online #04

ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

ISSN 2414-9896
№ 4 (20) 2017
+16

ТЕМА НОМЕРА

ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ-2017: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

СОБЫТИЕ НОМЕРА

«ЧИСТО ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО...»

РЕПОРТАЖ НОМЕРА

В СКОЛКОВЕ ВОССТАНАВЛИВАЮТ СТАРИННУЮ УСАДЬБУ



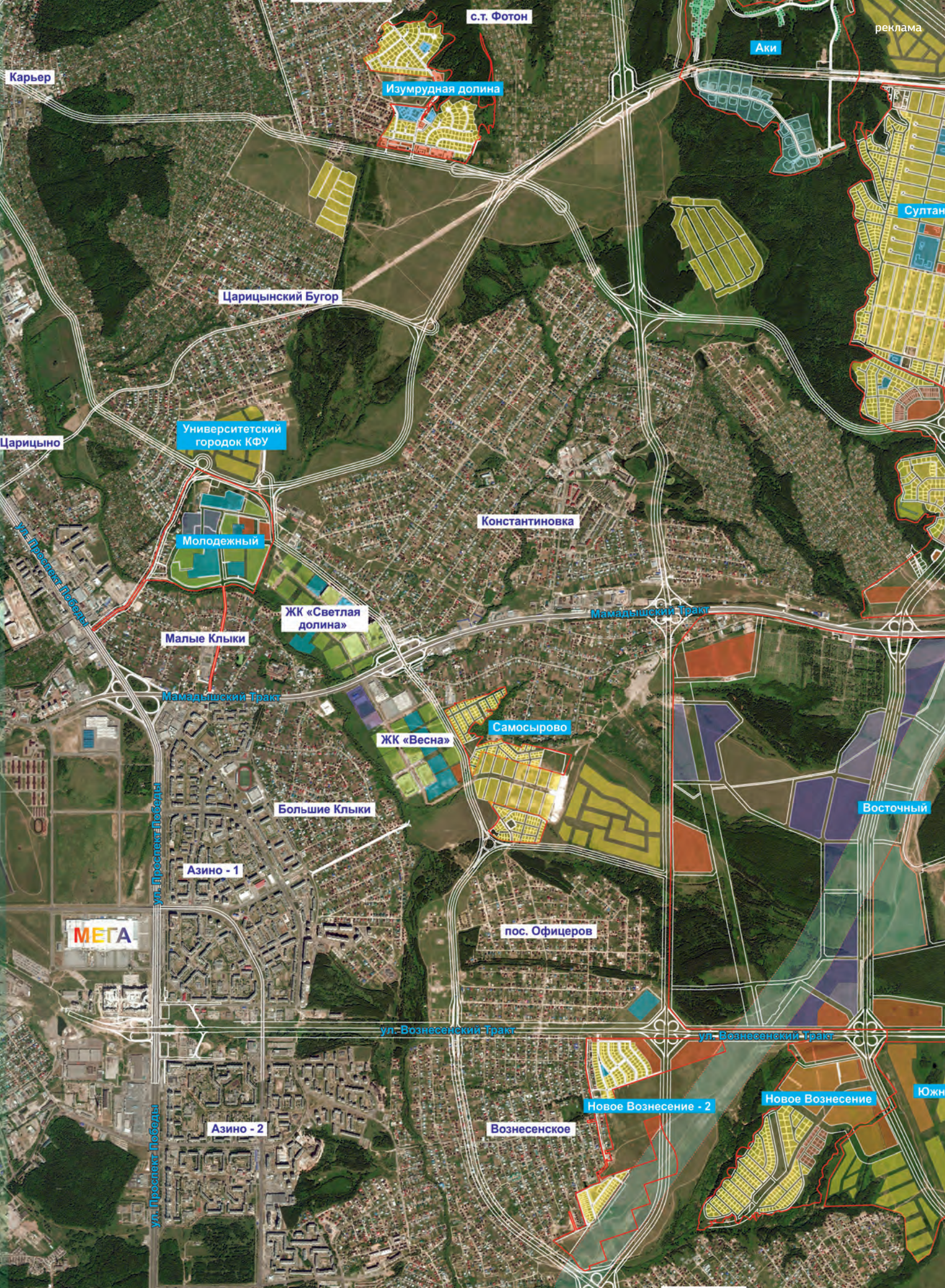

стр. 8


стр. 17


стр. 20


стр. 68

AEG
ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ


с.т. Фотон
реклама
Аки
Карьер
Изумрудная долина
Султан
Царицынский Бугор
Университетский городок КФУ
Царицыно
Константиновка
Молодежный
ул. Проспект Победы
ЖК «Светлая долина»
Мамадышский Тракт
Малые Клыки
Мамадышский Тракт
Самосырово
ЖК «Весна»
Восточный
Большие Клыки
Азино - 1
МЕГА
пос. Офицеров
ул. Вознесенский Тракт
ул. Вознесенский Тракт
Южн
Новое Вознесение - 2
Новое Вознесение
Азино - 2
Вознесенское
ул. Проспект Победы

реклама



AEG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

Казань

Карта-схема перспективного развития района «Восточная дуга»

Приобретение земельных участков в инвестиционных целях или для личного использования требует всестороннего анализа и оценки перспективного развития окружающей территории. Изменения, касающиеся дорожной ситуации, строительства социальных, торговых объектов, могут существенно влиять на рост или снижение стоимости приобретаемого участка, удобство его текущего и перспективного использования. Для обеспечения потенциальных инвесторов и покупателей актуальной информацией о перспективном развитии нами подготовлен ряд аналитических материалов, в том числе карта-схема.

Схема перспективного развития ограничена чертой города Казани и отражает материалы градостроительного проектирования, разработанные в соответствии с городскими нормативами по заказу собственников земельных участков. Разработка материалов проведена в соответствии с Генеральным планом г. Казани и определяет планы перспективного развития территорий до 2035 года. Проекты, отраженные на схеме, находятся на различных стадиях освоения, по многим проектам ведется строительство объектов инфраструктуры.

Скачать карту в формате pdf (12 Мб)



ТЕМА НОМЕРА

ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ-2017: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ стр. 8

ВКЛАД В ДЕЛО СОХРАНЕНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ ГРАЖДАНСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ стр. 17

РЕПОРТАЖ НОМЕРА

В СКОЛКОВЕ ВОССТАНАВЛИВАЮТ СТАРИННУЮ УСАДЬБУ стр. 24

ДАЙДЖЕСТ СМИ

СОБЫТИЕ НОМЕРА

«ЧИСТО ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО...» стр. 20



ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Абдулхакова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*
Агеева Любовь Владимировна – *главный редактор газеты «Казанские истории», доцент кафедры истории и связей с общественностью Института экономики, управления и социальных технологий Казанского национального исследовательского технического университета им. А.Н. Туполева*
Балтусова Олеся Александровна – *помощник Президента Республики Татарстан*
Валеев Наиль Мансурович – *вице-президент АН РТ, доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей РФ*
Ганцева Нина Нестеровна – *кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова*
Замалетдинов Радиф Рифкатович – *доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
Руденко Константин Александрович – *доктор исторических наук, профессор КазГУКИ*
Садков Вадим Анатольевич (председатель) – *доктор искусствоведения, зав. отделом искусства Старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина*
Салахов Расых Фарукович – *кандидат педагогических наук, доцент, член Союза дизайнеров РФ*
Соколов Аркадий Васильевич – *доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*
Хайрутдинов Рамиль Равилович – *кандидат исторических наук, доцент, директор Института истории К(П)ФУ*
Явгильдина Зилия Мухтаровна – *доктор педагогических наук, профессор, зав. Высшей школой искусств им. С.Сайдашева Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
Яо Михаил Константинович – *кандидат социологических наук, доцент К (П)ФУ*

МУЗЕЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ



ОТ «ЖЕМЧУЖИНЫ КАЗАНИ» ДО СЕННОГО БАЗАРА – ОБЪЕКТЫ ASG В ЭКСКУРСИОННОМ МАРШРУТЕ «КАЗАНЬ ЧАЙНАЯ»

стр. 36

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ОБРАЗЫ МЕНЯЛ, РОСТОВЩИКОВ И БАНКИРОВ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XV-XVIII ВЕКОВ стр. 44

ХОЛСТ, МАСЛО, ВЕЧНОСТЬ...

