

УДК 7.074, 76
ББК 85.15
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-1-250-287

Наталья Маркова

Коллекционирование графики в России от начала до наших дней*. Часть I

Статья представляет первую часть исторического обзора коллекционирования рисунков и гравюр в России, охватывая период с XVII века по первые десятилетия XIX столетия. На основе обширного материала публикаций и выявленных в российских хранилищах коллекционных комплексах прослежена история формирования интереса к графике в России, постепенное расширение предмета коллекционирования — от гравюры к рисунку, от иностранной графики к русской, — рассмотрены факторы, влияющие на вкусы коллекционеров, изменение структуры графических коллекций, развитие знаточеских знаний у отечественных собирателей. Выводы автора основываются на примерах известных коллекций императорской фамилии, собраний Я. Штелина, А. В. Олсуфьева, Д. М. Голицина, Н. Б. Юсупова, И. И. Барятинского, Д. И. Фонвизина, А. С. Власова, А. Р. Томилова.

Ключевые слова:

коллекционирование, коллекция,
графика,
рисунок, гравюра.

Любители и собиратели графики появились почти одновременно с рождением самого вида искусства. В Европе уже на рубеже XV–XVI веков отмечены коллекции гравюры¹; в XVI столетии возникло весьма обширное собрание рисунка — «Книга рисунков» Джорджо Вазари², а развитие печатного дела и распространение коллекционирования гравюры в обществе инициировало первые руководства по составлению графических коллекций³.

ЕВРОПЕЙСКИЕ ГРАВЮРЫ НА РУСИ В XVI–XVII ВЕКАХ — «КНИГА ВИНУСА» — ПЕРВОЕ ГРАФИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ В РОССИИ

Первыми образцами графики на Руси стали европейские гравюры, начавшие проникать в страну еще во времена Ивана III. В XVI столетии, особенно во время правления Ивана Грозного, интерес к ним усилился,

* Статья представляет первый опыт исторического обзора темы, основанный на доступных печатных и электронных публикациях и собственном опыте работы с коллекциями Отдела графики ГМИИ им. А. С. Пушкина. Разделяя в основных чертах историю русского коллекционирования, собирательство гравюр и рисунков имеет свои особенности, во многом обусловленные спецификой самого предмета, и потому нуждается в отдельном рассмотрении. Автор выражает глубокую благодарность рецензентам и коллегам, чьи конструктивные советы оказали помощь в работе: М. Б. Аксененко, Г. И. Вздорнову, Л. Ю. Савинской, Н. О. Веденеевой, Г. С. Кислых, М. И. Майской, В. Э. Марковой, В. А. Мишину, И. Г. Ландер.

- 1 Одна из таких ранних коллекций принадлежала Гартману Шеделю, гуманисту, автору «Всемирной хроники» (Нюрнберг, 1493). 72 листа из его собрания, представляющие редкие, а часто и уникальные гравюры XV века, хранятся в мюнхенском Гравюрном кабинете. См.: *Künstler zeichnen — Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*. München, 2008. Bd. I. S. 111–125.
- 2 Объем коллекции Дж. Вазари составлял, согласно старинным источникам, от 5 до 12 томов. Современным исследователям удалось выявить в разных собраниях более 500 рисунков, представляющих работы 226 художников. См.: *Ragghianti Collobi L., Ragghianti C. L. Il libro dei disegni di Giorgio Vasari*. Vols. I, II. Firenze, 1974.
- 3 *Quickelbergs S. Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias ut idem recte quoque dici possit*. München, 1565.

чему способствовали и более тесные торговые контакты с западными купцами, и соприкосновение с европейской культурой на землях Речи Посполитой и Литовского княжества во время военных походов, и начало собственного книгопечатания.

В следующем столетии при Борисе Годунове, Михаиле Федоровиче и в особенности при Алексее Михайловиче Романовых в обиход русских царей, а затем и бояр проникает все больше элементов западной бытовой культуры. В конце столетия модным становится украшать стены комнат наряду с зеркалами, шпалерами, живописными «парсунами» также и гравюрами и гравированными картами: их вставляли в рамки или прибавляли гвоздиками или приклеивали на стены — «для пригожества» [25, с. 127; 2, с. 152]. И. Е. Забелин приводит сведения о том, что потешные листы покупались для малолетнего Алексея Михайловича и его сестры Ирины, что при Федоре Алексеевиче стены его деревянных хором и комнаты царевен были оклеены гравюрами, а в комнате царевича Алексея Алексеевича висело «пятьдесят рампов с листами фряжскими»⁴. Еще в юности Петр I видел «фряжские и немецкие потешные листы», развешанные в царских палатах. В 1682 году в покои юного царевича было приобретено сто «фряжских» листов⁵. Можно предположить, что они служили не только украшением комнат, но и «наглядными пособиями» по разным областям знания. Документы свидетельствуют о довольно бойкой торговле в Москве в конце XVII века «немецкими печатными листами» в Овощном ряду, у Спасских ворот Кремля, а затем и в самом Кремле, так что далеко за «потешными листами» для царских детей ходить не приходилось [2, с. 140–148].

Немалое число гравюр среди прочих товаров привозили в архангельский порт голландские купцы. В России популярностью пользовались немецкие и нидерландские иллюстрированные гравированные истории Ветхого и Нового Завета, созданные Борхтом, Схютом, Мерианом, в особенности так называемая Библия Пискаatora. Собранная династией амстердамских издателей Висхеров (Пискаатор — латинизированный вариант фамилии) обширная коллекция досок, награвированных ведущими нидерландскими мастерами по рисункам известных

4 Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1918. Ч. 1. С. 219–221; Ч. 2. С. 227–229. Фряжскими или немецкими называли вообще любые иностранные гравюры.

5 Забелин И. Е. История города Москвы. М., 1996. С. 623.

художников в 1570–1590-х годах на сюжеты Священного Писания, издавалась ими неоднократно с 1639 по 1674 год в виде «лицевой Библии» во все возраставшем составе⁶. Листы из Пискааторовой Библии охотно использовались русскими иконописцами и артелями, расписывавшими фресками монастырские и приходские церкви, в качестве образцов, из которых заимствовались отдельные сцены, мотивы или целые композиции, не только во второй половине XVII века, но и в XVIII столетии. Вместе с иконными прорисьями они составляли рабочий графический фонд мастерских. Отдельные тетради или полные комплекты изданий упоминаются в описях библиотек монастырей и церковных иерархов, однако есть сведения и о владельцах — мирянах⁷.

Попадали на Русь и гравюры светского содержания: популярные в Нидерландах конца XVI века аллегорические серии «Пять чувств», «Семь планет», «Времена года», «Возрасты человека». Из них черпали мотивы и композиции усольские эмальеры и другие мастера прикладных искусств.

Однако ни в виде домашнего убранства, ни в роли рабочего фонда мастерской графические листы не составляли еще собственно художественной коллекции. Также и «лицевые библии» в руках мирян служили, скорее, целям духовным или удовлетворяли любознательность владельцев. К гравюрам долго относились, как к диковинке⁸, и стоили они для своего времени достаточно дорого: по 5 рублей были оценены 4 листа иностранной гравюры при описи в казну имущества князей Василия и Алексея Голицыных в 1690 году [22, с. 105]. Тем удивительнее, что подборки таких гравюр достигали иногда внушительных размеров.

6 Подробно о Библии Пискаатора, ее бытовании на Руси см.: Библия Пискаатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. М., 2020 (*Theatrum biblicum*). В российских хранилищах выявлено 50 экземпляров Библии, бытовавших в России (Там же. С. 488–498). О влиянии этого памятника на русское искусство см., в частности: Библия Пискаатора — настольная книга русских иконописцев. Каталог выставки ГТГ. М., 2019.

7 Один из таких прекрасно сохранившихся полных экземпляров Библии 1674 года, содержащий 467 гравюр, принадлежал «человеку боярина Стрешнева» (хранится в Отделе графики ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. ГК-1604).

8 Очень выразителен эпизод, описанный голландским купцом Исааком Массой, исполнявшим дипломатические поручения Генеральных Штатов в России. Масса подарил москвитянину, который живо интересовался обычаями и религией Нидерландов, несколько красивых гравюр с картинами военных битв и осад. «Он очень был рад гравюрам и сказал: “Проси все, что хочешь”, и в ответ, рискуя жизнью, добыл для Массы рукописные планы и карты русских земель. Цит. по: Голландцы и русские. Из истории отношений между Голландией и Россией. 1600–1917. К выставке в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1989. С. 40.

У пошехонского помещика Петра Васильевича Львова в описной книге его вотчинного сельца Крохина 1682 года упомянуто 596 «листов немецких разных больших и малых» [22, с. 105]. Из приведенных примеров видно, что собирание графики в России начиналось с произведений иностранных мастеров, хотя в XVII столетии уже появилась и начала развиваться отечественная гравюра.

Единственным ранним собранием графики в России, сохранившимся до наших дней, и о котором мы можем составить довольно определенное представление, является так называемая «Книга Виниуса», принадлежавшая Андрею Андреевичу Виниусу [11, с. 215–230]. Сын натурализовавшегося голландского купца, он родился в России и был деятельным помощником русских государей Алексея Михайловича и Петра I. Помимо государственной службы в Посольском, Аптекарском, Сибирском приказах, в качестве учредителя почтовой службы и начальника артиллерийской школы, он занимался переводами, составлял словари, оставил собственные сочинения по разным отраслям знаний. Виниус собрал большую по тем временам библиотеку в 400 книг на разных языках, с 1581 по 1702 год изданий, выписывая их из-за границы, многие через голландца Николааса Витсена, ученого и путешественника, автора описания Северной и Восточной Сибири. В библиотеке хранилась и ценнейшая коллекция географических карт, атласов и планов городов, в том числе и рукописных, и переплетенный в кожу том, содержащий графическую коллекцию Андрея Виниуса. Она включала 171 рисунок и 138 гравюр преимущественно голландских художников XVII века, но также и ряд произведений XVI века, наклеенных вплотную друг к другу на обеих сторонах листов бумаги довольно большого формата (45,5 × 34 см), переплетенных в виде книги, на первой странице которой выведено: «Книга Андрея Виниуса». Большинство рисунков представляют этюды фигур, наброски композиций неизвестных художников, но среди них выделяются набросок двух фигур Якоба де Гейна II, пейзажи Руланта Саверея и Яна ван де Велде, и в особенности большая группа в 30 листов работ Яна Ливенса и его мастерской – пейзажи, набросанные динамичными, экспрессивными росчерками пера светло-коричневыми чернилами в характерной для художника манере⁹. Естественно предположить, что Виниус приобрел рисунки во время пребывания в Голландии

9 Садков В. А. Голландский рисунок XVII века: Эволюция и проблемы атрибуции. Дис. ... доктора искусствоведения. М., 1997. С. 28–29.

