

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*

*Шокина*

СОКОЛОВА  
ИРИНА АЛЕКСЕЕВНА

**КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ П. П. СЕМЕНОВА-ТЯН-ШАНСКОГО  
И АНТИКВАРНЫЙ РЫНОК ПЕТЕРБУРГА  
(1860–1910)**

Специальность: 24.00.01 – Теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора культурологии

Санкт-Петербург  
2006

Работа выполнена в Отделе западноевропейского изобразительного искусства ФГУК «Государственный Эрмитаж»

Научный консультант: Андросов Сергей Олегович,  
доктор искусствоведения

Официальные оппоненты: Герман Михаил Юрьевич,  
доктор искусствоведения;

Шехтер Татьяна Ефимовна,  
доктор философских наук;

Дриккер Александр Самойлович,  
доктор культурологии

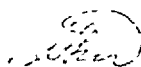
Ведущая организация: Государственный музей  
и изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина, Москва

Защита состоится «23» июля 2006 г. в 13<sup>00</sup> часов на заседании Диссертационного совета Д.212.232.55 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, д. 5, факультет философии и политологии, ауд. 161.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета.

Автореферат разослан «18» июля 2006 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат философских наук, доцент



А. А. Никонова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена проблеме сложения и анализу феномена крупнейшего частного собрания голландской и фламандской живописи в России середины XIX – начала XX века – коллекции Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского. Созданная им галерея (более 700 произведений) радикально обновила представление о генезисе и формах нидерландского художественного наследия в кругах русской интеллигенции, заложив основы ее восприятия в современной социо-гуманитарной науке. В этом аспекте особый интерес представляет трансформация модели голландского искусства «золотого века» в переломную, кризисную по смыслу эпоху, связанную с зарождением в середине XIX столетия национальных идей и поиском самоидентификации европейских народов. «Узловой» для России вопрос, выразившийся в мировоззренческих разногласиях «славянофилов» с «западниками», наложил печать и на характер коллекционерской деятельности П. П. Семенова-Тян-Шанского. Выбор им голландской живописи в качестве главного объекта собирательства происходил на русской почве и подвергался осмыслению в русле национальной духовной традиции. Опыт сложения картинного собрания, вобравший в себя многообразное взаимодействие религиозного и светского мирозерцания XIX столетия, не потерял своего значения и сегодня. Однако ни в одной публикации, посвященной вопросам коллекционирования, до сих пор не рассматривалась подробно и в достаточно полном объеме петербургская коллекционерская и экспертная школа.

Художественное собирательство является неотъемлемой частью целостной культуры общества. В нем находят отражение многие процессы, которые происходят в искусстве определенного времени, связанные со сменой вкусов и эстетических идеалов. Диалог с прошлым, исследование наследия отечественной культуры и его осмысление в контексте художественно-правственной проблематики имеют особое значение для поиска основ межкультурных связей и коммуникаций в настоящем времени.

### **Актуальность темы исследования.**

Актуальность данной работы определяется фундаментальным значением художественно-исторических ценностей в универсуме культуры. Воссоздание истории коллекционирования в России помогает не только понять переоценку направлений, стилей и школ живописи

(академического идеала итальянской школы и натуралистических основ северонидерландского искусства), но и детерминировать аспекты художественного познания (возникновение в XIX веке культа Рембрандта и восприятия XVII века как «эпохи Рембрандта»). Изучение русского коллекционирования исключительно важно для музейной работы в настоящее время. Подготовка к изданию генеральных каталогов, имеющая целью создать в будущем универсальную базу данных о художественных коллекциях страны, позволит проследить как происхождение экспонатов, так и пути их миграции (покупки, поступления по завещанию частных лиц, передачи из других собраний, временное хранение и т. д.). Активизировавшаяся в наши дни выставочная деятельность невозможна без серьезных, документально обоснованных знаний о сложении коллекций, влившихся со временем в музейные собрания. Изучение частного собирательства голландских картин в Петербурге и анализ его наиболее значительного периода, каковым, несомненно, является порубежная эпоха XIX–XX веков, важны и для развития современного антикварного рынка. Экспертная деятельность – базовая в системе художественно-исторического мышления (две трети собрания западноевропейской живописи в музеях России приходится на голландскую школу) – нуждается в конкретных сведениях о сложении практики значочества. Как междисциплинарный предмет история коллекционирования является важным разделом в академических курсах лекции факультетов культурологии, истории и теории изобразительного искусства, музееведения. Кроме того, результаты настоящего исследования могут стать отправной точкой для дальнейшего изучения этой грани русской культуры и применяться в плане художественного образования.

**Цель исследования** – воссоздать историю зарождения и формирования крупнейшего частного собрания голландской живописи в Петербурге на фоне музейной и антикварной жизни России и Голландии второй половины XIX столетия.

Для достижения данной цели в работе поставлен ряд задач:

1. Изучить традицию художественного коллекционирования в Петербурге XVIII–XIX веков, ее трансформацию в свете духовно-нравственных исканий в обществе.

2. Реконструировать и проанализировать историю возникновения и формирования картинной галереи П. П. Семенова-Тянь-Шанского.

3. Выявить особенности данного собрания в сравнении с другими частными коллекциями голландской живописи в России – П. В. Деларова, А. И. Сомова, А. А. Кауфмана и Голландии – А. Бреднуса, К. Хофстедте де Грога

4. Раскрыть характер антикварного рынка столицы и степень его насыщенности произведениями нидерландских школ.

5. Исследовать новые формы коллекционерской деятельности второй половины XIX века, значимые для объяснения уникальной по масштабу русской «голландомании».

**Методология исследования.** Теоретико-методологическая основа представленной работы определяется основными идеями, разработанными зарубежными и отечественными учеными в таких гуманитарных науках, как:

история культурологических учений и онтология культуры (С. Н. Иконникова, М. С. Каган);

философия искусства, эстетика, искусствоведение (И. Тэн, Торре-Бюрже, Л. Виардо, Э. Мишель, Г. Вельфлин, М. Фридендер, В. Р. Виппер, М. С. Каган, Д. В. Сарабьянов, Ю. М. Лотман, С. М. Даниэль);

музееведение (В. Боде, А. Бреднус, У. Лидтке, В. Ф. Левинсон-Лессинг, И. В. Линник, С. Н. Тройницкий, Б. Б. Пиотровский);

история (Дж. Л. Мотли, Н. К. Шильдер, Е. М. Феоктистов, П. Н. Милюков, А. А. Корнилов, Л. Г. Захарова);

социология (Э. Вауд, М. Монтиас).

Были использованы работы по специальным вопросам теории и истории голландского искусства, творчества ведущих представителей голландской школы XVII века, жанровых и образных категорий В. Боде, В. Р. Валентинера, Й. Вета, К. Хофстеде де Грота, А. де Вриса, К. Бауха, В. Стехова, Э. Плича, Й. фон Мольтке, Х. Герсона, П. ван Тила, К. Тюмпела, А. Бланкерта.

Для данного исследования особое значение имели труды по истории коллекционирования В. Кноппа, Р. Эккарта, С. О. Андреева, Б. И. Асвариша, Н. М. Полуниной, С. С. Степановой, И. И. Сальниковой; теории стилей К. Вермана, В. Мартина, Ж. Базена, Г. Ю. Стерпина, А. В. Иконникова, Е. Н. Устюговой;

теории анализа художественных произведений Э. Мишеля, К. Восмара, А. Вилока, Д. В. Сарабьянова, С. М. Даниэля.

В основу методики исследования положен принцип комплексного подхода – единства и целостности исторических и эмпирических методов, междисциплинарного анализа и сравнительного изучения научной исторической, искусствоведческой, культурологической и социологической литературы с целью определения феномена коллекционирования голландской живописи в Петербурге.

В качестве ведущего метода исследования использован системный подход, позволивший выявить и проанализировать взаимосвязи, возникающие между состоянием культурологической науки и искусствоведения и практическим опытом изучения памятников живописи

При работе с произведениями живописи был применен метод сравнительного анализа, позволивший установить авторство ряда прежде анонимных памятников и выдвинуть гипотезы о новых атрибуциях.

Метод художественно-стилистического анализа использовался при детальном изучении конкретных работ XVII века из состава петербургских коллекций, возникших на рубеже XIX–XX столетий.

Метод реконструкции на основе собранного историко-художественного материала позволил восстановить первоначальный состав коллекции, целостность которой была нарушена в 1930-х годах в результате продаж картин, осуществленных советским правительством. Для установления настоящего местонахождения памятников был проведен тщательный поиск и изучение архивных документов, свидетельств современников событий, записей регистрации поступления и передачи экспонатов из собрания Эрмитажа (1929–1935).

#### **Степень разработанности проблемы.**

Современная культурология владеет широким спектром мировоззренческих и научно-теоретических подходов к изучению истории и теории художественной культуры. Особенно важным в связи с этим представляется выявление различных социологических, нравственно-психологических и эстетических аспектов деятельности на стыке взаимодействия национальных культур при формировании частных коллекций голландских картин в Петербурге, ставших частью духовной жизни общества, раскрытие особенностей русского вкуса в выборе старой европейской живописи.

При разработанности общих проблем культурно-исторического контекста музееведения остается почти неисследованным вопрос о влиянии деятельности П. П. Семенова-Тян-Шанского и его современников на характер эрмитажной картинной галереи, недостаточно изучены связи петербургских собирателей с теоретиками и практиками коллекционерского дела в Западной Европе, позволяющие выявить специфику и своеобразие художественного мировосприятия на рубеже XIX–XX столетий.

Тема частного коллекционирования, по вполне понятным причинам отскакивавшая долгое время на периферии отечественной

историографии, в последнее двадцатилетие приобрела большую популярность. К примерам первых работ обобщающего характера следует отнести монографии Н. М. Полушиной и А. И. Фролова «Коллекционеры Москвы» (1995), А. И. Фролова «Московские музеи» (1999), И. И. Сальниковой «Мы были... Из истории государственного и частного собирательства русского искусства XVIII – первой половины XIX в.» (2003). Одно из самых ценных направлений в интересующей нас области – публикация архивных материалов XIX – начала XX века. Наиболее последовательно она осуществлялась ежегодником Российской академии наук «Памятники культуры. Новые открытия» (выделим статьи А. П. Банникова о собраниях А. И. Корсакова, графа Д. И. Толстого, барона Н. Н. Врангеля, О. Браза и др.) и журналами «Мир музея» и «Наше наследие» (Л. Савицкая, И. Золотинкина, И. А. Котельникова). Однако, как ни парадоксально, ни одна из них не затрагивает напрямую семеновского собрания. До настоящего момента основным источником сведений о галерее оставались труды самого П. П. Семенова-Тян-Шанского («Этюды по истории нидерландской живописи на основании ее образцов, находящихся в публичных и частных собраниях Петербурга» (1885–1890) и каталог собрания 1906 года).

Историко-биографические издания о П. П. Семенове-Тян-Шанском А. И. Алдан-Семенова, И. В. Козлова и А. В. Козловой, В. В. Кавторина, Брюса Линкольна весьма далеки от искусствоведческой проблематики и лишь вскользь упоминают о художественной деятельности прославленного географа. Единственная попытка осмыслить итоги его собирательства была предпринята эрмитажными хранителями Дж. А. Шмидтом и Е. Г. Лисенковым, написавшими два небольших этюда о П. П. Семенове как исследователе голландской живописи и гравюры в сборнике, который был подготовлен к столетнему юбилею русского ученого (Ленинград, 1928).