стр.56





СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

стр.68

АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ БСИИ

МУЗЫ, МОЛЮ – ИЗ ТОЛПЫ МНОГОГРЕШНОГО РОДА ЛЮДСКОГО ВЕЧНО ВЛЕКИТЕ К СВЯЩЕННОМУ СВЕТУ СКИТАЛИЦУ – ДУШУ

стр.88



ПЕРСОНАЛИИ

ФРАНСУА ЖЕРАР: «ВЕЛИЧЕСТВЕННАЯ ПРОСТОТА НА МЕСТО МЕЛОЧЕЙ...» стр. 96

НОВОСТИ ИСКУССТВА

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

УКАЗАТЕЛИ СОДЕРЖАНИЯ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2017 ГГ.

EDITION THEME

RECONSTRUCTION WORK IN THE HISTORICAL CENTER-2017: RESULTS AND PROSPECTS P. 8

CONTRIBUTION TO THE PRESERVATION AND RENAISSANCE CIVIL ARCHITECTURAL HERITAGE OF RUSSIA P. 17





p. 20

EDITION EVENT

«PURE EUROPEAN ART ...» P. 20

MEDIA DIGEST

EDITION REPORT

RESTORING THE OLD MANOR IN SKOLKOVO P. 24



p. 24

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№4 (20) декабрь 2017 года
для детей старше 16 лет

УЧРЕДИТЕЛЬ
ЗАО «Международный институт антиквариата» (Инвестиционная группа компаний ASG)
НП «Международный институт антиквариата»

Издатель/Международный институт антиквариата
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
420029, Республика Татарстан,
г. Казань, ул. Сибирский тракт, д. 34, а/я 28
Тел.: +7 (843) 510-96-48/510-96-23 / 510-96-50/
Факс: +7 (843) 510 96 71 e-mail: info@int-ant.ru

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство ПИ № ФС 77-55597 от 07.10.2013 г.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Е.А. Власова – главный хранитель фондов МИА
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – ведущий дизайнер
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских МИА
С. В. Новиков – архитектор-реставратор
Л.Л.Романов – зам. генерального директора ИГК ASG, директор правового департамента, к.ю.н.
В.С. Торбик – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой реставрации СПбГУ
А.Т. Хайруллина – ведущий архитектор-реставратор ООО «Забир»
Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова
Технический редактор/Айслу Абдулхакова

Редакция журнала не обязательно разделяет точку зрения автора публикуемых материалов. Любое использование, полное или частичное воспроизведение или размножение каким-либо способом (в том числе в сети интернет) материалов, опубликованных в настоящем издании, допускается только с письменного разрешения редакции.

MUSEUM TECHNOLOGIES

FROM THE «PEARLS KAZAN» TO THE HAY MARKET - ASG OBJECTS IN THE EXCURSION ROUTE «TEA KAZAN» p. 36

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

IMAGES OF EXCHANGERS, USURERS AND BANKERS IN THE WESTERN EUROPEAN FINE ARTS OF THE XV-XVIII CENTURIES P. 44

CANVAS, OIL, ETERNITY ... P. 56



p.44

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY P. 68



p. 68

ANTHOLOGY OF STORIES

MUSES, I PRAY, PERPETUALLY ENTICE MY VAGABOND-SOUL FROM THE CROWD OF SINNER HUMANKIND TO THE SACRED LIGHT P. 88



p. 96

PERSONNEL

GERARD FRANCOIS: «A MAGNIFICENT SIMPLICITY AT THE PLACE OF SMALL DETAILS ...» стр. 96

ART NEWS

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

EDITION TABLE OF CONTEXT IN 2013-2017

Электронная версия журнала на сайте http://int-ant.ru

ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ-2017: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