в 1706–1708 годах, куда он бежал от гнева Петра и опалы. Однако ему случалось бывать за границей и ранее: в 1672–1674 годах, возглавляя русское посольство в Англию, Францию и Испанию, он проездом посетил Голландию — Амстердам, Гаагу и Брил. Возможно также, он получал рисунки вместе с выписываемыми книгами. Несколько русских рисунков, включая и портрет самого собирателя, в самом начале книги, и хаотичное сочетание на страницах альбома рисунков разных авторов и сюжетов, говорят в пользу того, что коллекция собиралась постепенно и оформлялась в России. Возникшая на рубеже XVII–XVIII веков «Книга Виниуса» стала самым ранним в России художественным собранием графики.

Примечательно в ней то, что впервые в собрание была включена оригинальная графика; более того, рисунки количественно превосходят гравюры, и среди них много работ штудийного, эскизного характера, раскрывающих специфику оригинальной графики, в отличие от завершенной, «картинной» композиции гравюры. Все это в русских коллекциях появится значительно позднее. Дает она и образец организации такого собрания — в виде книги или альбома с рисунками, наклеенными на листы, — распространенный в Европе способ от начала коллекционирования графики (вспомним «Книгу рисунков» Вазари) и просуществовавший повсеместно почти до XX века. Даже станковая графика и тем более рисунки все еще связывались в сознании с книгой. Примером Виниусу как в предмете, так и в оформлении коллекции служили европейские образцы.

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ПРИ ПЕТРЕ I И ЕГО НАСЛЕДНИКАХ

Радикальные преобразования Петра I европеизировали все сферы российской жизни, с ними пришла и мода на создание художественных коллекций, главным образом в виде картинных галерей. Образцом для подражания служила первая российская картинная галерея, устроенная Петром в Монплезиере. Он же основал и первый в России музей — Кунсткамеру. С петровского времени начинается история русского коллекционирования, причем при первом русском императоре оно превращается чуть ли не в государственную обязанность. Его центром естественно становится новая столица — Петербург; прежде всего для городских и пригородных дворцов и особняков столицы целыми партиями привозились произведения из Европы, приобретаемые с помощью

посредников у торговцев. В Москве европейское искусство появляется в домах новой петербургской знати в качестве декора. Резко возрастает число библиотек, хранящих русские книги новой печати и зарубежные издания на разных языках.

Основными предметами коллекционирования были картины, скульптура, преимущественно садово-парковая, монеты, а также всевозможные естественно-научные и природные объекты. Собрания петровского времени ближе к типу кунсткамеры, чем чисто художественной коллекции, познавательный аспект в них еще превалирует над эстетическим. Тем более, что и произведения западных мастеров, еще непривычные русскому глазу, с непонятными часто сюжетами смотрелись заморской диковиной, вызывая столь же неподдельное удивление, что и редкие минералы, палеонтологические ископаемые или тропические бабочки. Несомненно, в домах вельмож присутствовали и гравюры, теперь преимущественно светского содержания, главным образом иностранные, но отчасти и русские, тем более, что Петр много способствовал развитию русской профессиональной гравюры и придавал ей большое значение в деле прославления политики и достижений Российской империи. За первые 20 лет XVIII века книг и гравюр было напечатано в России в 100 раз больше, чем за все предшествующее столетие¹⁰. Однако об отдельных гравюрных коллекциях сведений нет, а о приобретении гравюр упоминания встречаются редко. В одном из таких сообщений говорится, что «в 1711 году дипломат князь Б. И. Куракин отправил из Лондона в Россию гравюры для своего дома. В их числе — портреты европейских монархов (польских, французских, испанских), турецких султанов, римских пап и кардиналов, а также гравированные изображения античных древностей» [26, с. 16, прим. 27, с. 150].

По этому перечню видно, что интерес представлял, скорее, предмет изображения, чем гравюра как собственно художественное произведение. До середины 1740-х годов широко распространенным оставалось отношение к гравюрам как к элементам украшения интерьеров наряду с картинами.

При преемниках Петра продолжается развитие европейских форм жизни, в том числе устройство частных художественных коллекций. При Анне Иоанновне культурная жизнь затухает, однако вновь ожив-

10 Северюхин Д. Я. Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников (от начала XVIII века до 1932 года). СПб., 2008. С. 36.

ляется в царствование Елизаветы Петровны: дочь Петра, подчеркивая верность делам отца, поддерживала просвещение и культурные начинания. Покупки за рубежом остаются основным способом пополнения коллекций, но возникают и новые возможности. С 1730-х годов в «Санкт-Петербургских ведомостях» появляются объявления частных лиц о продаже картин, об аукционах и распродажах коллекций за смертью владельца или конфискацией имущества. В Петербург начинают привозить произведения искусства западные торговцы, а газеты сообщают о предстоящих за рубежом художественных аукционах [26, с. 24].

В развитии интереса к гравюре по-прежнему была велика роль иностранцев, особенно художников; нередко они же выступали комиссионерами. Гравюрные собрания были у придворного живописца Г. Х. Гроота, у художника и реставратора Л. К. Пфандцельта. Руководитель рисовальной палаты Академии наук И. Э. Гриммель постоянно и в немалых количествах выписывал из-за границы гравюры мастеров разных школ, необходимые для обучения воспитанников: в перечне заказанных им гравюр числятся эстампы Вагнера с пейзажей Цуккарелли и Амигони, знаменитая серия ван дер Мейлена «Победы Людовика XIV» и «сто тридцать листов ландшафтов знатнейших мастеров, кои недавно в Англии на свет вышли» [8, с. 70]. Рисование с гравюр начинало академическое образование художника, и при открытом в 1759 году в Академии художеств гравюрном классе в музее Академии в 1760-е годы образуется отделение гравюр, основой которого стали собрания эстампов и рисунков ее первых руководителей — И. И. Шувалова и И. И. Бецкого [8, с. 69–70]. Впоследствии собрание прирастало коллекциями преподавателей. Обрамленные эстампы находились в учебных классах наряду с картинами и гипсами [5, с. 14].

ЕКАТЕРИНА II — ОСНОВАТЕЛЬНИЦА СОБРАНИЯ ГРАВЮР И РИСУНКОВ ИМПЕРАТОРСКОГО ЭРМИТАЖА — СИСТЕМАТИЗАЦИЯ СОБРАНИЙ — ГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ И ДВОРЯНСКИХ УСАДЬБАХ — КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ РИСУНКА Д. М. ГОЛИЦЫН, Н. Б. ЮСУПОВ, Д. И. ФОНВИЗИН — НАЧАЛО СОБИРАНИЯ РУССКОЙ ГРАФИКИ (КОЛЛЕКЦИИ Я. ШТЕЛИНА И А. В. ОЛСУФЬЕВА)

Подлинный размах целенаправленное коллекционирование приобретает при Екатерине II. В первую очередь сама императрица выступает

главным российским коллекционером. Целые европейские собрания просвещенная государыня приобретает в свой художественный музей — Эрмитаж. И вслед за первыми собраниями живописи в 1768 году в Брюсселе по распоряжению императрицы покупается коллекция рисунков графа Карла фон Кобенцля, а в 1769 году в Дрездене — коллекция гравюр графа Генриха фон Брюля, послужившие основанием Кабинета рисунков и собрания гравюр Эрмитажа. С этого момента можно говорить о непрерывной традиции коллекционирования графики в России.

К тому времени, когда в России всерьез заинтересовались графикой, в Европе уже существовала традиция ее коллекционирования, насчитывавшая три столетия. Собрания XVII–XVIII веков достигали огромных размеров¹¹. Коллекция могущественного министра саксонского курфюрста Августа Сильного графа Генриха фон Брюля, проданная наследниками вслед за его живописным собранием, включала без малого 30 тысяч гравюр основных европейских школ с XVI по XVIII век [14]. К тому же она была прекрасно систематизирована и сопровождалась рукописным списком. Гравюры были вклеены в 330 альбомов определенных горизонтальных и вертикальных форматов в кожаных переплетах с золотым суперэкслибрисом Брюля на обложке и распределены по школам, внутри школы — по «классам» (рисовальщиков, пейзажистов, гравюров), а внутри разделов следовали в порядке алфавита авторов композиций¹². Составлением коллекции в течение многих лет занимался секретарь Брюля, прославленный знаток гравюры Карл Генрих фон Хайнекен, в 1746–1763 годах бывший директором Дрезденской картинной галереи и Дрезденского кабинета эстампов. Собрание Брюля (равно как и Дрезденского кабинета) Хайнекен организовал,

11 Достаточно вспомнить коллекцию гравюр аббата Мишеля де Мароля в 120 тысяч листов. Приобретенная Людовиком XIV, она легла в основу парижской Национальной библиотеки.

12 Д. Ю. Озерковым по характерным гербовым суперэкслибрисам графа Брюля на кожаных переплетах и надписям хранителей Эрмитажа были опознаны четыре тома гравюр из собрания Брюля в отделе графики ГМИИ. Скорее всего, они были переданы из дублетов Эрмитажа в составе дара Александра II на основание Публичного и Румянцевского музеев в Москве в 1861 году. Это тома 50 и 260–262 по списку коллекции Брюля; они содержат гравюры с видами французских королевских дворцов (Тюильри, Лувра, Версаль, Фонтенбло, Сен-Жермен ан Лэ, Блуа, Шамбора), французских крепостей и осад французам городов Каталонии, Фландрии, Артуа в походах Людовика XIV; подробные виды дворца и парка Версаль с боскетами и фонтанами; том, посвященный версальскому гроту, а также том с картинами Лебрена и Лесюэра в интерьерах отеля Ламбер в Париже [34, S. 174]. Среди прочих гравюров выделяются подборки листов Израэля Сильвестра и Жана Ле Потра.