Небольшой пассаж о семеновской коллекции можно найти в ставшей уже классической монографии В. Ф. Левинсона-Лессинга «История картинной галереи Эрмитажа» (1764–1917), выдержавшей два издания (1985 и 1990). В недавно вышедшей книге О. Я. Неверова «Частные коллекции Российской империи» также есть упоминание о семеновской галерее. К сожалению, в ней содержатся несколько неточностей, «унаследованных» от старой литературы (так, неверно указан год поступления коллекции в Эрмитаж). Этими изданиями и несколькими статьями Л. Кучумовой в газетной и журнальной периодике исчерпывается перечень публикаций о картинной галерее П. П. Семенова-Тян-Шанского на Васильевском острове.

Голландские авторы исследований, посвященных вопросам коллекционирования (М. де Бур, Й. Лейстра, Р. Эккарт, Э. Рейтсма, Ф. Манут, Л. Пейл), русских собирателей, в отличие от их американских современников, обходят своим вниманием.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что до сих пор не существует ни одной обобщающей работы о коллекции П. П. Семенова-Гян-Шанского и антикварном рынке Петербурга, которая бы позволяла оценить роль русских *connaisseurs* в контексте европейской «голландомании»

#### **Источники и эмпирическая база исследования:**

1. Изучение обширного предметного материала – памятников голландского искусства в фондах Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург; ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва; региональных музеев Российской Федерации.

2. Выявление и исследование произведений, исторически связанных с петербургскими коллекциями, на экспозициях и в фондах музеев Западной Европы и США (Королевский кабинет живописи Мауритсеус, Гаага; дворец Хет Ло, Апелдорн; музей Твенте, Энschede; Национальная галерея, Вашингтон; Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес).

3. Анализ письменных и печатных источников XIX века, в том числе русско- и западноевропейской журнальной и газетной периодики (Het Vaderland, Nieuwe Rotterdamsche Courant, Gazette des Beaux-Arts, der Cicerone, Repertorium für Kunstwissenschaft).

4. Изучение архивных материалов из фондов АГЭ, ПФА РАН, ЦГАЛИ СПб., Отдела рукописей ГРМ; Нидерландского института, Париж; Муниципального архива, Лейден; архива Института истории искусств (RKD), Гаага.

5. Работа с инвентарными описями Государственного Эрмитажа.

#### **Научная новизна диссертации состоит в следующем:**

1. Воссоздана развернутая и подробная картина формирования и пополнения галерей П. П. Семенова-Гян-Шанского.

2. Доказано, что эта коллекция голландской живописи является уникальной по замыслу для русской и европейской частной знаточеской практики второй половины XIX столетия.

3. В научный оборот введены новые архивные документы, связанные с жизнью и деятельностью петербургских коллекционеров П. П. Семенова-Гян-Шанского, П. В. Деларова, князя С. В. Кудашева, К. С. Веселовского, Д. А. Ровинского, а также музейных деятелей А. И. Сомова, А. П. Бенуа, графа Д. И. Толстого



4. Установлены основные источники поступлений голландской живописи и определен круг поставщиков картин для столичных коллекционеров не только в Петербурге, но и в Европе (фирма "Frederik Muller & Cie" в Амстердаме, аукционный дом Wawra в Вене, антикварнат Amsler в Берлине).

5. Определены специфически новые по отношению к укоренившимся с XVIII века формам художественной торговли (публичные аукционы, лотереи, антикварные магазины) методы приобретений, появившиеся в конце XIX столетия; Ansichtssendung и выбор по иллюстрированным каталогам.

6. Рассматриваются неизвестные ранее письма крупнейших историков голландского искусства: В. фон Боде, А. Бреднуса и К. Хофстеде де Грота, позволяющие выявить характер деловых отношений западных экспертов с русскими коллекционерами.

7. Доказано, что именно на рубеже XIX–XX веков взаимодействие таких сфер, как частное собирательство, антикварная торговля и музейное дело выявило этическую проблему, потребовавшую создания специального положения в уставе музеев о строгом их разграничении и наложении запрета на частную экспертную и коллекционерскую практику сотрудников.

**Теоретическая и практическая значимость диссертации заключается в следующем:**

1. Диссертация вносит теоретический вклад в изучение художественной культуры в контексте целостного и системного мировосприятия. Ее теоретические положения могут быть полезными при изучении взаимодействия материалистического и духовного в области культуры, искусства, психологии; в образовательных концепциях.

2. Практическая ценность диссертации определяется тем, что она может быть использована при подготовке научных каталогов музейных собраний, лекционных курсов и семинарских занятий по истории западноевропейского искусства (раздел «Живопись Голландии и Фландрии XVII века»), русской культуры. Материалы диссертации могут быть положены в основу общих и специальных курсов по культурологии, теории и истории искусства, а также курсов, посвященных теории и философии музея, истории экспертного дела и проблемам атрибуции картин.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Коллекционирование голландской живописи в XVIII–XIX веках как феномен петербургской культуры.

2. Восприятие голландского искусства «золотого века» социально новым типом коллекционеров (создававшим коллекции «на трудовые деньги») как модели демократического развития нации в свете идей славянофильства и западничества.

3. Европейское участие в пополнении частных русских коллекций (через посредничество экспертов, комиссионеров, антикварных фирм) не разрушало преемственности национальных традиций художественного собирательства в России, восходящих к петровскому времени.

4. Стигматическая целостность, отражающая различные образы бытия, как фундаментальный принцип построения картинной галереи П. П. Семенова-Тян-Шанского.

5. Введение петербургского коллекционирования в контекст европейской культуры.

**Апробация исследования.** По проблематике голландской живописи XVII века автором опубликованы 53 работы общим объемом более 36 авторских листов: статьи в научных журналах, как отечественных, так и зарубежных, каталоги выставок, альбомы.

Вышли в свет: каталог выставки «Вкус коллекционера. Голландская и фламандская живопись XVI–XVII веков из собрания П. П. Семенова-Тян-Шанского» (СПб., 2006, 280 с.) и монография «Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга (1860–1910)» (СПб., 2006, 200 с.).

Результаты исследования и его основные положения были представлены на научных форумах: Лазаревских чтениях (МГУ, Москва, 1989); конференции *Musees - musée* (Лувр, Париж, 1997); научном заседании Международного комитета кураторов голландских коллекций (CODART) (Амстердам, 1999); научных конференциях памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (СПб., 2001, 2003); симпозиуме «Корнелис Хофстеле де Грог - историк искусства и коллекционер» (Гронинген, Нидерланды, 2005); летнем курсе AMSU (Амстердам, 2006).

Основные положения диссертации использовались в лекциях, прочитанных в Музее Метрополитен, Нью-Йорк (1998); Музее искусств, Портленд, Орегон (2001); Институте Курто, Лондон (2001); Музее изящных искусств, Дижон (2003), а также в лекционных курсах и на практических занятиях для студентов вузов и сотрудников периферийных музеев.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на научном заседании Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.

**Структура и объем диссертации.** Диссертация состоит из введения, восьми глав, заключения и двух приложений (общий объем 314 машинописных страниц), примечаний к основному тексту, списка использованной литературы (398 наименований, в том числе 161 – на иностранных языках). Приложения содержат перечень, краткие каталожные данные и документацию о картинах, происходящих из собрания П. П. Семенова-Тян-Шанского. В Приложении 1 приведены сведения о произведениях, выданных на рубеже 1920–1930-х годов из Государственного Эрмитажа (280 номеров) с указанием их современного местонахождения, в Приложении 2 – сведения о работах, которые в настоящее время находятся в Эрмитаже (405 номеров).

Во введении сформулированы основные проблемы, поставленные в диссертации, дан обзор литературы и источников.

В первой главе изложены сведения о жизни П. П. Семенова-Тян-Шанского в свете философско-нравственных исканий его времени. Несмотря на существование ряда биографических изданий о русском географе, написанных отечественными и зарубежными авторами (Н. Г. Фрадкин, А. И. Алдан-Семенов, И. В. Козлов и А. В. Козлова, Б. Линкольн, Т. Колин), ни в одной из них не рассматривается роль художественного коллекционирования как мировоззренческий аспект личности П. П. Семенова-Тян-Шанского. Эстетические критерии этого собирателя неразрывно связаны с его духовно-нравственным мировосприятием. Жизненный путь этого человека в прямом смысле воплотил любимое им натурфилософское изречение И. В. фон Гёте «*Wer ins Unendliche will schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten*» («Кто стремится шагнуть в бесконечность, должен всесторонне объять конечное»). Энциклопедический характер его деятельности отразился на многих политических и научных сферах жизни России середины и второй половины XIX века (государственное право, экономика, статистика, физическая география, ботаника, энтомология) и оказал несомненное влияние на нравственную атмосферу общества. Анализ формирования неординарной личности в условиях противоречивой эпохи помогает понять значимость этой фигуры с позиций сегодняшнего дня.

Исследуя факты ранней биографии П. П. Семенова (детство в провинциальной усадебной среде, внезапная смерть отца, душевная болезнь матери, вынужденное одиночество, тяга к самообразованию) можно предположить, что драматические обстоятельства жизни обусловили развитие чуткой и сострадательной натуры. Проявившаяся еще в детском возрасте редкая одаренность усиливалась все возрастающим интересом к научному эмпирическому познанию мира,

выросшим, однако, на почве традиционного для русского дворянства нравственного воспитания и сильных индивидуальных переживаний.

Отражением духовно-нравственных исканий юности следует считать дружбу с Н. Я. Данилевским, посещения «пятниц» в доме М. В. Буташевича-Петрашевского (зима 1846/47 года) и окончательный выбор собственного научного пути, связанный с деятельностью Русского Географического общества («очага реформаторства»). Жизненные испытания (смерть первой жены, собственная тяжелая болезнь) сделали этого человека обладателем глубокого драматического опыта, способствовавшего его многолетней благотворительной и почитательской деятельности, в которой воплощалась существенная этическая ориентация русского общества. Вне контекста истории, вне идейно-нравственных исканий эпохи невозможно понять, почему после успеха экспедиции на Тянь-Шань (1856–1857) П. П. Семенов оставляет на несколько лет науку и погружается в работу Редакционных комиссий по крестьянскому вопросу (1858–1861 гг.), в недрах которых рождаются проекты реформы, приведшей к отмене крепостного права в России. Только после обнародования Высочайшего Манифеста от 19 февраля 1861 года он возвращается к своим профессиональным занятиям, добавив к ним новое – коллекционирование картин.

Голландская живопись привлекала не только богатством образного отражения окружающего мира, но и смысловым (в том числе дидактическим) содержанием. Семенов, обладавший опытом систематизации, анализа и классификации материала, перенес эти научные методы в сферу изучения искусства. Его интересовали закономерности художественного процесса. Не случайно знаменитый географ стал серьезно заниматься атрибуционной практикой, не прибегая к услугам других лиц. На стезе знаточества ему было не много равных в Петербурге. Как сообщал Н. Н. Врангель, уже «в 1861 году граф Строганов обращался к ученому с просьбой определить и оценить с художественной точки зрения вновь приобретенные им для строгановской галереи вещи». Есть и другое ценное свидетельство. Оно принадлежит крупному петербургскому антиквару М. М. Савостину. По словам торговца, он нередко просил Семенова определить авторство картин. В своих неизданных «Мемуарах» Савостин описал и характерные для старого ученого церемонные манеры, соединявшиеся с почти детской непосредственностью. Интерес к познанию, установлению истины – важная грань его личности.