С НАЧАЛОМ СТРОИТЕЛЬНОГО СЕЗОНА 2017 ГОДА ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ ASG ОБЪЯВИЛА О СТАРТЕ РАБОТ ВТОРОГО ЭТАПА ВОССТАНОВЛЕНИЯ СРАЗУ НА СЕМИ СВОИХ ОБЪЕКТАХ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ КАЗАНИ. В ТЕЧЕНИЕ ЛЕТА-ОСЕНИ ПРЕСС-СЛУЖБА КОМПАНИИ РЕГУЛЯРНО ПУБЛИКОВАЛА ОТЧЕТЫ О ПРОВОДИМЫХ РАБОТАХ, ОРГАНИЗОВЫВАЛА ПРЕСС-ТУРЫ ДЛЯ КАЗАНСКИХ СМИ. ЗИМНИЙ ПЕРИОД – НЕ САМОЕ УДОБНОЕ ВРЕМЯ ДЛЯ ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫХ РАБОТ, ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ОНИ НА ОБЪЕКТАХ ПРОДОЛЖАЮТСЯ. СВОИМИ ОЦЕНКАМИ СДЕЛАННОГО С РЕДАКЦИЕЙ «МИРА ИСКУССТВ» ПОДЕЛИЛИСЬ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЕНЕРАЛЬНОГО ДИРЕКТОРА УК ASG АЛМАЗ ДАВЛЕТШИН И ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПОДРЯДЧИК ИГОРЬ СОЛДАТЕНКОВ.

– Алмаз Ришатович, объявляя 7 мая о старте второго этапа восстановительных работ на первом объекте – доме Ажгихина (ул. Пушкина, 38), Вы обещали, что осенью мы пригласим журналистов на их окончание. ASG всегда держит слово, это отмечают и сами журналисты, спрашивающие, когда же их пригласят на торжественную сдачу объекта?

– Мы решили несколько отодвинуть сроки полного завершения восстановительных работ, при этом увеличили число объектов, на которых они ведутся. Вместо семи объектов ASG восстанавливает десять, так что дело не в экономии или недостатке средств. Можно сказать, что в ходе восстановительных работ несколько изменилась концепция, пока для каждого здания не определен окончательный вариант его приспособления, лучше заняться тем, чтобы доводить большее число объектов до состояния предчистовой отделки. Мы ведем работы и одновременно заняты поиском партнеров, которые заинтересованы в том, чтобы развивать в этих зданиях различные виды бизнеса, в первую очередь туристического, поскольку все объекты находятся в зоне интенсивного туристского трафика.



Дом Ажгихина, ул. Пушкина, 38



В доме Ажгихина восстановительные работы начались с демонтажа полов и выемки грунта до проектной отметки на первом этаже. В период бесхозности здание горело, необходимо было убрать последствия пожара.





В доме Ажгихина к началу августа активно велись штукатурные работы, устанавливались радиаторы отопления, монтировались оконные заполнения со стороны ул. Галактионова



Перед штукатурными работами осуществлялось раскрытие стен под отопительные системы

Окончательный ввод зданий в строй затруднен небыстрыми темпами подключения их к инженерным сетям. У городских технических служб просто не хватает мощностей, чтобы подключить наши здания, а это тысячи квадратных метров, к электрическим и тепловым сетям, установить в них водоснабжение и водоотведение. Мы уже неоднократно говорили, что при строительных работах на многих зданиях для того, чтобы выдерживать запланированный темп работ, приходится использовать генератор.

Это и недостаток мощностей, и сложности с сособственниками наших и собственниками соседних зданий. В городском центре дешевле построить новый большой объект и подключить его к инженерным сетям, а когда практически те же суммы нужно потратить на двухэтажное историческое здание, такое как, например, у нас по ул. Татарстан, 10, себестоимость восстановления одного квадратного метра площади возрастает на несколько порядков.