следуя принципам, изложенным им в сочинении «Общая идея полной коллекции эстампов», опубликованном в 1771 году [32].

«Общая идея» в качестве идеальной предполагала создание энциклопедической коллекции гравюр, освещающей историю искусства (в отличие от универсального гравюрного собрания «по Квикельбергсу», 1565, долженствующего отразить всеобъемлющее знание о мире — мысль, вдохновлявшая создание кунсткамер). Весь материал Хайнекен организует в 12 классов:

1. Галереи, кабинеты и собрания, представленные изданиями гравюр с картин прославленных королевских и аристократических галерей Европы (галереи французского короля и собрания герцога Орлеанского, дрезденской, берлинской, флорентийской галерей и т.д.). Далее эстампы организуются по школам, а внутри распределяются по алфавиту художников и гравюров, поскольку некоторые коллекционеры, как пишет Хайнекен, предпочитают распределять коллекцию именно по граверам.
 2. Итальянская школа, охватывающая художников (отдельно выделены пейзажисты) и гравюров.
 3. Французская школа, включающая художников (подразделенных на исторических живописцев, портретистов, пейзажистов и мастеров «цветов и фруктов») и гравюров.
 4. Фламандская и голландская школы, художники и гравюры которых идут единым списком, но отдельно перечислены живописцы пейзажей, марин, охот, животных и тому подобное.
 5. Английские эстампы, состоящие из двух разделов: живописцы и гравюры.
 6. Немецкая школа, вполне естественно получившая у автора наиболее полное описание в 4 частях, включающих ранние цельногравированные книги, издания с иллюстрациями, произведения ранних гравюров, малых мастеров и прочих живописцев и гравюров. Внутри классов гравюры представляют собрания работ живописцев (так называемые *l'oeuvre d'artiste*) в порядке алфавита художников, открывающиеся обычно гравированным портретом автора и далее исполненные им портреты, религиозные и мифологические сюжеты, светские темы, зарисовки и эскизы.
- Дополнением к первым шести классам могут быть сборники анонимных эстампов или гравюр, представляющие естественную историю.



1. Якоб (Жак) Йорданс. Туалет Юдифи. Около 1660
Бумага, сангина, перо коричневым тоном, кисть,
акварель. 24 × 11,6
Собрание Генриха Брюля
Государственный Эрмитаж

7. Портреты, отдельными листами или в книгах (в порядке, сформировавшемся в общих чертах в расширенных переизданиях «Иконографии» Антониса ван Дейка: вначале портреты королей, королевской фамилии и принцев, далее военных, придворных, иностранцев, судей, людей церкви, представителей литературы и искусства).
8. Скульптура и архитектура.
9. Эстампы и книги по антикам
10. Эстампы и книги по церемониям.
11. Библиотека книг по искусству.
12. Рисунки, распределенные по художественным школам.

В случае, если речь идет о выдающихся граверах, система позволяла сформировать отдельные тома их работ. И в собрании Брюля был том офортв Рембрандта и два тома Калло, однако офорты Рембрандта были изъяты, а тома Калло заменены худшими оттисками до отправки в Россию и позднее перешли в Дрезденский кабинет эстампов¹³. Таким образом «Общая идея» Хайнекена охватывала все разнообразие гравюры и помогала найти место в универсальном собрании любому отдельному листу, а прибывшее в Россию гравюрное собрание Брюля демонстрировало реальное воплощение этой идеи.

Система Хайнекена была самой современной на тот момент, она получила распространение в Европе, и в России его знаменитое сочинение стало руководством для коллекционеров XVIII — начала XIX века, тем более, что это внушительное издание в 520 страниц не просто содержало перечень разделов, но в каждом из них присутствовали возможно более полные списки всех изданий галерей, собраний, книг по антикам и архитектурных увражей, перечни художников и граверов, первопечатных книг, а также краткие, но информативные отсылки к уже существовавшим справочникам. Универсализм системы вполне соответствовал эпохе энциклопедистов, а классификация гравюры по живописным школам отражала представление времени об истории искусства как истории живописи по преимуществу, хотя 8-й и 9-й разделы немало расширяли ее рамки, вбирая также скульптуру, архитектуру и античное наследие. Бросается в глаза, что оригинальной графике — рисункам — отведено последнее место как наименее законченному,

13 Как следует из обнаруженных документов, сделано это было по инициативе директора дрезденских собраний Хагендорна [34, S. 159].

а значит, несовершенному произведению, что, однако, не препятствовало их собиранию: 14 томов брюлевской коллекции заключали более 1000 рисунков [14]. (Ил. 1.)

Вслед за коллекцией Брюля Екатерина приобрела значительное собрание эстампов Ф.-В. Бергхольца, заключавшее 30 тысяч гравированных портретов (1772), иллюстрированные книги и эстампы по архитектуре из собрания Берардо Галиани (1776), альбомы гравюр, купленные у наследников ее фаворита Александра Ланского вместе с другими коллекциями (1784)¹⁴, собрание Карло Микетти в составе имущества Г. А. Потемкина из Таврического дворца (1792) и ряд других, не столь обширных: гравюрное собрание художника и реставратора эрмитажных картин Пфандцельга (1781), писателя Д. И. Фонвизина (1786). Иногда эстампы покупались в составе живописных галерей, как это было в случае с картинным собранием Уолпола, принесшим также и богатое собрание гравюр. Императрица проявляла живой интерес к современному искусству, возраставший с годами. В результате в конце царствования Екатерины гравюрное собрание Эрмитажа согласно «Описи эстампам разных авторов...» 1797 года (хранится в ОР ГЭ) достигло 80 тысяч листов [17, с. 109, 125].

Как видим, приобретения для собрания императрицы делались не только за рубежом, но и в России, причем это касалось не только готовых коллекций: довольно регулярно альбомы и отдельные подборки гравюр покупались у торговцев книгами и эстампами, обосновавшимися с середины столетия в Петербурге, из-за границы выписывались появлявшиеся новинки. Наиболее значительными из этих продавцов были немец Иоганн Клостерман (в Петербурге с 1768 года, владел магазином на Невском проспекте), приехавший из Франции Роспини (с 1779) и Вейтбрехт, выступавший комиссионером Академии художеств. Клостерман и Роспини сделали акцент на торговле гравюрами. Свой магазин, помещавшийся напротив Гостиного двора, рядом с Армянской церковью, Роспини даже назвал «Эстампный кабинет и книжная Французская лавка», и он стал первым специализированным художественным магазином¹⁵. Клостерман регулярно открывал подписки на выпускавшиеся

14 Опись вещам покойного Ланского. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3899. Для Ланского Мельхиор Гримм доставал раскрашенные гравюры. См.: *Неверов О. Я. А. Д. Ланской // Три века Санкт-Петербурга. Осьмнадцатое столетие. Кн. первая. СПб.: Филфак СПбГУ, 2001. С. 530.*

15 *Катагощина М. В. Антикварное дело в России XVIII – первой трети XX века. М.: Русский Мир, 2014. С. 42.*

новые гравюры. В них преобладали портреты членов императорской фамилии и правящих монархов, но также встречаются репродукции картин, гравюры по следам современных событий, бытовые сюжеты, выполненные резцом, пунктиром, в технике меццо-тинто. Стоили они от 2 до 10–12 рублей, причем цветные или раскрашенные экземпляры на 2–3 рубля дороже. Впрочем, у переплетчиков, также торговавших книгами и гравюрами, можно было покупать дешевле: у переплетчика Сухопутного шляхетского корпуса в 1768 году некое «Искушение Святого Антония» продавалось за 25 копеек¹⁶. В 1790-х годах в Петербурге было уже 10 книжных магазинов, активно торговавших гравюрами¹⁷.

В XVIII веке модным занятием стало коллекционирование рисунков. Здесь не могло быть четкого плана, как в случае с гравюрой, когда собиратель, руководствуясь справочником, стремился к исчерпывающей полноте представления всех работ гравера или всех изображений какого-то лица, вида местностей и тому подобное; все в большей мере зависело от индивидуальных склонностей, случая и предложений рынка. Коллекционирование рисунка требовало в большей степени знаточеских навыков, развивавшихся медленно.

И все же собиратели эпохи Просвещения стремились составить универсальное собрание, отразить в нем все основные школы и творчество известных мастеров¹⁸. Приобретенное Екатериной II в 1768 году собрание министра Австрийских Нидерландов графа Карла фон Кобенцля принесло в Эрмитаж около 4 тысяч европейских рисунков XV–XVIII веков и стало основой эрмитажного Кабинета рисунков и примером для подражания¹⁹. Этот музей рисунка был хорошо систематизирован и снабжен

16 *Столянский П.* Старый Петербург. Торговля художественными произведениями в XVIII веке // *Старые годы.* 1913. № 10. С. 25.

17 *Северюхин Д. Я.* Указ. соч. С. 37.

18 Центром этого новомодного увлечения (как и вообще всех модных новинок) был Париж с его развитым антикварным рынком; здесь составились две выдающиеся, быть может, самые значительные за всю историю коллекционирования оригинальной графики, коллекции двух исключительных знатоков и любителей рисунка – Пьера Кроза и Пьер-Жана Мариетта; собрание первого насчитывало 19 тысяч рисунков [33, no. 3612, 1852].