Авторитет, каким пользовался Семенов в мире коллекционеров, был обусловлен не только знанием материала, но и феноменальной

зрительной памятью. Атрибуционный метод Джованни Морелли, описанный в 1870-х годах в серии статей в "Zeitschrift für bildende Kunst", был усвоен им и применен на практике. Однако проблему атрибуции русский коллекционер рассматривал гораздо шире. «Тщательное изучение и сравнение множества несомненных картин одного и того же художника... восстанавливают всю духовную артистическую жизнь художника перед исследователем...» – писал Семенов во введении к своему труду «Этюды по истории нидерландской живописи...». Знакомство с европейскими собраниями во время многочисленных поездок за границу в 1860–1870-х годах сделало его обладателем редкого для эпохи экспертного знания.

Переписка со многими западными специалистами и постоянное чтение искусствоведческой литературы стало неотъемлемой частью жизни ученого в зрелые и поздние годы. Руководствуясь накопленными знаниями, Семенов задумал классифицировать все известные ему произведения нидерландских школ в Петербурге.

Созданная на основе многолетнего опыта монография П. П. Семенова «Этюды по истории нидерландской живописи...» (1885–1890) – ценный документ раннего художественного знаточества в России, имевший на рубеже XIX–XX веков исключительное значение.

Во второй главе дается характеристика особенностей художественной жизни Петербурга 1830–1850-х годов, которые способствовали распространению знаний об изобразительном искусстве в русском обществе и подготовили основу для зарождения широкого интереса к собирательству. Открытые по частной инициативе собрания живописи («Русский Музеум» П. П. Свиньина, «Кунсткамера» графа Н. П. Румянцева в особняке на Английской набережной, картинная галерея графа А. Г. Кушелева-Безбородко на углу Гагаринской улицы) отличались просветительской направленностью и во многом способствовали образованию художественного вкуса.

Особая роль в этой сфере принадлежала Императорскому обществу поощрения художников. Устроенная при нем постоянная выставка произведений русских живописцев (1826) имела огромное значение, поскольку доступ в Эрмитаж в первой половине столетия был затруднен, а залы Императорской академии художеств открывались только на время проведения отчетной выставки. Первая беспроигрышная лотерея, состоявшаяся в 1837 году (в качестве выигрыша для участников предназначались копии, эстампы, гипсы) придала новую жизнь укоренившейся со времен императрицы Елизаветы Петровны форме

художественной торговли. Более массовый характер обрели и аукционы. Наряду с публичными продажами, организованными иностранцами, заканчивавшими службу в России, все большую роль стали играть торги, на которые выставлялись русские коллекции (генерала А. И. Корсакова, графа А. Ф. Ростопчина). В последних насчитывалось немало произведений голландских мастеров XVII века.

В 1853 году, например, на Большой Морской улице состоялся аукцион картинной галереи советника Павла Сергеевича Золотова. О составе этой ныне почти забытой коллекции свидетельствовал изданный к началу распродажи каталог (из 393 работ четыре удалось отождествить с пологнами, попавшими позднее к П. П. Семенову). Интерес петербургских собирателей к старому голландскому искусству имел свои особенности. Еще в 1740-х годах русские аристократы, посещавшие в Париже литературные салоны, переняли модное увлечение «малыми голландцами» и начали привозить их работы из Европы. Значительную роль в этом сыграла и всегная законодательница художественных вкусов графиня де Веррю (1670-1736). В первой половине XIX века в аристократических коллекциях Петербурга сконцентрировалось огромное количество старинных голландских картин. Однако по-прежнему они были доступны лишь узкому кругу знати и профессиональным художникам. Долго витавшая в воздухе идея создания публичного музея к середине XIX века стала настоятельной потребностью (в этом начинании, как известно, конкуренцию столице составляла Москва). Однако, несмотря на инициативы частных лиц в Петербурге и деятельность московских купцов-меценатов (галереи К. Г. Солодженкова, В. А. Кокорева), решающее значение для знакомства русского общества с художественным наследием прошлого имело событие, произошедшее по монаршей воле: 5 (ст. ст.) февраля 1852 года распахнул двери Императорский Музеум (Новый Эрмитаж). Понятие «общедоступный музей» стало жизненной реальностью. Среди его первых посетителей оказался и П. П. Семенов, занимавший тогда скромный пост секретаря отделения физической географии Императорского русского географического общества.

Открытию нового «Музеума» сопутствовали систематизация и упорядочение основного собрания. Все, что не соответствовало идее совершенного музея, подлежало искоренению. Старые разнохарактерные рамы екатерининского времени были уничтожены и заменены единообразными золочеными рамами с картушем, соответствовавшими единому стилю отделки интерьеров. В 1849 году тысяча пятьдесят положен срочно «назначили» к реставрации. Именно тогда многие

шедевры голландской живописи подверглись тяжелой технической операции – были переложены со старой основы на холст. Затем, в 1854 году, последовал аукцион эрмитажных картин, устроенный по распоряжению императора Николая Павловича. Более тысячи двухсот полотен в течение нескольких месяцев уходивших с торгов, имевших место в здании Голландской церкви во владениях комиссионера А. М. Прево (1801–1867). Среди покупателей, ставших внезапно обладателями сокровищ старой живописи, было немало сведущих и образованных людей. Один из них – историк А. Н. Андреев, купивший тогда превосходный натюрморт «Плоды и омар на столе» Ф. Рейкхалса (позднее попавший к П. П. Семенову), – был известен как автор публикаций о разных художниках и картинных галереях Европы, которые базировались главным образом на материалах «Les Musées d'Europe» Луи Винардо. Эрмитажный аукцион посещал также известный коллекционер Н. Д. Быков (1812–1884), ученик Варнека. Много нидерландских картин купил на распродаже купец А. А. Кауфман (1807–1893), владелец большого собрания, размещавшегося в его квартире на Васильевском острове. Активным покупателем считался и сам А. М. Прево (от которого к П. П. Семенову поступило небольшое полотно «Молящийся святой Франциск», приписывавшееся в те годы кисти Гверчино). Петербургские антиквары, в числе которых был и «великий знаток картин» Иосиф Негри (1789–1865), стали главными обладателями ушедших с распродажи произведений. Именно они заложили основу антикварной торговли в Петербурге, получившей в 1870-х годах широкий размах.

Шесть голландских и фламандских полотен, проданных на эрмитажном аукционе, в 1860 годах оказались в собственности П. П. Семенова, только начинавшего тогда коллекционерскую практику. В этих почти случайных покупках (работы Ф. Рейкхалса, Я. Охтервелта, К. Муйарта, А. ван Ньюландта, П. Питерса, Х. Балена) с трудом можно угадать характер его будущей галереи. Первоначально произведения двух нидерландских школ сосуществовали в его собрании нераздельно. Однако довольно скоро симпатии коллекционера были отданы голландской живописи. Даже в подборе «фламандцев» он предпочитал работы кабинетного формата, близкие по стилистике голландскому направлению.

Итак, динамика культурной жизни Петербурга 1830–1850-х годов способствовала воспитанию художественного вкуса в широких слоях общества и предопределила появление нового типа частных коллекций.

В третьей главе рассказывается о торговле голландскими картинами в Петербурге в период 1870–1880 годов, основных центрах, антикварах и коллекционерах

В отличие от московского рынка, ярко запечатленного в очерках и воспоминаниях современников, антикварный мир Петербурга не обрел своего бытописателя. Вместе с тем столичная торговля стариной достигла во второй половине века невиданного размаха. Коллекционированием увлекались не только члены императорского дома и наследники аристократических собраний (что существенно отличало Петербург от Москвы), но и создатели новых коллекций, основанных, как тогда говорили, «на трудовых деньгах». Их владельцами стали представители нового социального слоя – юристы, ученые, предприниматели, деятели артистического мира.

Поток художественных ценностей, циркулировавший в городе, перераспределялся через сеть больших магазинов в центре – на Садовой, Знаменской, Караванной улицах, а также с помощью известных гостинодворских «антиквариев», устроителей аукционов, крупных комиссионеров, маленьких торговцев и старьевщиков на Апраксином и Новоалександровском рынках. Оскудение дворянства, вызванное новыми экономическими отношениями, стало жизненной реальностью. Многие помещики, «прожив выкупные свидетельства», пытались поправить положение биржевой игрой и участием в концессиях. Деньги занимались ими под залог имений; как правило, неудачи в новом деле приводили к продаже имущества. Десятки предприимчивых людей отправлялись в провинцию, чтобы скупить за бесенок обстановку «дворянских гнезд» вместе с родовыми картинными галереями, библиотеками, старинными документами. Переоборудование усадеб под нужды быстро растущего промышленного производства широко практиковалось в эти десятилетия. Огромный пласт антиквариата был выброшен на рынок. В новом торговом универсуме сосуществовали весьма колоритные фигуры, среди которых были и расчетливые холодные дельцы и полуграмотные, но бокие и быстро приобретающие практические навыки мелкие «антикварианты» и попомственные знагоки старого искусства. Однако весь этот мир, как и его характерные типы, привычные места сделок, наконец сами объекты торговли – тысячи художественных предметов, – исчезли с лица города в 1920-х годах, растворившись в хаосе послереволюционной национализации и изъятия частной собственности. Именно поэтому так ценны краткие сведения, занесенные П. П. Семеновым-Тянь-Шанским на страницы его «Этюдод по истории нидерландской живописи...». Известные и полузабытые имена



коллекционеров перемежаются в них с фамилиями торговцев, которые и вовсе ничего не говорят современному читателю. А вместе с тем именно эти люди сыграли важную роль в «открытии» того или иного неизвестного произведения. К сожалению, Петр Петрович почти не упоминает о происхождении картин своей коллекции. Однако по ряду косвенных свидетельств в настоящее время удалось установить «географию» его покупок.

В середине XIX века в крупной художественной торговле преобладали выходцы из французских, итальянских и немецких семей. Картины и старинные эстампы продавались в заведениях К. Г. Герольда, С. Ю. Дациаро, Ж.-О. Деверна, магазинах А. М. Прево, Ф. А. Фельтена. Большой оборот имел также «гостиница» А. М. Кузин, торговавший в лавке на Зеркальной линии, 46. Часто картины продавались наряду с другими предметами, например, у букинистов (книготорговец К. Ретгер). Купцу И. С. Семенову, однофамильцу коллекционера, принадлежала лавка старинного фарфора и картин на Гороховой улице. Еще один адрес, по которому часто навещался собиратель, – зал Общества заклада имущества у Синего моста. Здесь в художественном отделе Семенов нашел работы редких мастеров – А. ван Кейленборха и Я. Куленбира.

Замечания о голландских картинах, виденных у какого-нибудь «петербургского старьевщика» (“ch<sup>ez</sup> un brocanteur de Pétersbourg”), можно встретить на многих страницах «Этюдов...». Такие мелкие торговцы, бойкие и деловые, хорошо угадывали вкусы клиентов и со временем становились крупными поставщиками. К их числу принадлежали С. П. Тюрин и И. Я. Габихт.