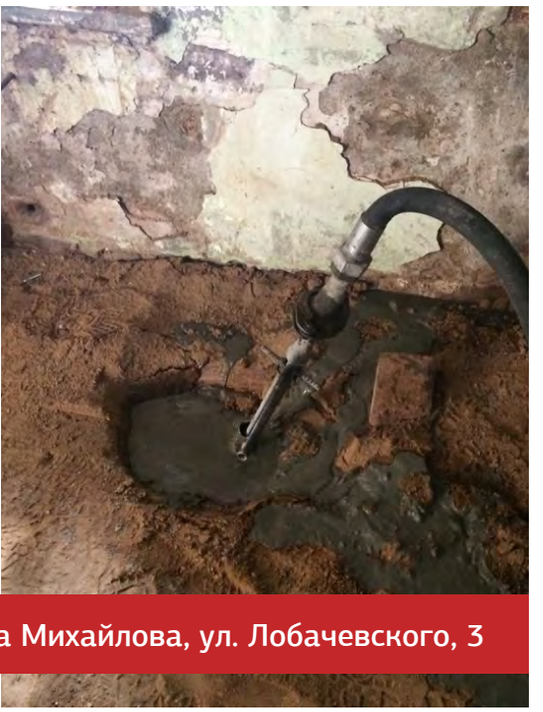
Сегодня мы работаем с городскими службами индивидуально по каждому зданию, продумываем варианты его автономного обслуживания, например, электроотопления, как в доме по улице Московской, 66, но это дорого. Поэтому для полного завершения работ нам нужно привлекать арендаторов, чтобы часть затрат несли они в качестве арендной платы.

Весь приближающийся 2018 год мы планируем посвятить активной работе по прокладке к нашим зданиям инженерных сетей с тем, чтобы город получил уникальные объекты, интересные бизнесу, туристам и горожанам.

– Игорь Геннадьевич, удовлетворены ли Вы темпом восстановительных работ? На каких объектах они близятся к завершению?







Номера Михайлова, ул. Лобачевского, 3

Номера Михайлова – один из самых сложных объектов, здание находится на карстовой воронке, у него неглубокий фундамент, что привело к масштабным разрушениям

Первоочередными восстановительными работами стали работы по усилению фундаментов путём инъектирования специальным составом, для этого была выкопана траншея по периметру здания





Фундамент закрыт в бетонную обойму, теперь здание спасено от разрушения

– На первую половину 2019 года будет полностью готов наш объект по ул. Пушкина, 38 - дом Ажгихина, во второй половине этого года мы намерены завершить восстановление одного из самых сложных объектов – номеров Михайлова (ул. Лобачевского, 3/24), примерно такие же сроки ставим и для главного дома усадьбы Урванцовых (ул. К. Маркса, 11). Два исторических здания в Старо-Татарской слободе – (ул. Тукая, дома 84 и 86) – наиболее близки к предчистовому завершению работ, но затянулось решение вопроса по подключению их к тепловым сетям. Изначально нам дали технические условия со сроком подключения в течение трех лет, но благодаря активной поддержке госорганов удалось найти решение, и объекты будут подключены в первом полугодии 2018 года.

– Восстановительные работы второго этапа ASG ведет сразу на десяти объектах, чем руководствуется компания, когда принимает решение, что будет



Дом Землянова, ул. Московская, 37

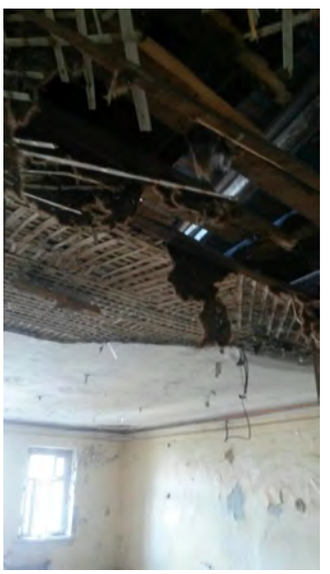


Снятые образцы лепнины потолка.