19 В 1930 году часть рисунков из коллекции Кобенцля была продана за границу; 334 рисунка разных школ были переданы из Эрмитажа в ГМИИ. Вместе с большим числом старых копий с этой партией в московский музей поступили выдающиеся листы Рубенса («Кентавр, покоренный Амуром», инв. Р-7099), Йорданса («Служанка в таверне, записывающая счет», инв. Р-7066), Пуссена («Победа и Слава», инв. Р-6426), Геррита ван Хонтхорста («Игроки в шахматы», инв. Р-7058), Луки Пенни («Битва Энтелия Сицилийского и Дареса Троянского», инв. Р-6757), Вольфа Хубера («Пейзаж с ручьем»,



2. Франсуа Клуэ. *Портрет Карла IX*. 1566–1569
Бумага, черный мел, сангина.
33,5 × 22,5
Собрание Карла фон Кобенцля
Государственный Эрмитаж



3. Петер Пауль Рубенс. *Кентавр, покоренный Амуром*. 1605–1608
Бумага, черный мел. 46,3 × 39,7
Собрание Карла фон Кобенцля
ГМИИ им. А. С. Пушкина

рукописным каталогом с описанием каждого листа. Рисунки, наклеенные на единообразные фиолетовые паспарту плотного картона пяти форматов с гравированными картушами, в которые вписаны имена предполагаемых авторов, размещались в деревянных коробках по школам и авторам, это был новый и более прогрессивный способ организации графических коллекций, сохраняющийся и в настоящее время. Большую часть представляли произведения XVII–XVIII веков, но было немало листов раннего времени, как то рисунки П. ди Козимо, А. Дюрера, целая подборка — 130 французских карандашных портретов XVI–XVII веков работы Ф. Клуэ, Д. Дюмустье, Ланьо, — рисунки Ж. Кузена. Два десятка рисунков Рубенса вместе с графическими листами Я. Йорданса, А. ван Дейка, А. ван Дипенбека и менее значительных мастеров составили прочный костяк собрания фламандской школы. Ранние французские

листы дополняли рисунки Ж. Калло, Н. Пуссена, Ф. Буше, Ж.-Б. Грёза. Итальянцы были представлены работами Ф. Приматиччо, Я. Лигоцци, А. Карраччи, Г. Рени, Б. Кастильоне, Дж. Б. Пьяцетты. Голландская школа включала рисунки Х. Аверкампа, Н. Берхема, А. Кейпа и замечательный «Пейзаж со всадником» Рембрандта. Примечательно, что наряду со старыми мастерами в коллекции были работы современных художников. Превалировали в собрании законченные композиции, рисунки, напоминающие картины, что отвечало предпочтениям эпохи; в силу этого в подобные собрания попадало большое число рисованных копий с картин выдающихся художников, принимавшихся за оригиналы. Как большинство солидных собраний своего времени коллекция Кобенцля составила из крупных партий рисунков, купленных на распродажах больших европейских собраний [13; 36]. (Ил. 2–3.)

До 1796 года в рисуночное собрание Екатерины были приобретены еще 122 листа голландских и фламандских художников из знаменитой коллекции советника Амстердама Диониса Мейлмана (1774, при участии Дмитрия Алексеевича Голицына, русского посла в Гааге), альбом из тысячи рисунков Жака Калло²⁰, большие серии топографической и архитектурной графики (к примеру, более тысячи рисунков Шарля-Луи Клериссо в 1780 году)²¹, так что к концу ее правления собрание рисунков Эрмитажа насчитывало 7 тысяч произведений [17, с. 109].

Гравюры и рисунки хранились при библиотеке до создания отделений Императорского Эрмитажа в первые годы правления Александра I. Согласно «Положению об Эрмитаже» (1805) коллекции распределялись по пяти разделам, в том числе раздел III — «Эстампы» и раздел IV — «Оригинальные рисунки». Обер-гофмаршал Н. А. Толстой, в ведении которого был Эрмитаж и который сам был знатоком

инв. Р-6961), портреты Даниэля Дюмустье («Портрет дамы», инв. Р-6365) и Клода Меллана («Портрет Рене де Лонгея», инв. Р-6413) и многие другие. По характерным паспарту фиолетового цвета с картушами для подписей рисунки собрания Кобенцля безошибочно определяются в музейных коллекциях.

20 Гликман А. С. Жак Калло. Л.–М., 1959. Переплетенный в сафьян альбом XVIII века, вероятно, происходит из коллекции Жюльена, содержит 1027 рисунков, из которых 850 принадлежат Калло, остальные — копии и имитации, предположительно, исполненные С. дела Белла; 11 перовых пейзажных рисунков атрибутируются Сильвестру (Там же. С. 119).

21 Шарль-Луи Клериссо — архитектор Екатерины Великой. Рисунки из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки (1995–1997; Париж/Санкт-Петербург/Науч. ред. В. Г. Шевченко. СПб., 1997). Екатерина II любила архитектурную графику, ее страстью был Пиранези, все тома гравюр которого находились в ее личной библиотеке [17, с. 99].

и коллекционером гравюр (коллекция его после смерти была приобретена в императорское собрание), в 1806 году распорядился все эрмитажное собрание гравюр организовать по системе Хайнекена, что и было приведено в исполнение помощником хранителя гравюр Нотом [17, с. 129, 132]. Описывая Эрмитаж в 1821 году, П. П. Свиньин в том числе указывает, что коллекции эстампов и рисунков находятся в конце залов итальянской живописи, на верхнем ярусе овального зала, рядом с нумизматическим кабинетом; «они хранятся в низких шкапах, расставленных по стенам и посередине вместо столов»²².

Заботилась императрица не только о пополнении своего любимого Эрмитажа. Скорее всего, следуя монаршему желанию, президент Академии художеств Иван Иванович Бецкой в 1767 году передал Академии почти 7 тысяч рисунков²³. Этот огромный массив не был систематизирован, и качество работ в нем было очень неровным. Истинные шедевры А. Дюрера, Х. Голциуса, Н. Пуссена, А. ван Дейка, Рембрандта соседствовали с массой листов неизвестных художников, копиями и ученическими штудиями. Как и многие его современники, Бецкой скупал рисунки оптом, целыми партиями у антикваров Парижа, где он жил в 1756–1761 годах, а также, возможно, в Голландии²⁴. (Ил. 4.) В 1769 году для Академии художеств он купил у Грёза 240 его рисунков: «выразительных голов», академических штудий, композиционных листов, рисунков детей и животных с натуры — рабочий материал художника²⁵. (Ил. 5.)

С той же образовательной целью — для планировавшегося университета в Екатеринославле (современный Днепрпетровск) — по совету Екатерины в 1791 году Г. А. Потемкиным было приобретено собрание гравюр Карло Микетти (15 тысяч листов), большую часть которого вместе



4. Хендрик Голциус. Венера, Вакх и Церера. 1603–1606
Загрунтованный холст, перо
коричневым тоном. 219 × 163
Собрание И. И. Бецкого
Государственный Эрмитаж



5. Жан-Батист Грёз. Этюд мужской
фигуры в костюме охотника. До 1769
Бумага, сангина. 48,5 × 32,3
Собрание Императорской Академии
художеств
Государственный Эрмитаж

22 Свиньин П. П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ч. 4. СПб., 1821. С. 52, 56.

23 Согласно документам, «в 1767 году принято от И. И. Бецкого в 31 папке оригинальных рисунков разных авторов 6979». См.: Жан-Батист Грёз. Рисунки из собрания Эрмитажа. Каталог выставки/[Предисл. И. Н. Новосельской]. Л., 1977. С. 10. В 1924 году 2 тысячи наиболее интересных рисунков из дара Бецкого были переданы из музея Академии художеств в Государственный Эрмитаж, а в 1930 году ряд произведений из Эрмитажа поступил в ГМИИ.

24 Ларионов А. О. От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 2010. С. 48–49.

25 Жан-Батист Грёз. Рисунки из собрания Эрмитажа. С. 9. Об использовании европейских рисунков в качестве образцов при обучении в Академии художеств см.: Пожарова М. А. Понятие о совершенном живописце. Русские гравированные академические оригиналы и пособия для художников XVIII века. Каталог выставки ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2016.

с библиотекой после смерти князя Екатерина распорядилась отправить в Екатеринославский приказ общественного призрения; в конце концов оно оказалось в научной библиотеке Казанского университета [6]. О том, что гравюры продолжали использовать в деле образования, красноречиво говорит и тот факт, что Екатерина завела специальное собрание гравюр для Павла I, к которому его воспитатель Порошин прибегал в процессе обучения наследника [17, с. 246, прим. 7]. Этот опыт не прошел даром: впоследствии Павел Петрович увлекся графикой, особенно архитектурной, приобретал увражи зданий, фасадов построек, имея в виду практические цели; вступил в переписку с К.-Н. Леду, подарившим ему альбом с 273 архитектурными рисунками; в своем духовном завещании 1788 года он особо упоминал коллекцию эстампов [16, с. 32, 34].

Художественные «музеумы», устраивавшиеся в учебных заведениях, предназначались для воспитания в студентах чувства прекрасного, изысканного вкуса, разнообразных познаний [7, с. 40].

Из тиши библиотек гравюры начали робко перемещаться в парадные залы: в 1796 году Екатерина, следуя европейской моде, устроила Эстампную галерею в отреставрированном для любимого внука Александра Павловича Александровском дворце в Царском Селе. Идею немедленно подхватил Н. П. Шереметев, приказав в Останкине переоборудовать Овальную комнату и рядом два небольших помещения первого этажа в Эстампную. Стены зала украсили гравюры Пиранези, виды Рима, цветные эстампы английских мастеров, гравированные репродукции с картин К.-Ж. Верне, Ф. Ваувермана, Н. Берхема, Д. Тенирса²⁶. Оформленные в рамы графические листы включались в убранство личных покоев: рисунками Клериссо Екатерина украшала свой будуар в Петербурге²⁷. Вслед за императрицей супруга наследника Мария Федоровна в недавно возведенной резиденции в Павловске декорировала гостиную Теплых ванн 21 английской цветной гравюрой в рамках из собственной коллекции, согласно упоминанию 1790 года. Всего же в разных интерьерах Павловска насчитывалось 229 гравюр в рамках, в том числе 177 находились в комнатах великих княжен Елены, Анны и Марии [32, с. 15]. С течением времени гравюра не утратила своей роли украшения покоев, однако выбор стал более осмысленным и согласовывался со стилем интерьеров; присутствие эстампов в комнатах детей, возможно, имело как и прежде, образовательное или воспитательное назначение²⁸.

Коллекция Марии Федоровны относилась к сравнительно небольшим — в итоговой описи 1827 года помимо обрамленных эстампов значатся 1294 гравюры в папках и 320 альбомов (увражей), — но носящим явный отпечаток личного выбора и вкуса собрания. Ее составляли виды городов и стран, увиденных во время путешествия наследной

26 Благодарю за предоставленную информацию Варвару Александровну Ракину, главного хранителя Государственного музея-заповедника и усадьбы «Останкино». Реконструкция Эстампной галереи Н. П. Шереметева по сохранившимся описаниям была осуществлена в музее-усадьбе Останкино в 2010 году и возобновлена на выставке «В гостях у князя Н. Б. Юсупова. Граф Н. П. Шереметев и его Эстампная галерея» в музее-заповеднике «Архангельское» в 2016 году.