Среди старых антикваров Петербурга заметно выделялись Л. О. Линевиц, торговавший в собственном доме на Фонтанке, и У. В. Якобсон, магазин которой первоначально размещался по адресу Малая Морская, 11, а затем переехал на 13-ю линию Васильевского острова. Безупречным качеством живописных полотен отличалось заведение Б. Я. Мильман на Вознесенском, 53. Крупное дело вел также Л. Л. Гризар, магазин которого на Садовой улице купил в 1901 году М. М. Савостин, перебравшийся к этому времени в Петербург из Москвы. Последний может считаться лидером среди «довоенных» петербургских антикваров. В молодые годы он работал в различных фирмах (по окраске и торговле материями, выделке спирта) и по делам службы бывал в покинутых уже владельцами имениях. Хотя, как пишет Савостин в воспоминаниях, он начал посещать аукционы «от скуки», в действительности же знакомство с директором Даниловской

мануфактуры Н. И. Щукиным имело решающее значение для его новых занятий. Это антиквар, человек с большим художественным вкусом, к тому же прекрасно разбирающийся в людях, поставял картины многим собирателям. Среди постоянных клиентов его магазина «Antiquité» был и П. П. Семенов, который подарил торговцу каталог своей коллекции с выразительной надписью: «Михаилу Михайловичу Савостину, которому моя коллекция обязана многими прекрасными произведениями голландской живописи, от благодарного автора».

Регулярно навещался в столицу и богатейший московский негодичант И. Я. Родионов. В Москве его торговое заведение на Покровке неизменно привлекало внимание приезжих (П. П. Семенов был одним из его постоянных клиентов). Покупателями Родионова были многие взыскательные ценители. В этом магазине приобрела 58 полотен княгиня З. П. Юсупова. У него были куплены для Аничкова дворца полотна на сумму до 150 тысяч рублей.

Занимались антикварным промыслом и реставраторы. Самым удачливым среди последних слышны А. И. Сидоров (1835 -1906). Состоя в штате Эрмитажа, он с 1886 года исполнял должность хранителя. Этот опытный реставратор был частым визитером и в доме П. П. Семенова. Им паркетированы многие картины семеновского собрания.

Однако главная торговля антиквариатом в столице сосредоточилась во второй половине века на Александровском рынке. Хотя лавки старьевщиков располагались на всех городских рынках (особенно известными торговцами, такими как, например, Чесноков, славился Апраксин двор), именно Новоалександровский (в народе прозванный просто Александровским) рынок, возведенный после пожара 1862 года на участке между Фонтанкой и Вознесенским проспектом, стал «местом паломничества» для искателей старинных картин. Знаменитая толкучка Александровского сохраняла свой колоритный вид вплоть до Первой мировой войны. В конце XIX века из тридцати двух зарегистрированных в Петербурге антикваров шестнадцать торговали на этом рынке.

Статистические данные о росте частных коллекций в России 1870 -1880-х годов позволяют сделать вывод о том, что эти десятилетия следует считать временем наивысшего расцвета антикварной торговли, явившегося результатом новых социально-экономических отношений в стране.

Четвертая глава посвящена анализу изменений в европейских эстетических взглядах середины XIX века, когда отношение к наследию

прошлого значительно трансформировалось. Приоритет итальянской школы, всегда служившей для академизма эталоном художественного идеала, был поколеблен острым интересом к североевропейскому искусству. В этом отношении особенно показательна переоценка наследия Рембрандта.

Хотя имя голландского мастера всегда окружало почтительное восхищение, его далекая от классических «правил» живописная манера, пренебрежение «возвышенным идеалом», свободный, «неправильный» рисунок, наконец, подчеркнутый натурализм образов вызвали резкую критику со стороны теоретиков искусства XVIII столетия. Следуя общепринятому тону, русский журнал «Памятник искусств» еще в 1841 году писал, что «всем известно, как одевал Рембрандт свои фигуры. Его тюрбаны, рукава, башмаки, алебарды, огромные рубины, золотые и серебряные украшения заставляют смеяться». Однако в высказываниях Э. Делакура, И. Тэна, Торс-Бюрже, Л. Вьардо искусство Рембрандта провозглашается предшественником современного стиля. Его живопись начинают оценивать по критериям психологической глубины, эмоционального богатства, жизненной убедительности, яркой индивидуальности (Э. Колофф). Рембрандт становится одной из ключевых фигур в литературе об искусстве прошлого. Открытие в 1852 году памятника голландскому гению в Амстердаме вылилось в настоящее национальное торжество. Скульптурные фигуры этого живописца отныне помещают на фасадах признанных пантеонов искусства – Кунстхалле в Гамбурге, Императорского Эрмитажа в Санкт-Петербурге, Королевского музея изящных искусств в Антверпене. Россия оказалась весьма чуткой к новым веяниям. Почетное место в эрмитажном зале работ Рембрандта отводят полотну «Даная», хранившемуся долгое время в кладовых из-за «непристойного сюжета». Восхищение И. С. Тургенева рембрандтовской «Данасей» (смешанное, впрочем, с немалой долей недоумения) поколебало незыблемый авторитет национального идеала – «Последнего дня Помпеи» К. Брюллова.

Триумф голландского гения способствовал зарождению в России двух незаурядных явлений. Под воздействием его искусства началась коллекционерская деятельность двух замечательных собирателей – географа П. П. Семенова в Петербурге и юриста Д. А. Ровинского (1824–1895) в Москве.

В результате их усилий Россия обогатилась оригинальной галереей голландской живописи и богатейшим фондом рембрандтовских офортов, создание которого завершилось изданием научного каталога.

В середине XIX века не только Рембрандт, но и малые мастера с их «низкими» бытовыми сюжетами возбуждают оживленный интерес. Постепенно складывается стереотипное представление о голландцах как нации, сцементированной кальвинистской моралью, сведущей в военном деле, ценящей эрудицию и проповедующей практицизм. В период формирования идей национализма голландское искусство XVII века становится эталоном самобытности. В этом русле следует понимать высказывания славянофила А. С. Хомякова, сетовавшего на отсутствие в нашем Отечестве «русского Рембрандта» («Фламандец, вступая в свою национальную галерею, узнает в ней себя. Он чувствует, что не его рукою, но его душою, его внутреннею жизнью живут и дышат... произведения... Рембрандта»).

Возникновению нового ореола вокруг голландского искусства во многом способствовали и музейные эксперты. Приезд в 1861 году в Императорский Эрмитаж европейской знаменитости – директора Картинной галереи в Берлине профессора Г. Вагена – ознаменовало знакомство России с новыми методами изучения живописи. Во второй половине XIX века из забвения были возвращены также сотни забытых имен (в том числе «делфтский сфинкс» – Иоханнес Вермеер), опубликованы тысячи архивных документов, восполнявшие утраченные звенья в биографиях мастеров. Многие из этих достижений неразрывно связаны с именами грех безусловных авторитетов в искусствоведении В. Бодэ, А. Бреднуса и К. Хофстеде де Грота. Все они в разные годы посещали Петербург и, как свидетельствуют обнаруженные в настоящее время документы, играли видную роль в формировании коллекции П. П. Семенова и ряда других петербургских собраний голландского искусства.

Таким образом, новые эстетические взгляды на искусство Голландии «золотого века», о которых русский читатель узнал из трудов французских критиков, сделало голландскую живопись предметом не только частного коллекционирования, но и широкого обсуждения в среде художников и литераторов (И. С. Тургенев, А. С. Хомяков, В. М. Гаршин).

В пятой главе освещается проблема взаимоотношения П. П. Семенова-Гян-Шанского с западными экспертами. Из них раньше всего с Петербургом познакомился Вильгельм Бодэ (1845–1929). В 1872 году 27-летний ассистент Картинной галереи в Берлине, успевший привлечь к себе внимание в научном мире, отправился в Россию. Этот молодой ученый ехал в Северную Пальмиру по приглашению барона

К. фон Лингарта. Исследователь провел в российской столице май и июнь, успев собрать материал для своей книги «Шедевры голландской живописи в Императорском Эрмитаже». Благодаря дружеским отношениям, завязавшимся с П. П. Семеновым (о них Боде вспоминал позднее в мемуарах «Моя жизнь»), он смог посетить многих торговцев картинами, увидеть малоизвестные собрания. Общение двух новых знакомцев обрело долготелный характер. Несколько месяцев спустя, осенью 1872 года, и петербургский коллекционер отправился в Берлин. Благодаря сохранившемуся письму, адресованному его другу К. С. Веселовскому, нам стали известны имена тех немецких антикваров, у которых Семенов покупал офорты Рембрандта: Амслер и Зегердт (Берлин), Хеллер и Аппель (Дрезден), Вавра (Вена), Шахтнер (Мюнхен).

В 1883 году увидела свет монография Боде «Этюды по истории голландской живописи». Она имела огромный успех и в значительной мере определила структуру исследования, которое задумал Семенов. Именно тогда русский автор решил дополнить историю нидерландских школ многочисленными образцами из отечественных коллекций. Так родился план его «Этюд по истории нидерландской живописи.» (1885–1890). Советы Боде оказали несомненное влияние на первоначальный характер семеновского картинного собрания. Вслед за появлением в немецкой печати заметок о «новых именах», петербургский коллекционер методично разыскивал их работы на антикварном рынке. Со временем в его собрании появились «Венера, оплакивающая Адониса» П. Кудде, «Офицер» С. Кика, «Домашний концерт» Д. Халса, натюрморт редкого мидделбургского мастера А. Корте, «Молодая женщина, угощающая кавалера вином» К. ван Брекеленкама. При содействии Боде была куплена маленькая жанровая сцена «Починка барабана» Ч. Бурсе, происходящая из известного собрания А. Тиме в Лейпциге.

Во время второго посещения российской столицы, состоявшегося в 1893 году, прославленный берлинский знаток запросто останавливается у «старого друга П. П. Семенова». Как выяснилось, Вильгельму Боде принадлежит целый ряд атрибуции семеновских картин (часть из них позднее была отвергнута), им был уточнен ряд сюжетов. Немецкий ученый сыграл важную роль и в последующей судьбе коллекции. Когда встал вопрос о ее приобретении Императорским Эрмитажем, директор музея, граф Д. И. Толстой, отправил в Берлин конфиденциальное письмо, спрашивая мнение Боде о разумности такого шага. Легендарный «отец германских музеев» целиком поддержал идею покупки.

Не менее активными были и деловые контакты с прославленным искусствоведом Абрахамом Бреднусом (1855–1946), ставшим в 1889 году директором Королевского кабинета живописи Мауритсхейс в Гааге. Авторитет этого ученого в музейном мире был огромен. Русские собрания не один раз становились источником его приобретений. Покупка в 1899 году «Аллегория Веры» Иоханнеса Вермеера (ныне – Музей Метрополитен, Нью-Йорк), принадлежавшей ранее московскому собирателю Дмитрию Щукину, стала триумфом экспертного искусства Бреднуса. Одним из условий, необходимых историку искусства, этот знаток считал планомерные поездки с целью изучения произведений на месте. Бреднус дважды побывал в России, проведя в ней в общей сложности более полугода. Не оставляет сомнений детальное знание им голландской коллекции Эрмитажа и собрания Семенова. Переписка с русским собирателем, длившаяся более двух десятилетий, прервалась только с кончиной коллекционера. Однако в обширной литературе о Бреднусе «русская» тема не получила специального освещения.