Для выполнения реставрационных работ в первую очередь были сняты формы с сохранившихся элементов. После по ним были отлиты и смонтированы недостающие элементы







После снятия штукатурного слоя обнаружился полный износ перекрытий, требующий их замены



Объекты ASG являются центрами притяжения туристов, поэтому они находятся под пристальным вниманием префектуры «Старый город». В пресс-турах активное участие принимал заместитель префекта Алмаз Калимуллин (второй слева)

восстанавливать данный объект, а не какой-то другой?

– Здесь играет роль комплекс факторов, в их числе значимость объекта, знаковость его для города, поэтому мы восстанавливаем дом Ажгихина, номера Михайлова, гостиницу «Амур», дом Землянова, главный дом усадьбы Урванцовых и т.д. Также мы учитываем объем уже проведенных на объекте работ и наличие имеющихся разрешений на восстановительные работы. Здания, где есть объекты охраны, требуют более длительных согласовательных процедур, поэтому к восстановлению дома Землянова (ул. Московская, 37) мы приступили только в конце августа.

Жилые дома XiX в., ул. Тукая, 84-86





В октябре в домах были в основном завершены штукатурные работы и чистовая стяжка полов



С подключением домов к теплу в первом полугодии 2018 года они уже могут быть введены в эксплуатацию

– Объекты в историческом центре достались ASG не просто в аварийном, но ужасающем состоянии, каждому требовался свой «рецепт» восстановления, а что происходит с ними на втором этапе, каков стандартный объем работ?

– Каждое здание нуждается в укреплении и гидроизоляции фундамента и обеспечении жесткости конструктива, пропитке стен и перекрытий гидрофобными растворами, а затем проводятся работы по восстановлению пространственной структуры здания, где-то убираем перегородки советского периода или наоборот закладываем дверные и оконные проемы, появившиеся в момент, когда в здании размещались квартиры и т.п. Эта работа может усложняться из-за трудностей доступа





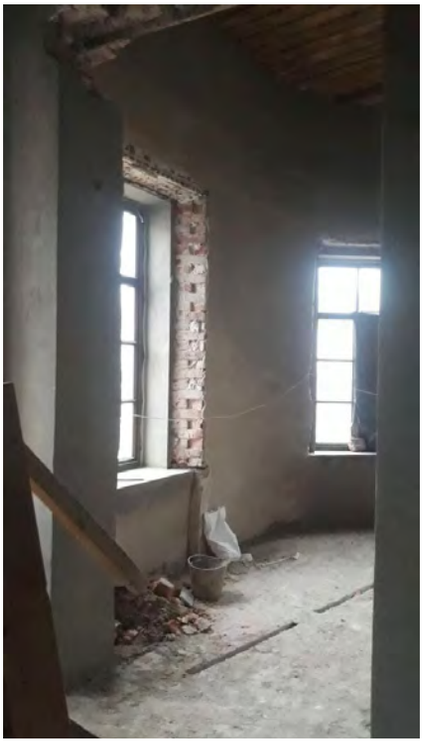
Главный дом усадьбы Урванцовых, ул. К. Маркса, 11

В главном доме Урванцова сохранилось множество архитектурных элементов конца 18 и середины 19 века: парадные ниши второго этажа, присущие планировкам стиля барокко, белокаменная лестница, облицовка поливными изразцами печных зеркал, тянутые штукатурные карнизы. Теперь все эти элементы являются предметом охраны





В перечень восстановительных работ вошли инъецирование стен и сводов укрепляющим составом, демонтаж лестничных ступеней для последующей реставрации и др.





В ноябре в доме Урванцовых велись штукатурные работы. Достопримечательностью дома является подвал, который на момент передачи здания ASG даже отсутствовал в паспорте БТИ, так как был засыпан. На фотографии отражено грунтование пола подвала для нанесения наплавляемой гидроизоляции

к объекту, когда здание не имеет прилегающей территории, как, например, дом Ажгихина.

В доме Землянова в настоящее время усилен фундамент, восстановлены перекрытия, которые были в аварийном состоянии, убираются перегородки советского периода, чтобы восстановить первоначальную планировочную структуру здания. Эти работы мы намерены завершить к маю 2018 года.