27 Шарль-Луи Клериссо — архитектор Екатерины Великой. С. 97.

28 Согласно описи дворца 1801 года в комнатах тринадцатилетней Екатерины Павловны — 62 эстампа, шестилетней Анны — 69, пятнадцатилетней Марии — 46 «больших и малых» [12, с. 5, прим. 2].



6. Франческо Бартолоцци с оригинала А. Кауфман. *Туалет Венеры*. 1784
Бумага, пунктир, карандашная манера, офорт. 45 × 52
Государственный музей-заповедник «Павловск»

четы в 1781–1782 годах, портреты государей, аристократов, писателей, актеров, ученых, государственных деятелей, с которыми граф и графиня Северные встречались в Европе. Самой ранней и ценной частью собрания являлась английская гравюра, переживавшая расцвет и бывшая в большой моде в это время. Мария Федоровна отдавала предпочтение эстампам, выполненным в технике цветного пунктира и меццо-тинто или раскрашенным [12, с. 5–7]. (Ил. 6.)

«Англоманию» императрицы и наследной четы разделил и фаворит Павла I, «бриллиантовый князь» Александр Борисович Куракин,

собранный в своей тверской усадьбе Степановское-Волосово несколько сот английских гравюр при посредстве агента российского императорского двора И. Г. Ф. Олдекопа²⁹.

Созерцание и обсуждение графических произведений несколько позднее входит в светский обиход, этим занимают гостей. Графиня Софья Шуазель-Гуфье записала о посещении Павловска в 1826 году, что вдовствующая императрица Мария Федоровна повела ее в библиотеку (только что возведенную в бельэтаже дворца и оборудованную по проекту Карло Росси) и показывала ей гравюры из своего собрания [12, с. 7]³⁰.

Примеру коллекционерской деятельности Екатерины II последовали вельможи; каждый стремился собрать свой художественный музей. Поколение коллекционеров екатерининского времени отличалось уже гораздо большей образованностью и художественным вкусом. Путешествия за границу, осмотр европейских музеев и частных собраний, посещения мастерских художников, литература об искусстве, в том числе и теоретические трактаты в оригиналах или русских переводах, выставки, устраиваемые Академией художеств, способствовали этому. Посещение Италии, Англии, Франции, а часто и Голландии, Германии и Швейцарии стало едва ли не обязательным этапом завершения образования и воспитания детей в аристократических семьях. Во время этих путешествий были заложены основы самых крупных собраний — Барятинских, Бобринских, Демидовых, Строгановых, Воронцовых, Голицыных, Юсуповых, Шереметевых, Шуваловых.

Указ о вольности дворянской позволил дворянам рано оставлять службу. По выходе в отставку они, как правило, переселялись в Москву

29 Коллекция не сохранилась. Однако нынешние владельцы усадьбы Степановское-Волосово — семья российского бизнесмена Сергея Анатольевича Васильева — не только восстановили усадьбу (2008–2015), но частично реконструировали и коллекцию. Следуя сохранившимся в Историческом музее в Москве документам, пользуясь советами и помощью известного коллекционера С. А. Подстаницкого, они приобрели 52 английские гравюры XVIII века — точные аналоги листов, бывших в собрании князя, и показали их на выставке «Английское увлечение “бриллиантового князя”» в Историческом музее в Москве в 2019 году. См.: <https://www.myvirtualmuseum.ru/text/moscow/gim/englishhobby.htm> (дата обращения: 14.09.2023).

30 То же находим в незавершенном отрывке А. С. Пушкина «Гости съезжались на дачу...» (1828–1830): «Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу. Мало-помалу порядок установился. Дамы заняли свои места по диванам. Около их составил кружок мужчин ... и смотр парижских литографий заменил общий разговор». В 1820-х годах литография была еще новым видом графики и интересоваться ею было модно.

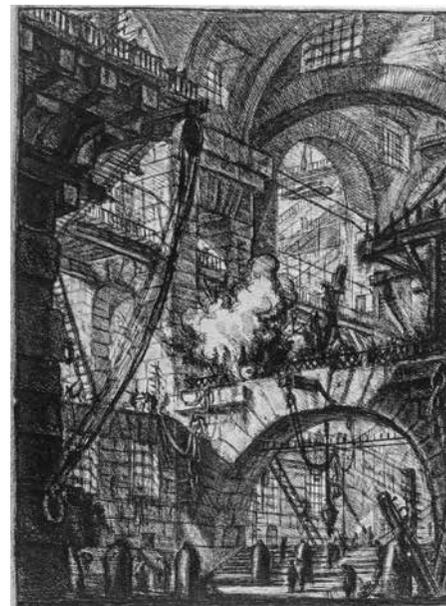
или в свои усадьбы и занимали просвещенный досуг составлением книжных и художественных собраний, устройством парков, крепостных театров и оркестров. Изменился характер этих собраний — на смену кунсткамерам, объединявшим редкости природы и искусства, пришли настоящие художественные коллекции, основу которых составляли галереи живописи, дополнявшиеся собраниями скульптуры, бронзы, фарфора, кабинетами графики, гемм и медалей и богатой библиотекой, в которой иногда, как дань модному увлечению наукой, находились приборы для естественно-научных опытов. Все вместе они были призваны создать духовную атмосферу жизни владельцев усадьбы, дать пищу уму и насытить глаз красотой. Таковы были подмосковное Архангельское князей Юсуповых, Останкино и Кусково графов Шереметевых, Отрада Орловых-Давыдовых, собрания князей Барятинских в Марьине в Курской губернии, Богородицкое графов Бобринских на Тульской земле, Петровское Михалковых в Пошехонье, усадьба Мариных под Воронежем. В каждой из них были весьма обширные графические собрания, выстроенные по европейскому образцу, включающие европейскую гравюру разных школ XVI–XVIII веков. Полнее других сохранилось собрание Барятинских (благодаря майорату на владение усадьбой и коллекциями) — яркий пример подобных усадебных коллекций. Поступившие в 1927 году в ГМИИ (тогда — Музей изящных искусств) 27 ящиков содержали около 20 тысяч гравюр, большей частью оформленных в более чем 300 увражей — альбомы формата в полный лист в простых картонных переплетах светло-голубого цвета с кожаными корешками работы крепостных переплетчиков, — представляющие наследие знаменитых художников в гравированных репродукциях и оригинальные работы выдающихся граверов XVII–XVIII веков, дополненные томами гравюр Пиранези и изданиями известнейших европейских галерей [29, с. 66–79]. (Ил. 7.) Даже беглый обзор собрания позволяет увидеть в нем отражение «Общей идеи» Карла Хайнекена.

В сравнении с гравюрой рисунок медленнее завоевывал сердца коллекционеров; оригинальная графика чаще попадала в собрания в составе приобретенных партий гравюр. Помимо И. И. Бецкого одним из первых русских энтузиастов рисунка был Дмитрий Михайлович Голицын, хорошо известный как основатель первой публичной картинной галереи при Голицынской больнице в Москве, просуществовавшей с 1810 по 1817 год. Он завещал ей свое собрание живописи, составленное в бытность его послом в Вене в 1762–1792 годах. Однако в его коллекции были

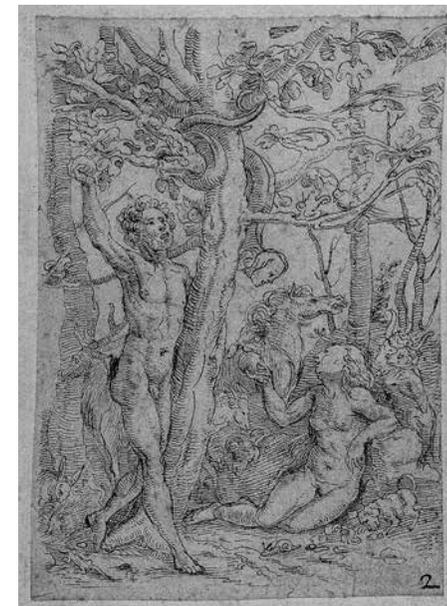
эстампы и 4 тысячи рисунков итальянской, французской, фламандской и немецкой школы. Завещанные его двоюродному брату, А. М. Голицыну, они позднее перешли князю А. И. Долгорукову. Богатейшее собрание, составлявшееся на протяжении 30 лет в Европе, к сожалению, известно теперь только по сохранившемуся рукописному каталогу и примерно 30 рисункам, опознанным в фондах Лувра, музея в Безансоне и Плантена-Морета в Антверпене; в их числе ранние рисунки Рубенса с гравюр «Пляски смерти» Гольбейна. (Ил. 8.) Выставленная на продажу в Москве в 1848 году, эта ценная коллекция не смогла найти покупателя, императорское же собрание в Эрмитаже после екатерининских приобретений считалось достаточно полным, не нуждающимся в расширении. Собрание Голицына развезлось на аукционах в Лондоне и Париже [28; 35].

Рисуночное собрание князей Юсуповых начал формировать Николай Борисович Юсупов и составлял его также за границей, в основном в 1772–1789 и 1802–1811 годах, в период учебы и дипломатической службы, а впоследствии и путешествий по Европе. Насколько позволяют судить о нем 100 рисунков, хранящихся в Архангельском, 350 в ГМИИ и более 2 тысяч в Эрмитаже, переданных в 1925 году из петербургского дворца Юсуповых, собрание было обширным, но неровным. Наиболее интересную его часть представляют рисунки итальянских, и в первую очередь венецианских, художников от Карпаччо до Тьеполо, включая работы Гварди, Тревизани, Пелегрини, Новелли, Фонтелассо и художников, работавших в Риме, — от братьев Цуккарро до Пуссена, Батони и Кадеса. Характерно представлен и голландский раздел, содержащий рисунки Рембрандта, Хонтхорста, Ф. Бола, Я. Бота, И. ван Остаде, Г. Терборха. Начало коллекции было положено еще в годы учебы в Лейденском университете, где, по собственным словам князя, несколько рисунков, картины и книги составляли все его развлечение. Значительное место в юсуповской коллекции рисунка, как и в разделе живописи, занимали работы современных мастеров [19, кат. № 140–141, 143, 148, 88–89, 200–202]. (Ил. 9–10.)