Впервые голландский ученый появился в Петербурге в 1897 году, когда в Нидерландах полным ходом шла подготовка к выставке произведений Рембрандта (ей суждено было стать первой экспозицией картин мастера на его родине). Среди новых знакомых Бреднуса был хранитель Картинной галереи Эрмитажа А. И. Сомов. В Императорском музее эксперт познакомился также с реставратором А. И. Сидоровым, тоже коллекционировавшим голландскую живопись (у него регулярно покупали картины Б. Ханенко, П. Деларов, П. Семенов и многие другие любители). В конце XIX столетия Императорский Эрмитаж (как и многие европейские музеи) не имел служебного положения, по которому бы ограничивалась коллекционерская или антикварно-торговая деятельность его сотрудников. При осмотре частного собрания реставратора Сидорова голландец обратил внимание на маленького размера картину с изображением молящейся старухи. Он сумел уговорить владельца продать ее. А вскоре в европейских газетах появились заметки о сенсационной находке Рембрандта в России. Картина участвовала в амстердамской выставке 1898 года, однако позднее была отнесена к кругу работ анонимного последователя великого мастера (Мауритсхейс, Гаага).

О приезде Бреднуса в Петербург коллекционер Семенов был извещен заранее. К этому времени основные приобретения делались им уже не в России, а на голландском антикварном рынке через амстердамскую фирму «Фредерик Мюллер и Компания». Выбор произведений совершался заочно по аукционным каталогам. Затем указанная картина упаковывалась в коробку без рамы или с рамой и

отправлялась скорым поездом в Петербург, где после осмотра новый владелец оплачивал покупку чеком.

Голландский эксперт внес немало уточнений в атрибуции картин семеновского собрания. Почти интуитивно он «угадал» в композиции «Олеазар и Ревекка у колодца» руку малознученного тогда живописца Якоба Хогерса. В доме на Васильевском острове его заинтересовал натюрморт «Рыбы и кувшин на столе». Непонятную монограмму на доске Бредиус точнейшим образом расшифровал как подпись гаагского художника Питера де Пюттера. Он же восстановил авторство Франсуа Рейкхалса в композиции «Плоды и омар на столе», долгое время приписывавшейся Франсу Халсу Младшему. Подлинным открытием в собрании Семенова стал также «Пейзаж с башней», который голландец отнес к творчеству рембрандтовского ученика Ламберта Домера.

Судя по сохранившимся в архивах письмам двух корреспондентов, их отношения отличались не только деловой заинтересованностью, но и добросердечностью. Отдавая должное неиссякаемому энтузиазму русского патриарха, голландский ученый окрестил его «уникумом». В 1912 году 85-летний коллекционер отправил в Голландию последний список своих недавних приобретений (библиотека RKD, Гаага).

Третьим из европейских искусствоведческих «оракулов», непосредственно участвовавших в научной обработке коллекции, был Корнелис Хофстеде де Грот (1863–1930). Его недолгая музейная карьера началась с должности вице-директора Мауритсхейса и завершилась на посту директора Гравюрного кабинета в Амстердаме. В 1897 году ему было поручено преподавание истории искусства юной королеве Вильгельмине. Вернувшись в Гаагу, Хофстеде де Грот быстро завоевал известность как независимый эксперт, глубокий исследователь голландского искусства и превосходный педагог. Он стал основателем искусствоведческой школы, воспитавшей несколько поколений замечательных ученых, работавших уже в XX столетии.

Из более чем четырехсот статей, написанных этим автором, лишь одна посвящена обзору русских собраний – на выставке журнала «Старые годы» (1908). Однако анализ сохранившихся документов свидетельствует о том, что связи с петербургскими и московскими коллекционерами оставили заметный след в его биографии. Подтверждением тому служат письма, находящиеся в архиве ученого. Из их текстов становится ясным, что приезд Хофстеде де Грота в Петербург летом 1894 года был связан с подготовкой большой выставки картин утрехтской школы. Именно для нее Хофстеде де Грот отобрал в собрании Семенова восемь редчайших

произведений (А. ван Ньюландта, Я. Мюллера, И. К. Дрохслота, Г. Смита, К. Виллартса, Ф. Вервилта и А. Виллартса). Грандиозная экспозиция, открывшаяся в Утрехте 20 августа, объединила 494 живописные работы из многих голландских музеев и частных коллекций Европы.

В дальнейшем голландский эксперт неоднократно покупал произведения для П. П. Семенова. С ним переписывались и другие петербургские собиратели: П. В. Деларов, князь С. В. Кудашев, Д. А. Ровинский. Из Петербурга в Гаагу снимки картин регулярно посылал придворный фотограф В. Е. Класен.

Пристального внимания заслуживает письмо П. П. Семенова от 2 (ст. ст.) июня 1902 года. Оно было написано в ответ на известие о новом приезде Хофстедде де Грота в Петербург. Его содержание подтверждает тот факт, что предложения о продаже коллекции делались Семенову неоднократно и неясные слухи об этом, ходившие в петербургской прессе, вовсе не были вымыслом. Реакция на них коллекционера была вполне определенной. «За всю мою жизнь, – писал владелец галереи в 1902 году, – у меня не было ни желания, ни необходимости продавать коллекцию. Я нахожусь в очень хороших условиях на пенсии и, во всяком случае, при жизни ни за что не пожелаю расстаться с моим собранием. Однако я считаю необходимым предусмотреть условия продажи коллекции после моей смерти (мне 75 лет), поскольку не особенно желаю, чтобы более 500 картин голландской и фламандской школ были бы разделены между шестью моими детьми».

В отличие от многих русских коллекционеров, уступивших свои полотна европейским маршалам в 1890–1910-х годах (Н. С. Мосолов, П. В. Деларов, граф В. Давыдов, К. В. Охочинский, М. П. Фабрициус), владелец галереи на Васильевском острове ни разу не поколебался в своем первоначальном замысле. Такую позицию разделяли не все современники. Весьма показательны, например, архивные сведения, проливающие свет на устройство выставок картин из собрания П. В. Деларова в 1908 году в голландских музеях Де Лакенхал (Лейден) и Мауритсхеис (Гаага). «Почти все эти полотна вскоре были проданы владельцем европейским аукционным домам. В конце XIX века Россию покинули многие картины, считавшиеся бесспорными работами Рембрандта (позднее их атрибуции частично изменились). Московский коллекционер Н. С. Мосолов продал парижскому антиквару Р. Кану «Старуху, подрезающую ногти» (в настоящее время – музей Метрополитен, Нью-Йорк), к лондонским аукционистам из собрания графа В. Давыдова перешел «Апостол Варфоломей» (в настоящее время –



Художественная галерея Тимкен, Сан-Диего, Калифорния). в Америке оказался «Портрет Дирка ван Оса» из коллекции К. В. Олочинского (Художественный музей Джослин, Омаха, Небраска), в США ушел и «Автопортрет с двойной цепью» Рембрандта, принадлежавший ранее герцогу М. Лейхтенбергскому и выставившийся с 1884 года в Императорской академии художеств в Петербурге

Завершая обзор деловых связей П. П. Семенова с европейскими знатоками, невозможно не упомянуть еще одного имени: с петербургской коллекцией соприкасался в молодости Фритс Люхт (1884–1970), создатель коллекции Нидерландского института (Париж), автор классических коллекционерских справочников и книг.

Посещения Петербурга в 1870–1890-е годы крупнейшими европейскими экспертами голландской живописи способствовали известности петербургских частных собраний на Западе

В шестой главе анализируется состав, характер и особенности коллекции П. П. Семенова-Тян-Шанского. Ее качества выявляются в сопоставлении с другими собраниями голландской живописи (коллекциями золотопромышленника С. Ф. Соловьева, купца А. А. Кауфмана, художника Н. Д. Быкова).

К началу 1890-х годов семеновская галерея, насчитывавшая около 650 полотен, получила известность в Европе. Статья В. фон Зейдлица в “Repertorium für Kunstwissenschaft” (1887) открыла целый ряд публикаций о ней в зарубежной печати. О русском менсате писала 5 марта 1898 года голландская газета “Het Vaderland” Произведения семеновской коллекции вошли в научный оборот. Некоторые из них были включены в известную монографию немецкого исследователя К. Вермана о живописи XVII века (1888), в справочники А. фон Вюрцбаха (1906–1911) и Тиме – Беккера (1907 и далее), в многотомный реестр голландских живописцев К. Хофстеде де Грота (1907–1928). Особенно охотно упоминали петербургские картины немецкие исследователи (Ф. Виллис, Х. Янцен). Среди русских изданий, посвященных семеновской коллекции, выделялись обширные статьи в «Художественных сокровищах России» (1901) и «Старых годах» (1913).

Между тем собиратель, располагавший довольно скромными средствами, подчас вынужден был отказываться от покупки понравившейся ему картины. При чтении его письма антиквару А. Менсингу от 30 (ст. ст.) декабря 1912 года (Нидерландский институт, Париж) становится ясным, что П. П. Семенов намеревался, например, купить «Мужской портрет» монограммиста IS, но не нашел требуемой

суммы. В настоящее время эта картина принадлежит музею Пола Гетти в Лос-Анджелесе.

История голландской живописи «вне гениев» воплотилась в массе произведений, развешанных по стенам комнат дома на 8-й линии Васильевского острова. Обстановка была лишена какой-либо исторической стилизации, свойственной, например, особняку Б. И. Ханенко, или печати рафинированного эстетства *belle époque*. По сохранившимся свидетельствам современников известно, что самыми ценными в своем собрании владелец считал «Портрет эрцгерцога Фердинанда» Рубенса (современная атрибуция – мастерская Рубенса, частное собрание, Европа), «Плоды и омар на столе» Ф. Рейкхалса, так называемый «Автопортрет» Б. ван дер Хелста (современная атрибуция – «Мужской портрет» Б. ван дер Хелста), «Женский портрет» А. ван ден Темпела (все три – Эрмитаж) и «Веселое общество» Я. Степа (ГМИИ им А. С. Пушкина, Москва). С мнением П. П. Семенова-Тян-Шанского не во всем совпадает оценка галерей с современных позиций. На сегодняшний взгляд, неоспоримым шедевром коллекции должен быть назван «Десерт» Виллема Калфа, образец живописного мастерства, сравнение с которым выдерживают немногие голландские полотна. Значительно изменились акценты и в расстановке полотен «второго ранга».