Иной тип собрания представляет еще одна ранняя коллекция рисунков, составленная известным сатириком Д. И. Фонвизиним. Занимаясь торговлей произведениями искусства в Петербурге вместе с антикваром Иоганном Клостерманом, Фонвизин за короткое время (1777–1785) в путешествиях по Европе составил небольшую коллекцию рисунков преимущественно французской школы XVIII века (214 листов), в которую входили работы Буше, Натуара, Буассье, Удри, Парроселя, Лемуана, Бушардона и менее известных художников, и небольшая часть



7. Джованни Баттиста Пиранези *Дымящийся огонь*. Лист из серии *Sarceri*. 1761
Бумага, офорт, резец. 74,5 × 57,2 (лист), 54 × 40 (оттиск)
Собрание князей Барятинских
ГМИИ им. А. С. Пушкина



8. Петер Пауль Рубенс. *Грехопадение*
Около 1590
Копия с гравюры Х. Гольбейна
Бумага, перо, чернила. 10,1 × 7,1 (изображение)
Собрание Д. М. Голицына
Музей Плантена-Морета, Антверпен

голландских и фламандских рисунков (Рембрандта, Спрангера, Орлея, Дипенбека, Квелинуса). В этом строгом отборе проглядывает индивидуальный вкус коллекционера, не стремящегося к универсальности, но останавливающего свой выбор на наиболее импонирующем ему круге памятников. Об искреннем увлечении рисунком и понимании его специфики говорит эпизод из автобиографических записок художника Иоганна Тишбейна, с которым Фонвизин тесно общался в Риме: увидев подготовительные рисунки голов и наброски композиций для картины, над которой художник работал, Фонвизин сказал, что любит такие наброски, просмотрел несколько портфелей с рисунками, многие отобрал и купил. В гравюрном собрании писателя наряду с увражами, посвященными галереям скульптуры и живописи, и видовыми эстампами



9. Помпео Батони. *Этюды двух летящих путти*. Около 1750
Бумага, сангина, черный и белый мел
на тонированной желтоватой бумаге.
25,3 × 19,6
Собрание князей Юсуповых
ГМИИ им. А. С. Пушкина

был том с 200 офортами Рембрандта. Таким образом он оказался одним из первых коллекционеров графики Рембрандта в России. К сожалению, и эта коллекция не сохранилась и известна только по письменному каталогу Клостермана 1786 года [17, с. 377–379]. Появление подобных собраний более скромного масштаба говорит о проникновении увлечения графикой в более широкие круги общества.

До сих пор речь шла о коллекциях графики иностранных мастеров. На этом фоне выделяется собрание Якоба Штелина, немца по происхождению, служившего на поприще изящных искусств трем российским императрицам, создавшего первую историю русского искусства. Его собрание представляло уникальную коллекцию русской гравюры XVIII века, развитию которой он сам много способствовал, возглавляя с 1741 года художественное отделение Академии наук; оно составле-



10. Герард ван Хонтхорст. *Игроки в карты*. 1620-е
Бумага, перо, кисть коричневым тоном.
19,3 × 27,1
Собрание князей Юсуповых
Государственный Эрмитаж

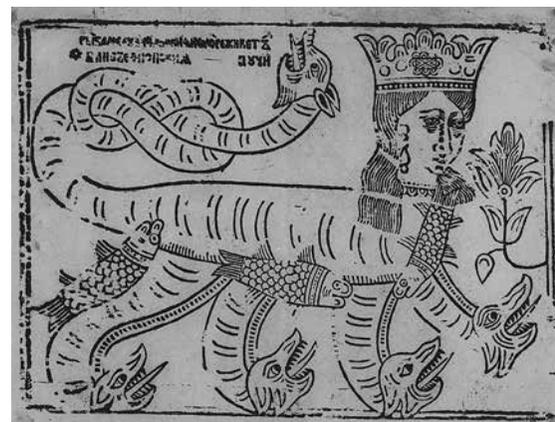
но по большей части из редких пробных и единственных оттисков³¹. Более того, оно тем полнее отразило состояние русского гравюрного искусства, что включало не только работы профессиональных гравюров, но и народный лубок, впервые, видимо, ставший предметом интереса собирателей. К слову сказать, наиболее ценную и старинную часть в этом разделе — лубок на дереве — Штелин приобрел в 1766 году в Москве; по-видимому, это была кем-то ранее собранная коллекция

31 О коллекции Якоба Штелина см.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 т. Т. IV. СПб., 1889. Стлб. 178–179. Ровинский пишет, что коллекция петровской гравюры Штелина включала отличные листы, принадлежавшие более раннему собирателю Франкенбергу, чья подпись встречается на нескольких листах Шхонебека в Публичной библиотеке. См.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. 1–4. СПб., 1881. Кн. 1. С. IX.

или ее часть. (Ил. 11.) Упоминания о более ранних коллекционных комплексах, купленных Штелиным, позволяют говорить о том, что почти одновременно с приобретениями Екатерины II мощных собраний западной графики, а возможно и раньше, уже в первой половине XVIII века, русская гравюра вошла в круг интересов отечественных коллекционеров. Обширный архив Штелина и часть его коллекции в 1840-х годах купил М. П. Погодин, и они были позднее переданы в Публичную библиотеку в Петербурге; другая часть гравюр, приобретенная Д. А. Ровинским, в составе его русского собрания вошла в фонды Румянцевского музея в Москве, в 1924 году поступившие в Музей изящных искусств (ныне — ГМИИ).

Еще одного раннего собирателя отечественное искусство нашло в лице Адама Васильевича Олсуфьева. Сенатор, тайный советник, управляющий канцелярией императрицы Екатерины II, он занимался составлением коллекции в последние годы жизни (с 1766-го), приобретая эстампы иностранных художников и все, сделанное в России в этой области: гравюру петровского времени, русские портреты и в особенности народные картинки. В архиве Крымской области сохранилась опись коллекции Олсуфьева, точно указывающая ее объем: 67865 гравюр, из которых 52102 переплетены в тома по национальным школам. Собрание Олсуфьева не сохранилось целиком, большая часть его была расхищена в московском доме Олсуфьевых в 1812 году, фрагмент коллекции — том с гравюрами с А. Ватто — в 1957 году был приобретен в Публичную библиотеку (ныне — РНБ) в Петербурге. Но как раз русская часть уцелела, поскольку находилась в это время в петербургском доме А. М. Белосельского-Белозерского, и в 1913 году 13 томов большого формата, содержащие более 2600 листов, были приобретены у наследников в Публичную библиотеку в Петербурге. Собрание включает оттиски с досок, гравированных мастерами Московской Оружейной палаты в 1660-е годы, гравюры петровского времени, большой его раздел составляют лубки, среди которых преобладают картинки на меди 1730–1770-х годов, печатавшиеся на Московской фабрике И. Ахметьева [22, с. 23]. Олсуфьеву перешла часть лубков Штелина [8, с. 80–82; 29, с. 235]. (Ил. 12.)

Собрание Олсуфьева весьма примечательно в двух отношениях. В первую очередь, впечатляют его размеры, внушительные даже в сопоставлении с европейскими коллекциями. Но еще важнее второе обстоятельство: в рамках коллекции Олсуфьева русское искусство, может быть впервые, оказалось включенным в общеевропейский кон-



11. Неизвестный русский гравер. *Рыба Мелузина*. Оттиск 1760-х с доски второй половины XVII века
Бумага, гравюра на дереве. 36,3 × 44,5
Собрание Я. Штелина, позднее — М. П. Погодина
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



12. Неизвестный русский гравер. *Медведь с козю*
Оттиск с доски середины XVIII в.
Бумага, гравюра на дереве. 36,9 × 29,7
Собрание А. В. Олсуфьева
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

текст, получило свое место в структуре универсального гравюрного собрания. Принципы формирования гравюрных собраний западной и русской печатной графики были одинаковы, однако существенным национальным отличием стало коллекционирование наряду с профессиональной и народной гравюры. Причем такое раннее обращение к народным картинкам тем более интересно, что в 1766 году Академия художеств дала следующий отзыв о печатных лубках: «для продажи в публике изрядны, но для знающей посредственны» и могут быть терпимы для простого народа [2, с. 153]. И еще в 1824 году среди членов Общества любителей российской словесности по поводу статьи историка, фольклориста И. М. Снегирева о лубочных картинках возникло сомнение, допустимо ли обсуждение столь «низменного предмета»³².

32 Враская О. Б. Д. А. Ровинский, его современники и последователи // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков. К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского. М., 1976. С. 14.

**ОСОЗНАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА
ГРАФИКИ В КОНЦЕ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА —
КОЛЛЕКЦИЯ ЭСТАМПОВ А. С. ВЛАСОВА — ВЛИЯНИЕ
ЭСТЕТИКИ РОМАНТИЗМА НА КОЛЛЕКЦИОНЕРСКУЮ
ПРАКТИКУ — ГРАФИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ А. Р. ТОМИЛОВА —
СПРАВОЧНИК А. БАРЧА ПО АВТОРСКОЙ ГРАВЮРЕ —
НОВОЕ РУКОВОДСТВО ДЛЯ СОБИРАТЕЛЕЙ**

Несмотря на огромные размеры коллекций и постепенно расширявшийся круг собирателей, графика в XVIII веке продолжала рассматриваться как вторичный в сравнении с живописью вид искусства. Не в последнюю очередь это мнение основывалось на широком распространении и ведущей роли в XVIII столетии именно репродукционной гравюры. Специфика графики, присущий ей выразительный язык еще не вполне осознавались. Тем менее можно ожидать развитых знаточеских навыков от русских коллекционеров, если и в Европе собиратели зачастую выступали коллекционерами не столько отдельных гравюр или рисунков, сколько целых графических собраний, нередко перепоручая их составление агентам, посредникам, антикварам. И все же мы располагаем свидетельствами пробуждения нового отношения к графике по мере приближения к началу нового столетия и в первой трети XIX века. По воспоминаниям современницы, гравюрой интересовалась Екатерина Романовна Дашкова, подруга Екатерины, блестяще образованная женщина, президент Академии наук, и интерес этот был научного характера: она приобретала «гравюры, чтобы проследить развитие этого вида искусства» (курсив мой. — Н. М.) [26, с. 39].

Несомненным свидетельством серьезного интереса к авторской гравюре можно считать появление российских коллекций офортов Рембрандта. Интерес к графике великого мастера, как мы видели, проявил Д. И. Фонвизин. О коллекции офортов Рембрандта, составленной во времена Екатерины II, упоминается в рукописных каталогах собрания Мосоловых: 171 лист из этой коллекции, охватывавшей все грани творческого наследия Рембрандта-офортиста, был приобретен в 1854 году С. Н. Мосоловым и заложил основу его прославленного собрания офортов Рембрандта³³. Однако, кроме самых общих и скудных сведений, об этой выдающейся коллекции и ее владельце ничего не известно. Самой ранней владельческой датой русского коллекционера на офорте Рембрандта остается 1799 год: на офорте

«Автопортрет в бархатном берете с пером» 1638 года из собрания Александра Римского-Корсакова (Эрмитаж), — но и в данном случае личность владельца и его коллекция не поддаются определению [10, с. 43, 114]. Есть ли какая-либо преемственная связь между коллекцией рембрандтовских офортов Фонвизина, Римского-Корсакова и неизвестного собирателя, упоминаемого Мосоловыми, остается вопросом для будущих исследований.

Одним из ранних знатоков и ценителей гравюр в России был московский коллекционер Александр Сергеевич Власов [25, с. 103–106; 9, с. 119–121]. Как многих до и после него, на мысль о создании собственной коллекции Власова натолкнуло знакомство с картинной галереей Эрмитажа, где он часто бывал в юности, служа при дворе³⁴. За отсутствием больших средств выбор пал на относительно недорогие эстампы: он стал собирать гравюры с живописных оригиналов и вскоре начал охотиться за редкими и высококачественными оттисками, а затем и авторской гравюрой. Страсть к собирательству окрепла после знакомства с известным дипломатом и коллекционером князем Александром Михайловичем Белосельским-Белозерским. Женившись на дочери князя, Марии Александровне, Власов получил за ней богатое приданое, что позволило оставить службу, переехать в Москву и посвятить себя коллекционированию «в качестве охотника и обладателя коллекции редчайших эстампов всех старых и новых школ от начала гравирования, посвятившего 30 лет на составление оной из первейших европейских кабинетов... Вполне удовлетворенный собранием эстампов, которых многие отпечатки признаны

- 33 Во вступлении к каталогу своей коллекции офортов Рембрандта Н. С. Мосолов писал, что его отцу, С. Н. Мосолову, страстному собирателю рембрандтовских офортов, «в 1853 году ... посчастливилось купить в России превосходную коллекцию из 132 листов, собранную во времена Екатерины II» (*Massaloff N. Catalogue de ma collection d'estampes. Moscou, 1904. P. 190* — рукописный каталог в переплете; хранится в Научной библиотеке ГМИИ им. А. С. Пушкина). В каталоге офортов Рембрандта, составленном в 1877 году, сам Семен Николаевич указывает дату покупки 4 мая 1854 года и общее число листов 171 (*Rembrandt et son Ecole et Gravures au burin, a l'eau-forte, en maniere noire. Lithographies, Photographies et Fac-simile d'après les tableaux et les dessins de Rembrandt. Collection Massaloff. Moscou, 1877. [Последняя стр. без номера]* — рукописный каталог в переплете; хранится в Научной библиотеке ГМИИ им. А. С. Пушкина).
- 34 «Частые посещения Эрмитажной галереи и, как сказывал он сам, первый приход туда, решили судьбу его, означив в нем будущего пламенного любителя искусств. Юный Власов посвящал все свободные часы свои созерцанию тех славных произведений живописи, которыми бессмертная Екатерина обогатила Россию». *Иванчин-Писарев Н. Д.* Речь, произнесенная в заседании Московского общества Истории и Древностей Российских 28 января 1826 года // Московский телеграф. 1826. № 8. Ч. 8. С. 287.

ненаходимыми, Власов сделался страстным охотником до картин, резных камней, манускриптов и редких изданий книг»³⁵.

Важнейшим источником пополнения коллекции А. С. Власова по-прежнему оставались приобретения за границей³⁶. Однако и на внутреннем рынке, к тому времени достаточно насыщенном, ему посчастливилось купить почти всю художественную коллекцию графа А. Г. Головкина (картины, гравюры, библиотеку, рукописи), графическое собрание Маслова и коллекцию эстампов К. Г. Разумовского [25, с. 170], немало произведений искусства и книг из собрания Н. Ф. Хитрово. «Портфели эстампов его вмещали в себе все, что только ознаменовано неизменным достоинством, правильностью рисунка и красотой оттисков»: гравюры Мекенема, Дюрера, Луки Лейденского, Голциуса, Маркантонио, Карраччи, Риберы, Рембрандта, Болсверта, Понциуса, Ворстермана, Калло, Меллана, Нантейля, Эделинка, дела Беллы, Блотелинга, Смита, Вискера, Стренджа, Вуллета, Вилле и других³⁷. Коллекция эстампов Власова считалась в свое время лучшей в России.

Основу собрания составляла репродукционная гравюра, однако немало было и авторских листов выдающихся гравюров. Как видим, критерием отбора в коллекцию становятся художественные достоинства оттиска.

Власов был не просто владельцем, но и знатоком своей коллекции. В каталоге собрания им отмечены качество отпечатков, их состояние — почти всегда «до подписей», — печать на индийской или китайской бумаге (таких оттисков немало даже среди репродукционных гравюр XVIII века), происхождение листов из известных коллекций, среди них очень часто упоминается имя знаменитого парижского коллекционера Пьера Мариетта; в нескольких случаях подчеркнута наличие контрэпрёвов с гравюр [31]. Его письма другу и коллекционеру Н. Д. Иванчину-Писареву содержат оценки многих произведений искусства, сведения о новой литературе, характеристики частных собраний; особенно много внимания уделено его любимым эстампам [23]. После смерти Власова коллекции пошли с аукциона³⁸. Собрание эстампов приобрели Н. Д. Иванчин-Писарев, Н. С. Мосолов старший³⁹; впоследствии графиче-

35 Писарев Н. Д. Указ. соч. С. 291.

36 «Комиссионеры Власова жили безвыездно в Париже, во многих городах Италии и присылали все, что продавалось там редчайшего в отношении искусств». Там же. С. 298.

37 Там же. С. 294.

ские листы попали к Г. В. Лихачеву, Д. А. Ровинскому, Е. И. Маковскому, С. С. Шайкевичу, Н. В. Баснину, с собранием которого некоторые листы пришли в ГМИИ⁴⁰. (Ил. 13.)

Осознанию своеобразия языка графики сильный импульс дала эстетика романтизма. Ярким, хотя и одиноким примером собрания времени романтизма стала коллекция Алексея Романовича Томилова [9, с. 25–27; 27]. Он первым оценил незаконченность живописного этюда и рисунка-эскиза, наброска как эстетическую категорию и стал собирать их в коллекции. (Ил. 14.) «В отношении... изящных художеств, чувство часто вернее и... всегда естественно руководствует нами... нежели рас-судок... коего гораздо больше в завершенных произведениях искусства,

38 В 1826 году часть собрания разыграна в лотерею, оставшаяся продана в 1830 году. К распродажам 1826 и 1830 годов были напечатаны каталоги на русском и французском языках, позволяющие судить о собрании, увеличившемся даже за прошедшие 5 лет: в каталоге 1826 года перечислены около 600 гравюр в 20 портфелях, а также 20 на стенах в рамах под стеклом (см.: Каталог вещам, назначенным от комиссии, высочайше утвержденной по имени покойного г-на Власова для разыграния в лотерею. М., 1826; Catalogue des tableaux, estampes, livres, pierres graves, bronzes, marbres, porcelaines, armes, etc. Faisant partie du cabinet de feu M. le Chambellan de Vlassoff, objets d'arts et au tres. dont, par permission supreme, on a forme une loterie. Moscow, 1826; Каталог вещам, назначенным от комиссии, высочайше утвержденной по имени покойного г-на Власова для продажи с аукциона. М., 1830). Составители обоих каталогов оказались людьми, малосведущими в гравюре. В каталоге 1826 года гравюры записаны с № 751 по № 1320 и с № 2127 по № 2142 (в рамах) и представляют краткий перечень по сюжетам, без упоминания автора, что значительно усложняет идентификацию листов. Тем не менее в некоторых случаях их можно опознать. Так, например, к 4 гравюрам Дюрера по каталогу 1821 года (в том числе «Адам и Ева», «Св. Иероним в келье», «Меланхолия»; Ор. cit. P. 140) к 1826-му добавились листы «Лошадь со смертью» (т. е. «Рыцарь, Смерть и Дьявол»), «Св. Губерт» (№ 760–761); к «Воскрешению Лазаря» и «Возвращению блудного сына» Луки Лейденского — его же «Танцующая Магдалина» (т. е. «Танец Марии Магдалины», № 766); 8 офортов Рембрандта (включавшие «Лист в сто гульденов», «Триумф Мардохея», 2 композиции «Христос перед народом», горизонтальную и вертикальную, «Петра и Иоанна у врат храма», «Взвешивателя золота» и «Пейзаж с тремя деревьями») пополнились портретами «Аптекаря» («Абрахама Франсена, аптекаря»), «Ивана Лютера» («Яна Лютмы»), еще одним оттиском «Листа в сто гульденов» на китайской бумаге (№ 834, 844, 853).

39 В рукописном каталоге коллекции С. Н. Мосолова *Catalogue d'estampes, collection Massaloff* (1873, Научная библиотека ГМИИ им. А. С. Пушкина) встречается много эстампов власовской коллекции. Конечно, нельзя исключить того обстоятельства, что гравюры из собрания Власова приобрел уже Семен Николаевич и из рук Егора Ивановича Маковского, владевшего большей частью власовской коллекции графики: указанием на это служит надпись на обороте гравюры С. Болсверта с оригинала А. ван Дейка (ГМИИ, Г-43083), имеющей наклейку с номером 907 власовского аукциона: «От Егора Ивановича Маковского».