«Иуда и Фамарь» Ф. Бола (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) и «Исаа и Иаков» М. Стома (ранее приписывался Г. ван Хонтхорсту, Эрмитаж) могут быть заслуженно отнесены к наиболее значительным приобретениям. Пять пейзажей Я. ван Гойена, входивших ранее в семеновское собрание, свидетельствовали о прозорливости коллекционера. Они были собраны в период, когда творчество этого художника оценивалось не столь высоко, как в наши дни. «Берег в Схевенингене» 1634 года (Эрмитаж) по-прежнему занимает одно из самых почетных мест. Картины авторов с «громкими именами» составляли, однако, лишь небольшую часть коллекции. В значительно большей степени в ней присутствовали произведения малоизвестных и неизученных мастеров. Они относились к «массовой» художественной продукции. Такого рода недорогие картины (их цена колебалась от пяти до девятнадцати флоринов) имели в XVII веке в Голландии широкое хождение на аукционах, продавались в художественных лавках, на рынках во время ярмарок, распространялись с помощью лотерей. Множество этих, часто безымянных, произведений погибло в более позднее время. Вещи меняли владельцев, ветшали, выходили из моды, подвергались грубой реставрации. П. П. Семенов, по сути, сберег целый пласт старой культуры, который вполне реально мог исчезнуть в результате стихийного

«выброса» на рынок. Интересно, что история живописи представлялась этому ученому в виде последовательной эволюции. Важнейшей чертой собрания он считал то, что в нем отражена борьба двух главных течений – национального направления и «итальянизирующей» манеры. Как и другие его современники, Семенов разделял заблуждение своего времени, согласно которому гворчество нидерландцев, работавших в Италии, считалось менее национальным, чем приверженцев голландских тем. В этом отношении примечательна и терминология его «Этюдод...».

За столетие, прошедшее с момента выхода этого труда, изменились некоторые атрибуты картин, часть из них отнесена теперь к работам мастерских (Рубенса, Иорданса, Схалкена), копиям («Ю. Лейстер», «Г. Дау», «Б. ван дер Аст») или поздним имитациям («Прикованная Андромеда» Н. Берхема). В новейшей литературе подверглось сомнению авторство трех картин с монограммой К. ван Брежеленкама. Приписаны менее известным мастерам произведения «В. Хедь», «Я. Венникса», «Ф. Ваувермана». Установлено фламандское происхождение композиции «Купальня», которую П. П. Семенов считал работой Б. ван Бассена (в настоящее время – Луис де Колери).

Петербургская коллекция включала все жанровое разнообразие голландской живописи, однако отражены отдельные направления были неравномерно.

Далее в работе в деталях анализируются основные группы картин с позиций современных знаний.

Старонидерландская традиция представлена как ранними ландшафтами (И. Патинира, М. ван Клеве), так и целым рядом работ выдающихся мастеров эпохи маньеризма («Деревенский праздник» К. ван Мандера, «Тирольский пейзаж» Р. Саверея, «Пейзаж с крещением внука апостолом Филиппом» Д. Винкбонса, «Лесной пейзаж с пророком Илией и животными» Г. де Хондекутера). Концепция декоративного фламандского пейзажа отражена в работах И. К. Дрохслота, А. и К. Вишларгсов, М. Молануса. Базовым для изучения «тональной фазы» остается и подбор произведений «школы Яна ван Гойена» (помимо двух работ самого мастера и одной С. ван Рейсдала, в нем присутствуют картины Я. Куленбира, Г. Дю Буа, Н. Нолпе, Я. Мерхауга, В. Кнеифа, П. де Болса, М. ван дер Хюлфта, Я. Винка, И. Схуфа, А. ван дер Кроса, Х. де Мейера, А. ван дер Кабела П. де Блога, П. ван Асла). В «экзотическом» направлении существенны работы А. ван Эвердингена (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) и Ф. Поста. К сожалению, Петербург покинули две работы выдающегося мастера Я. ван Рейсдала (выданный из Эрмитажа в «Антиквариат» «Зимний пейзаж» находится в частном

собрании в Западной Европе, вторая же картина, «Пейзаж с водопадом», недавно определенная в Краснодарском краевом музее, по стилистическим признакам не может быть отнесена к беспорным работам мастера).

Группы картин караваджистского направления (среди них – редкие живописцы Х. ван Алдверелт и С. Смитс, отсутствующие в музеях Нидерландов) и прерембрандтистов (П. Ластман, К. Муйарт, Я. Пейнас, В. Бартеус) образуют замечательный как в иконографическом, так и художественном плане комплекс. Хотя в собрании нет произведений Рембрандта, зато перечень полотен его учеников и последователей включает имена Ф. Бола, Г. Флинка, С. ван Хогстратена, Ю. Овенса, Я. Викторса, Я. ван Нордта, Я. Баккера, С. и Я. де Брай, Л. Брамера, В. де Портера, Я. де Вета. Этот подбор, существенно дополнивший старое эрмитажное собрание, и сегодня не утратил своей ценности.

Для детального изучения «итальянизирующего» направления важны произведения М. ван Эйтенбука, Б. Бренберга и мастеров «школы Пуленбурга» Д. ван дер Лиссе, Ф. Вервилта, В. ван Рейзена, Д. Даленса, Д. Вертагена, П. Хаттика и других.

Среди жанровых картин, несомненно, выделяются «Концерт» и «Веселое общество в таверне» Д. Халса, а также «Деревенская свадьба» И. ван Остаде (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Что касается двух выданных из Эрмитажа полотен, «Веселое общество» Я. Стена (ГМИИ им. А. С. Пушкина) и «Больная и врач» П. де Хоха (частное собрание, Западная Европа), то к их традиционным атрибуциям следует отнестись с известной осторожностью.

В разделе портрета наряду с образцами творчества прославленных амстердамских мастеров А. ван ден Темпела, Л. ван дер Хелета, Г. Схалкена чрезвычайно интересны работы делфтских и лейденских мастеров, чей вклад в развитие голландского искусства был по достоинству оценен лишь сравнительно недавно (Х. ван дер Влит, А. Паламедес, Я. Ф. ван дер Мерк).

Наконец, большим типологическим разнообразием отличаются натюрморты В. Калфа, Ф. Рейкхалса, В. Кутса, Д. ван Валкенбурга, А. Корте, О. Марсеуса ван Схрика, М. Витхоза, Ю. ван Стрека и «перспективные картины» Б. ван Бассена, Г. Хаукгеста и Э. де Витте. Среди картин фламандских мастеров, игравших в составе семеновской коллекции роль «второго плана», отдельного упоминания заслуживают мифологические композиции Х. ван Балена и Т. Ромбоутса, а также подписанные натюрморты Я. Брейгеля Младшего и И. ван Сона.

Подробный анализ состава, характера и стилистических особенностей галереи П. П. Семенова-Тян-Шанского позволяет сделать вывод о том, что на рубеже XIX–XX веков она занимала уникальное место среди современных ей частных коллекций голландской и фламандской живописи.

Седьмая глава восстанавливает хронологию продажи коллекции П. П. Семеновым-Тян-Шанским в Императорский Эрмитаж. До настоящего времени в музейных каталогах неправильно указывался год поступления собрания. Документы, приведенные в работе, уточняют дату и детально реконструируют историю этой покупки.

В начале 1900-х годов строго систематизированная коллекция, сложившаяся в результате полувекового собирательства, была описана владельцем в печатном каталоге (1906) и частично сфотографирована С. М. Прокудиным-Горским (1863–1944). Фотофиксация картин в частном владении являлась по тем временам мероприятием исключительным и дорогостоящим (даже каталоги Императорского Эрмитажа выходили еще без иллюстраций, а для изготовления фотоальбомов приглашались зарубежные специалисты, в частности, фирма А. Брауна из Дорнаха). Привлечение к этой задаче такого превосходного мастера, как Прокудин-Горский, свидетельствует о том, что владелец галереи стремился к массовому успеху издания и его популяризации. Об этой сфере деятельности П. П. Семенова до настоящего времени ничего не было известно. А вместе с тем принадлежавшие ему картины снимали и другие известные фотографы – Я. Штейнберг, Ф. Николаевский. Судя по журнальным сообщениям тех лет, будущее семеновского собрания беспокоило художественную общественность. На страницах «Старых годов» обсуждались предположения о возможном вывозе коллекции за границу для последующей продажи.

Однако эти опасения не подтвердились. 5 (ст. ст.) марта 1910 года П. П. Семенов-Тян-Шанский обратился в Императорский Эрмитаж с письменным предложением купить у него коллекцию en bloc. Весь последующий процесс прослежен по документам, сохранившимся в архиве музея, а также свидетельствам его непосредственных участников – директора Эрмитажа графа Д. И. Толстого (1860–1941), хранителя Картинной галереи Дж. А. Шмидга (1876–1933) и коллекционера В. А. Щавинского (1868–1924), представившего по просьбе П. П. Семенова-Тян-Шанского его интересы при совершении акта купли-продажи.

Владелец во всех деталях продумал свое решение. Им был подготовлен полный список собрания, картины разделены на семь категорий, и с самого начала оговорена цена каждой группы. Этот текст похож на статистический отчет, в котором трезвый аналитик учел все данные, вплоть до не забытой им в массе работ картины Я. Веникса, которую он по моральным соображениям не продавал, а передавал в музей. Представителям Эрмитажа оставалось проверить эти доводы и изыскать названную сумму – двести пятьдесят тысяч рублей. Хотя владелец, желавший сохранить собрание для России, уступал его Эрмитажу за «половинную стоимость», найти эти деньги музею, находившемуся в режиме строжайшей экономии, было непросто.

Одна из ключевых фигур этой истории – хранитель Отделения картин Джемс Альфредович Шмидт (1876–1933). Он принадлежал к числу первых сотрудников Эрмитажа, получивших искусствоведческое образование. Окончив историко-филологический факультет петербургского университета, юноша на три года отправился в Германию, чтобы посещать лекции по истории искусств (подобного академического курса в высших учебных заведениях России еще не существовало). После защиты диссертации в Лейпциге в 1898 году молодой историк искусства вернулся в Петербург и в 1901 году поступил на службу в Эрмитаж. Его роль в приобретении коллекции П. П. Семенова-Тянь-Шанского трудно переоценить. За считанные дни им была подготовлена огромная научная документация по сверке цен с европейскими (всего – 823 справки). Чтобы согласовать многочисленные формальности, хранитель постоянно «курсировал» между Эрмитажем и домом коллекционера «на Васильевском острове». Десятки рапортов, поданных им в эти дни, убеждали руководство в абсолютной невозможности упустить такое пополнение музея. 29 (ст. ст.) мая последовало Высочайшее соизволение на приобретение собрания. При этом музей оставлял коллекцию в пожизненное пользование владельцу, однако особо оговаривая такое условие: коллекция могла быть перевезена в Эрмитаж досрочно, в случае если старый сенатор ослепнет. 2 (ст. ст.) июня 1910 года прошло совещание, на которое были приглашены известные петербургские коллекционеры: П. Г. Мякинин, П. П. Вейнер, Б. И. Ханенко, М. П. Боткин. Прослушав доклад Шмидта о коллекции, а затем – текст рекомендательного письма директора Кайзер Фридрих Музеума В. фон Боде, все участники единогласно высказались в пользу приобретения. Через неделю, 10 (ст. ст.) июня 1910 года, в нотариальной конторе П. М. Арцыбушева на Невском, 61, сторонами был подписан договор купли-продажи. Проверка картин в доме владельца длилась две недели,

затем была составлена новая опись работ. Музей выплатил продавцу десять тысяч рублей залога и застраховал картины на 250 тысяч рублей в «Первом Российском страховом обществе», основанном в 1827 году. Для этого особым параграфом пришлось открыть в смете Эрмитажа кредит, что делалось лишь в исключительных случаях. Картины, купленные музеем, как указывалось в документах, принимались П. П. Семеновым-Тянь-Шанским «на пожизненное пользование»

Кончина 87-летнего ученого в феврале 1914 года означала для многих прощание с «некалендарным» XIX веком 1 (ст. ст.) марта в Дворцовое Управление ушло распоряжение, которым предписывалось принять от наследников «купленную у покойного коллекцию голландских картин». На следующий день копии всех необходимых документов были представлены наследникам. Охрану находящихся в квартире произведений до их перевозки в Эрмитаж приняли на себя сыновья Петра Петровича. В те же дни последовало Высочайшее повеление об уплате наследникам коллекционера 240 тысяч рублей. Означенная сумма была выплачена Кабинетом Е. И. В. 30 (ст. ст.) декабря 1914 года и получена (по доверенности братьев) камергером двора Валерием Петровичем Семеновым-Тянь-Шанским.