40 Из коллекции Власова в собрании ГМИИ происходят гравюры П. Понциуса «Святые перед Мадонной» с алтарной композиции П. П. Рубенса, «Поругание Христа» С. Болсверта с оригинала А. ван Дейка.



13. Пауль Понциус с живописного оригинала П. П. Рубенса. *Святые перед Мадонной*. После 1638–1639. Бумага, гравюра резцом. 56 × 44. Собрание А. С. Власова (позднее — Н. С. Мосолова, Е. И. Маковского, Н. В. Баснина) ГМИИ им. А. С. Пушкина



14. Михаил Козловский. *Гибель Ипполита*. 1792. Дерево, перо, тушь, кисть коричневым тоном, белила. 52,9 × 68,5. Собрание А. Р. Томилова Государственный Русский музей

чем в первоначальных рисунках и эскизах» [9, с. 26]. Коллекционированием Томилов увлекся в 1800-е годы, главное внимание уделяя русской школе и творчеству своих современников. В значительной степени его коллекция составлялась из рисунков друзей-художников: в усадьбе Успенское в Старой Ладоге под Петербургом у Томилова подолгу гостили и работали О. Кипренский, А. Орловский, А. Венецианов, А. Варнек; он был знаком с А. Ворониным и Дж. Кваренги. Собрание примерно в 200 листов охватило период от Угрюмова до Мартоса; в нем выделялась большая группа работ Кипренского, с которым Алексей Романович был особенно близок; многие рисунки были ему подарены художниками. В разделе европейской гравюры помимо собрания портретов знаменитейших гравюров Томилову принадлежала исключительная по полноте коллекция офортов Рембрандта (334 офорта), а также других офортистов голландской школы XVII века, офорты Калло, С. Розы, то есть его несомненно интересовали граверы, обладавшие индивидуальным по-



15. Рембрандт. *Пейзаж со стогом сена и стадом овец*. 1652. Бумага, офорт, сухая игла. 8,2 × 17,2. Собрание А. Р. Томилова (ранее — П. Мариетта, 1671, П. Сутера, 1775) Государственный Эрмитаж

черком⁴¹. (Ил. 15.) Интересно отметить, что коллекция западной графики Томилова дала творческий импульс русским художникам: несколько гриффонажей Кипренского и литографированный автопортрет Орловского выполнены под впечатлением рембрандтовских офортов⁴². Это лишь частный пример влияния богатейших коллекций европейского художественного наследия на отечественное искусство и культуру.

41 Позднее 70 офортов Рембрандта из коллекции Томилова, восходящие к европейским собраниям XVII–XVIII веков П. Мариетта и П. Сутера, приобрел у наследников Д. А. Ровинский. Эстампы голландских гравюров XVII века из коллекции Томилова (например, Н. Берхема и Я. Бота) попали в Эрмитаж в первой половине XX века [10, с. 27].

42 Искусство офорта. Каталог выставки ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2003. С. 232–233; А. Орловский. Автопортрет в стиле Рембрандта. 1812, литография (Русский музей); Метелкина А. Г. Коллекция печатной графики из основного собрания Государственного Эрмитажа в собрании Государственного Русского музея (к вопросу об обмене экспонатами) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 68 («Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга», 2008–2010). СПб., 2015. Ил. на с. 337.

Примерно в это же время в Европе возникла новая система классификации гравюр. Ее автор, венский гравер и первый библиотекарь императорской библиотеки Адам Барч, разбирая огромное собрание гравюр принца Евгения Савойского, упорядочил его по граверам-авторам, а не инвенторам-живописцам, как это делал Хайнекен. Не споря с универсальной системой предшественника, Барч сосредоточил внимание на авторской гравюре, описав в 21 томе справочника, вышедшего в Вене в 1801–1821 годах, творческое наследие практически всех известных граверов-художников нидерландской, голландской, фламандской, немецкой, итальянской школ XV–XVII веков [30]. Первые тома этого справочника были посвящены офортам Рембрандта (1798–1799). Система Барча легла в основание всех частных и государственных кабинетов гравюр XIX века, ею пользуются и сейчас. И она, несомненно, поднимала художественный статус гравюры, перенося акцент на авторскую гравюру.

В настоящем историческом обзоре мы подошли к началу XIX столетия. Как развивался интерес к графическим произведениям в следующем веке, что за собрания создавались в России в это время и какие исторические события и культурные веяния влияли на коллекционирование гравюр и рисунков — все эти вопросы станут предметом рассмотрения в следующей части.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александрова Н. И. Собрание графики ГМИИ им. А. С. Пушкина. Русский рисунок XVIII — первой половины XIX века. Научный каталог коллекции. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2004. Кн. I–II.
2. Алексеева М. А. Торговля гравюрами и контроль за ней в конце XVII — XVIII вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков. К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского. М., 1976. С. 140–158.
3. Банников А. П., Сапожников С. А. Собиратели и хранители прекрасного. Энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700–1918. М., 2007.
4. Банников А. П. Русские коллекционеры и их коллекции. М., 2008.
5. Богдан В.-И. Т. Частные коллекции и императорские дары. Музей Академии художеств. Вторая половина XVIII — начало XX века. М., 2021.
6. Болотина Н. Ю. Личная библиотека светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического // Книга. Исследования и материалы. Сб. 71. М., 1995. С. 253–265.

7. Бурлыккина М. Я. История становления и развития университетских музеев дореволюционной России. Дис. ... канд. исторических наук. М., 1994.
8. Власова О. В. Частное коллекционирование русской гравюры в России в XVIII — начале XX века. Дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004.
9. Власова О. В., Балашова Е. Л. Владельческие знаки на гравюрах и литографиях: на материале отдела гравюры Государственного Русского музея. СПб., 2003.
10. Григорьев Р. Г. Гравюры Рембрандта из коллекции Д. А. Ровинского в собрании Эрмитажа. СПб., 2012.
11. Доброклонский М. В. «Книга Виниуса» — памятник русского собирательства XVII–XVIII вв. // Известия Академии наук. 1929. Серия 7. № 8. С. 215–230.
12. «Из моей коллекции в Павловске». Английская гравюра XVIII — начала XIX века из собрания императрицы Марии Федоровны. Каталог выставки / Авт.-сост. О. И. Ламеко. СПб., Павловск. 2017.
13. Избранные рисунки из собрания Эрмитажа. К 200-летию основания Отделения рисунков. Коллекция К. Кобенцля. Каталог выставки. Л., 1969.
14. Избранные рисунки из собрания Государственного Эрмитажа. Коллекция Генриха Брюля. Каталог выставки. Л., 1971.
15. Кислых Г. С. Собрание графики ГМИИ им. А. С. Пушкина. Немецкий, австрийский и швейцарский рисунок XV–XX веков. Т. 1–2. М., 2009.
16. Коллекционеры, меценаты, благотворители (Россия, XVIII–XX вв.). СПб., 1996.
17. Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1985.
18. Майская М. И. Западноевропейский рисунок в собрании князей Юсуповых // «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. В 2 т. М., 2001. Т. 1.
19. Майская М. И. Собрание графики ГМИИ им. А. С. Пушкина. Итальянский рисунок XVI–XX веков. Т. 1–3. М., 2011–2012.
20. Мишин В. А. Собрание рисунков ГМИИ им. А. С. Пушкина // От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Каталог выставки. М., 2020. С. 6–25.

21. Овсянникова С. А. Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX века // Очерки истории музейного дела в России. М., 1961. Вып. 3.
22. Опочинин Е. Н. Русские коллекционеры и уцелевшие остатки старины. Из наблюдений и воспоминаний // Наше наследие. 1990. № 4. С. 104–115.
23. Письма Н. Д. Иванчина-Писарева к И. М. Снегиреву / Публ. Б. Л. Модзалевского // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1902. Т. 7. Кн. 4.
24. Полунина Н. М. Коллекционеры России, XVII – начало XX в. Энциклопедический словарь. М., 2005.
25. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997.
26. Саверкина И. В. История частного коллекционирования в России. Учебное пособие. СПб., 2006.
27. Собрание Томиловых-Шварц. Каталог выставки из серии «Коллекции и коллекционеры Русского музея». СПб., 2015.
28. Филлипс К. В. Дмитрий Михайлович Голицын (1721–1793) – коллекционер рисунков // Труды Государственного Эрмитажа. 2015. Т. 68. С. 267–294.
29. Эра Румянцевского музея. Т. 1–2. М., 2010. Т. 2: Гравюрный кабинет.
30. Bartsch A. von. Le Peintre graveur. Т. 1–21. Vienne, 1803–1821.
31. Catalogue des livres rares et precieux de la biblioteque de M. De Wlassoff, chambellan de sa Majeste Pempereur de toutes lcs Russies suivi d'une description sommaire de ses gravures, tableaux, pierres graves et bronzes. Moscow, 1821. Pp. 117–189.
32. Heinecken C. H. Idée générale d'une collection complete d'estampes. Avec une dissertation sur l'origine de la Gravure & sur les premiers Livres d'Images. Wien–Leipzig, 1771 (сочинение 1768 года).
33. Lugt F. Marques de Collections (Dessins-Estampes). Т. 1 – Amsterdam, 1921; Т. 2 – The Hague, 1956 (электронная расширенная версия www.marquesdecollections.fr, 2010).
34. Ozerkov D. Das Grafikkabinett Heinrich von Brühls // Bilder-Wechsel: sächsisch-russischer Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung. Köln, 2009. S. 151–220.
35. Phillips C. V. Dmitry Mikhaylovich Golitsyn (1721–1793): An Eighteenth-century Russian Drawings Collector // Master Drawings. 2011. No. 4. Pp. 533–548.

36. Phillips C. V. Art and Politics in the Austrian Netherlands: Count Charles Cobenzl (1712–1770) and his collection of drawings. PhD thesis. University of Glasgow, 2013.
37. Sadkov V. A. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Netherlandish, Flemish and Dutch Drawings of the XVI–XVIII Centuries. Belgian and Dutch Drawings of the XIX–XX Centuries. Amsterdam, 2010.