Перевозка картин из дома бывшего владельца заняла пять дней. На первое время полотна разместили в Малом Эрмитаже в квартире фрейлины Толстой. Настал черед представить публике ценное пополнение музея. По замыслу хранителей, большая выставка должна была олицетворять "hommage à collectionneur". Торжественное открытие экспозиции, столь знаменательно названной «Памяти Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского», состоялось 11 (ст. ст.) апреля 1914 года. Она разместилась на площадке парадной лестницы Нового Эрмитажа и в прилегающей к ней Галерее древней живописи. Фонографии К. Буллы запечатлели виды этой необычной экспозиции. Большим достижением ее устроителей стал также превосходный каталог, написанный бароном Н. Н. Врангелем и В. А. Щавинским (последний через три года издал каталог собственной коллекции, на титульном листе которого поставит уже знакомое посвящение: «Памяти Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского»). Большое внимание уделили начавшейся выставке и петербургские газеты. Однако работу экспозиции скорректировала политическая ситуация, сложившаяся в августе 1914 года после вступления России в мировую войну.

Хронология процесса продажи галереи Семеновым-Тянь-Шанским Императорскому Эрмитажу свидетельствует о том, что это последнее из крупных поступлений в музей накануне Первой мировой

войны произошло в марте 1914 года, а не в 1915-м, как до сих пор указывалось в литературе.

В восьмой главе прослежена судьба картин собрания после их поступления в Императорский Эрмитаж. Эвакуация экспонатов в Москву и их пребывание там, продлившееся до окончания гражданской войны, замедлило слияние новых приобретений с основной музейной коллекцией. Только после возвращения в родной город, который к тому времени уже назывался Петроградом, около тридцати «семеновских» полотен попали в экспозицию (работы «Рембрандта», Рубенса, Иорданса, Б. ван дер Хелста, И. ван Остаде, Д. Халса). В начале 1920-х годов раздел голландской живописи в Эрмитаже обогатился образцами из многих национализированных частных собраний. Заведующему Картинной галереей А. Н. Бенуа и нескольким его ближайшим сотрудникам предстояло осуществить развеску в залах. Из «семеновской» галереи в экспозицию включили шесть натюрмортов (П. де Пюоттера, «В. Хедь», Ф. Рейкхалса, Б. ван дер Аста, А. ван Бейерена, П. ван ден Боса). Тогда же в Шатровом зале появился ряд пейзажей, среди которых выделялись работы Э. ван де Велде, Я. С. ван Рейсдала, Я. ван Гойена, П. де Болса, А. ван дер Кроса, П. Нолпе и А. ван дер Нера. На базе семеновской галереи начал активно формироваться научный фонд, который рассматривали как резерв для изучения голландской живописи. Ему, однако, не суждено было остаться неприкосновенным в стенах прославленного музея. Вскоре после переезда большевистского правительства в марте 1918 года в Москву серьезно встал вопрос о создании столичного музея. В декабре 1922 года в Эрмитаже появились московские представители, а в октябре 1924 года был согласован список картин, подлежащих передаче московским музеям. В него вошли сто семнадцать полотен, из которых одиннадцать происходили из коллекции П. П. Семенова-Тянь-Шанского. «Главнаука» в лице наркома просвещения А. В. Луначарского торопила с выдачей эрмитажных экспонатов. Нетрудно понять, что в столь щекотливой ситуации, грозящей потерей шедевров, Эрмитаж предпочел пожертвовать более скромными произведениями. Однако вскоре и Музей изящных искусств в Москве ощутил свинцовую тяжесть государственной длани. В категоричной форме москвичей обязали расстаться со многими из недавно полученных полотен. В их числе оказался рубенсовский «Портрет эрцгерцога Фердинанда», когда-то купленный П. П. Семеновым из коллекции сенатора Смирнова. После выдачи в контору Госторга «Антиквариат» портрет навсегда покинул Россию.



Пытаясь защитить коллекцию Эрмитажа от посягательств, А. Н. Бенуа направил 20 ноября 1924 года письмо, адресованное заведующему ленинградскими музеями Г. С. Ятманову, в котором писал: «...не узкая жадность или локальный сентиментализм, а именно интересы науки в целом важны для нас... Такие накопления, какими являются Эрмитаж и Русский музей, нельзя разрушать, но нужно пополнять...» Письмо авторитетного критика осталось без ответа. А в 1928 году Дж. А. Шмидту, возглавившему после отъезда Бенуа эрмитажную Картинную галерею, пришлось столкнуться с еще более серьезной и тяжелой проблемой. В музей начали поступать правительственные распоряжения о выдаче эрмитажных картин в контору Госторга «Антиквариат» для последующей их реализации на международном рынке. Семеновские картины составили лишь маленькую часть огромного числа вещей, затребованных у Эрмитажа. В истории распродаж в первую очередь привлекают внимание знаменитые шедевры. По сравнению с ними выдача скромных полотен кажется мелким эпизодом. Однако масштабы этих потерь впечатляющи. Как удалось выяснить, в течение пяти лет Эрмитаж покинули не менее двухсот восьмидесяти картин бывшего семеновского собрания. Проследить их судьбу по аукционным каталогам непросто. В отечественной литературе этот вопрос почти не затронут. Чтобы восстановить истину, необходимо обратиться к свидетельствам тех лег: документам и западноевропейской газетной хронике.

На двух первых «русских» аукционах, состоявшихся 6–7 ноября 1928 года и 30 мая – 1 июня 1929 года в Берлине, выставлялись голландские картины, происходившие из коллекций П. В. Деларова и В. А. Щавинского. Ни одной «семеновской» вещи среди лотов не было. Судя по датам выдач, самые крупные партии полотен из этой коллекции ушли в «Антиквариат» в 1929-м и 1930 годах (июнь). Сведения о некоторых из них изредка появлялись на страницах аукционных каталогов. Многие картины проходили через продажи, в названии которых Эрмитаж даже не упоминался. Труднее было это сделать с полотнами, известными специалистам по репродукциям и научным монографиям. Так, «Интерьер Старой церкви в Амстердаме» кисти Ж. де Витте, описанный в книге Х. Янтцена (1910), был куплен антикваром Ж. Гаудстиккером и в настоящее время находится в музее Мауритсхенс, Гаага. На аукционе в галерее Фишера (Люцерн) в августе 1931 года выставлялась одна из двух парных картин С. Смитса. Это была та самая «Фортуна», которую в 1894 году П. П. Семенов отправил на выставку в Утрехт. Чугь раньше, в мае того же года, с торгов в Берлине ушел «Вид

Арнема» Я. ван Гойена. Его по неизвестным причинам включили в число полотен, происходящих из собрания графа Строганова. Шесть «семеновских» картин можно определить среди лотов аукциона, проходившего 10 декабря 1932 года в Берлине (пейзажи Ф. де Момпера, А. Смита, Г. Ромбаутса, Р. Номса, И. ван Остаде и жанровая сцена «Молодая женщина перед зеркалом», считавшаяся работой Я. ван Нордта). Еще одна вещь, «Вертумн и Помона» К. Нетшера, фигурировала на распродаже в Люцерне в 1934 году. В январе 1935 года с торгов в Берлине была продана единственная картина, приписывавшаяся в семеновском собрании Рембрандту, – «Голова бородатого мужчины» (позднее ее принадлежность кисти мастера была отвергнута). В сентябре того же года в Швейцарии выставлялся подписной «Зимний пейзаж» Я. ван Рейсдала. С его выдачей Эрмитаж лишился единственного в своей коллекции зимнего ландшафта этого выдающегося голландского мастера (в настоящее время – частное собрание, Бюссум, Нидерланды). Значительная доля произведений попала в частные руки, но некоторые позднее вновь оказались в музеях. Датированный 1636 годом «Пейзаж с цыганами» П. де Блота (самое монументальное из произведений живописца) ныне принадлежит Национальной галерее в Праге. В Чехии, в епископском дворце Бузов в Оломоуце, находится и картина П. Вертангена «Борьба Геркулеса со львом», также происходящая из семеновского собрания. Первоклассный «Мужской портрет» Н. Маса попал в Институт коллекций Нидерландов и украшает теперь резиденцию в Рейсвейке. Однако дальнейшая судьба многих произведений, выставившихся в 1930-х годах на аукционах, неизвестна. О целом ряде картин мы можем сегодня судить лишь по старым фотографиям.

Немало вещей ушли из Эрмитажа и в провинциальные музеи. На рубеже 1920–1930-х годов, когда началось формирование галерей в республиках и краях Советского Союза, их обогащение во многом осуществлялась за счет эрмитажных фондов. Не менее сорока полотен, происходивших из «семеновской» галереи, отправились тогда в различные города страны. В сентябре 1930 года четырнадцать произведений были выданы на Кубань и в настоящее время хранятся в Краснодарском краевом художественном музее имени Ф. А. Коваленко. В их числе – очень редкие образцы творчества Х. Бола, Я. ван дер Вюхта, Э. Мюранта. Работы таких живописцев, не принадлежавших к созвездию прославленных имен, были цементированы талантом открывшего их коллекционера. Вместе они демонстрировали разнообразие творческих индивидуальностей, расцветавших в тени больших мастеров. Выпадение одного, даже маленького, звена лишало всю коллекцию еще одного

оригинального оттенка. К счастью, распыление семеновской галереи не обрело в 1930-х годах тотального характера.

Как удалось подтвердить документально, Эрмитаж, несмотря на потери, сохранил в своих стенах более четырехсот картин этого собрания. Столь значительный и в количественном и в качественном отношении комплекс делает понятие «коллекция Семенова» не только фактом ушедшего прошлого, но и реальней настоящего времени.

В заключении дан краткий обзор собрания в целом. Изучение истории коллекции П. П. Семенова-Тян-Шанского позволило не только восстановить состав крупнейшей частной галереи голландской живописи в России, уточнить атрибуции и датировки картин, но и выяснить источники покупок, определить роль в ее формировании крупнейших европейских авторитетов – В. Боде, А. Бреднуса и К. Хофстеде де Грога, провести аналогии с собраниями современных Семенову коллекционеров, проследить процесс поступления работ и дальнейшую их судьбу в стенах Эрмитажа. Если охарактеризовать эту коллекцию в главном, то, прежде всего, надо отметить разнообразие ее состава и большое количество произведений мастеров «второго плана». Невозможно не оценить оригинальности замысла этого собрания, способствовавшего появлению в России целостной «энциклопедии» голландской живописи. Частные инициативы в пополнении Эрмитажа характерны для периода 1910-х годов. Такова была нравственная позиция эпохи. Она способствовала тому, что голландский раздел музея обогатился дарами и произведениями, завещанными ему многими частными лицами (графом П. П. Строгановым, В. П. Зуровым). Но даже в этом кругу галерея Семенова выделяется и масштабом, и точностью подбора вещей, и глубокой ответственностью владельца за судьбу своего художественного детища. Выявленные в архивах документы и свидетельства позволяют оценить эту коллекцию как уникальным памятником русского собирательства.

**По теме диссертации автором опубликованы следующие работы:**

#### **Монографии:**

1. Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга (1860–1910) -- СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 200 с. (15 уч.-изд. л.).

Статьи в изданиях,

рекомендованных ВАК Минобразования и науки РФ:

2. Соколова И. А. Из истории картинной галереи П. П. Семенова-Тянь-Шанского «на Васильевском острове» // Вестник истории, литературы и искусства РАН. – М., 2006. – № 2. – С. 395–405. (0,5 уч.-изд. л.).
3. Соколова И. А. Социо-культурологические аспекты частного коллекционирования // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб., 2006. – Серия 6, Вып. 2. – С. 168–171. (0,42 уч.-изд. л.).

Статьи в научных журналах,

коллективных сборниках и каталогах:

4. Соколова И. А. Истоки голландского городского пейзажа XVII века // Советское искусствознание 80. – М., 1981. – Вып. 2. – С. 64–78. (0,47 уч.-изд. л.).
5. Соколова И. А. Вновь определенная картина Луиса де Колери в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. – Л., 1982. – [Вып.] XLVII. – С. 10–12. (0,42 уч.-изд. л.).
6. Соколова И. А. Городской пейзаж в голландской живописи XVII века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1983. – (1 уч.-изд. л.).
7. Соколова И. А. Из истории картин нидерландской коллекции в Эрмитаже // История Эрмитажа и его коллекции. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1989. – С. 22–31. (0,5 уч.-изд. л.).
8. Соколова И. Собирательство голландских и фламандских картин в Санкт-Петербурге. Основные этапы // Dutch and Flemish Art of the 17<sup>th</sup> Century from the State Hermitage Museum: Exh. cat. – Tokyo, 1992. – P. 28–31. (0,3 уч.-изд. л.).
9. Sokolova Irina. Les tableaux hollandaise et flamands dans les inventaires anciens de l'Ermitage // L'age d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg: [Catalogue]. (Exposition. Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1993). – Dijon, 1993. – P. 31–39. (0,5 уч.-изд. л.).
10. Соколова И. А. Картина Рембрандта «Даная». Curriculum vitae // Даная. Судьба шедевра Рембрандта / Гос. Эрмитаж. СПб.: Славия, 1997. С. 9–39 (англ. пер.: Rembrandt's Danaë in the Hermitage. A Curriculum vitae. – P. 124–141). (1,4 уч.-изд. л.).
11. Соколова И. А. Картина Рембрандта «Возвращение блудного сына» в свете последних исследований // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга: Краткое содержание докладов. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1999. – С. 6–10. (10,2 уч.-изд. л.).

12. Соколова И. А. Выставка «Памяти Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского» (1915). Документы, свидетельства, комментарии // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга: Краткое содержание докладов. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. – С. 32–36. (0,25 уч.-изд. л.).
13. Соколова И. А. Рембрандт и русская художественная культура // Россия – Голландия. Книжные связи XV–XX вв.: [Сборник статей]. СПб.: Европейский дом, 2000. – С. 6–43. (1 уч.-изд. л.).
14. Соколова И. А. Новое о коллекции Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского // Нидерландские гостиницы. Сборник лекций. – СПб., 2003. – Вып. I. – С. 60–67. (0,3 уч.-изд. л.).
15. Соколова И. А. Из истории научных связей Эрмитажа. Письма В. Боде и К. Хофстеде де Грота хранителю Картинной галереи Дж. А. Шмидту // Из истории мирового искусства и культуры: Сборник статей к 75-летию Юрия Александровича Русакова (1926–1995). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. – С. 562–575. (0,9 уч.-изд. л.).
16. Соколова И. А. Рембрандт. Жертвоприношение Авраама. Две версии одной композиции. (Выставка, СПб., 2004). – СПб., Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – 32 с. (1 уч.-изд. л.).
17. Sokolova Irina. Rembrandt dans les collections impériales et particulières de Saint-Petersbourg. Rembrandt et son école. Collections du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg: [Catalogue]. (Exposition, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2003–2004) – Dijon, 2003. – P. 36–50. (0,7 уч.-изд. л.).
18. Sokolova Irina. Rembrandt dans le miroir de la culture russe. Rembrandt et son école: [Catalogue]. (Exposition Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2003–2004). – Dijon, 2003. – P. 64–79. (1 уч.-изд. л.).
19. Соколова И. А. Продолжение темы: залы голландской живописи в эрмитажной галерее // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – [Вып.] LXII. – С. 231–241 (0,45 уч.-изд. л.).
20. Sokolova Irina. Cornelis Hofstede de Groot and Russian Collectors // Symposium Groningen 18 nov. 2005. – Groningen, 2006. – P. 18–26. (0,5 уч.-изд. л.).
21. Соколова И. А. Вкус коллекционера. Голландская и фламандская живопись XVI–XVII веков из собрания П. П. Семенова-Тянь-Шанского. Каталог выставки. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 280 с. (27,29 уч.-изд. л.).
22. Sokolova Irina. “PRO PATRIA”. Het Russische verleden van het “Portret van Loef Vrederickx” van Thomas de Keyser // Mauritshuis in Focus – 2006 – P. 4–8 (0,3 уч.-изд. л.).

Проблемам голландской живописи XVII века посвящены  
следующие публикации автора:

23. Соколова И. А. «Малые голландцы» в Эрмитаже // Юный художник. – 1984, – № 12 – С. 12–15. (0,2 уч.-изд. л.).
24. Соколова И. А. Пейзажи Геррита Беркхейде в Эрмитаже // Труды Государственного Эрмитажа. – Л.: Искусство, 1985. – [Т.] XXV. – С. 68–73. (0,4 уч.-изд. л.).
25. Соколова И. А. Картина Паулюса Морелсе «Святая Цецилия» // Сообщения Государственного Эрмитажа. – Л.: Искусство, 1988. – [Вып.] LIII. – С. 5–6. (0,15 уч.-изд. л.).
26. Соколова И. А. Новое приобретение Картинной галереи Эрмитажа: «Лот в дочерью» Иоахима Эйтвала // Государственный Эрмитаж. Исследования, поиски, открытия: Краткие тезисы докладов научной конференции к 225-летию Эрмитажа. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1989. – С. 11–12. (0,2 уч.-изд. л.).
27. Соколова И. А. Шедевры западноевропейской живописи XVI–XIX веков из собрания музея Бойманса – ван Бёйнингена (Роттердам) // Сообщения Государственного Эрмитажа. – Л.: Искусство, 1990. – [Вып.] LIV. – С. 87. (0,1 уч.-изд. л.).
28. Sokolova Irina. A new acquisition by the Hermitage Museum: Joachim Wtewael's "Lot and his daughters" // The Burlington Magazine. – 1991. – September. Vol. CXXXIII. N 1062. – P. 619–622. (0,4 уч.-изд. л.).
29. Соколова И. А. Иоахим Эйтвал: «Лот с дочерью». (Выставка, СПб., 1993). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1993. (0,35 уч.-изд. л.).
30. Соколова И. А. Франс Халс: Портреты Якоба Питерса Оликана и Алетты Ханемапс. Королевский кабинет живописи Мауритсхейс, Нидерланды. (Выставка, СПб., 1993). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1994. (0,35 уч.-изд. л.).
31. Соколова И. А. Нью-Йорк, Чикаго: Картины голландских и фламандских мастеров XVII века // Сообщения Государственного Эрмитажа. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1995. – [Вып.] LVI. – С. 96. (0,12 уч.-изд. л.).
32. Sokolova Irina. De Schilderijengalerij van Catharina II // Catharina, de Keizerin en de Kunsten. Uit de Schatkamers van de Hermitage; [Catalogus], .. (Tentoonstelling, Amsterdam, 1996–1997). – Amsterdam, 1996. – Blz. 104–109. (0,3 уч.-изд. л.).
33. Соколова И. А. Живопись // Петр I и Голландия. Русско-голландские художественные связи: Каталог выставки. – СПб.: Славия, 1996. – С. 72. (0,2 уч.-изд. л.).

34. Sokolova Irina. *Schilderijen // Peter de Grote en Holland. Culturele en wetenschappelijke betrekkingen tussen Rusland en Nederland ten tijde van tsaar Peter de Grote: [Catalogus].* (Tentoonstelling. Amsterdam, 1996–1997). – Amsterdam, 1996. – P. 250. (0,2 уч.-изд. л.).
35. Соколова И. А. О художественных особенностях коллекции живописи Петра Великого // *Петр I и Голландия. Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого: Сборник научных трудов.* – СПб.: Европейский дом, 1997. – С. 213–230. (0,9 уч.-изд. л.).
36. Sokolova Irina. *La pinacoteca di Caterina II // Caterina di Russia: l'imperatrice e le Arti. (Mostra. Firenze. 1998).* – Milano: Electa, 1998. – P. 71–75. (0,8 уч.-изд. л.).
37. Соколова И. А. «Военная стоянка» Якоба Дюка: забытый шедевр мастера // *Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга: Краткое содержание докладов.* – СПб., 2002. – С. 19–24. (0,3 уч.-изд. л.).
38. Sokolova Irina. *Jacob Duck's Guardroom. A painter's forgotten masterpiece // Apollo, vol. CLVII, Vol. 492 (Febr. 2003).* – London, 2003. – P. 3–7. (0,5 уч.-изд. л.).
39. Sokolova I. *Tableaux de Rembrandt et son école dans la "Description du Cabinet de Mr. Le Comte de Baudouin, Brigadier des Armées du Roy, Capitaine Commandant un Bataillon des Gardes françaises. 1780" // Rembrandt et son école. Collections du Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg: [Catalogue].* (Exposition. Dijon, 2004). – Dijon, 2003. – P. 229–232. (0,4 уч.-изд. л.).
40. Соколова И. А. Рембрандт. Слепление Самсона (1636) из собрания Штеделевского художественного института, Франкфурт-на-Майне. (Выставка. СПб., 2004). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – (Шедевры музеев мира в Эрмитаже). (0,3 уч.-изд. л.).
41. Соколова И. А. Рембрандт. Афина Паллада из собрания Музея Галуста Гольбенкяна, Лиссабон. (Выставка. СПб., 2004). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. – (Шедевры музеев мира в Эрмитаже). (0,3 уч.-изд. л.).
42. Соколова И. А. Дижон: Рембрандт и его школа // *Сообщения Государственного Эрмитажа.* – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. – [Вып.] LXIII. – С. 186–187. (0,12 уч.-изд. л.).

Подписано в печать 26.05.06. Формат 60 x 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
2,5 усл.-печ. л. Тираж 100 экз. Заказ № 73.

Отпечатано на ротапринтере Государственного Эрмитажа.  
190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34