Здания в Старо-Татарской слободе – дома 84 и 86 по улице Тукая – не являются объектами культурного наследия, но они играют важную роль в панораме улицы, у которой по четной стороне на протяжении двух кварталов отсутствует застройка. Кроме того, эти дома служат образцом усадебного татарского домоустройства конца XIX века: с двумя входами отдельно на мужскую и женскую половину дома, дворовой галереей и т.п.

В главном доме усадьбы Урванцовых (ул. К. Маркса, 11) работы будут завершены к сезону 2019 года. Здание сильно пострадало от канализационных стоков, которые в течение нескольких лет осуществлялись в подвал. Летом мы приступили к инъектированию фундамента гидрофобным раствором, проводим эту ра-

Флигель усадьбы Урванцовых, ул. Б.Красная, 16





Восстановление геометрии исторического приямка из кирпича 19 века (Б.Красная 16)

Уникальность исторических зданий во многом обеспечивается сводчатыми подвалами, они не только представляют интерес для туристов, но и обеспечивают систему естественной вентиляции дома







Дом по ул. Большая Красная, 16 наиболее близок к завершению восстановительных работ

боту и на стенах и перекрытиях. Большой объем работ предстоит при восстановлении белокаменной лестницы – объекта охраны, потолочных тяг. В феврале планируем подключить этот объект к теплу. Как и во многих объектах исторического центра, здесь есть проблемы по подключению к электросетям, необходимо проведение линии электропередач длиной около 600 метров, а стоимость этой работы составляет порядка полутора млн рублей.



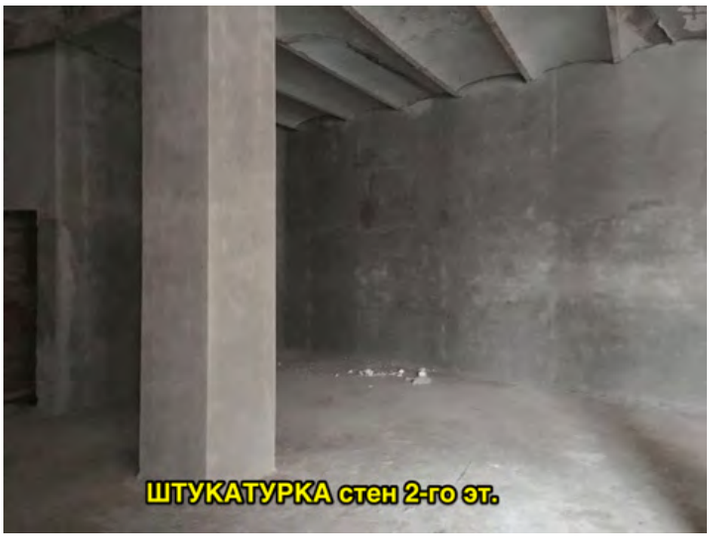
Масштаб восстановительных работ в гостинице «Амур» диктуется большим объемом площадей и особой планировочной структурой здания, представляющей собой замкнутое каре



Здание гостиницы «Амур», ул. Московская, 70

Работы по раскрытию фундамента для ремонта его кирпичной кладки и последующей гидрофобизации в гостинице «Амур»





Через два месяца после начала работ в гостинице «Амур» уже велись работы по демонтажу перегородок советского периода, возведению стен согласно проекту и штукатурные работы

Некогда на месте жилого дома XIX века по улице Большой Красной, 16 располагался флигель усадьбы Урванцовых. Теперь эти два объекта ASG соединяются внутренним двором, что позволяет организовать здесь пешеходную зону, уличные кафе и т.д.

Гостиница «Амур» (ул. Московская, 70) – сложности по теплоснабжению, согласно техническим условиям нам определили сроки в течение трех ближайших лет, это очень долго. Уличный фасад восстановлен нами к Универсиаде в 2013 году, теперь ведутся самые сложные работы на дворовых фасадах.

В доме по ул. Тукая, 16 ведется усиление фундамента, обеспечение жесткости конструкции, замена перекрытий, к июню планируем завершить предчистовую отделку, а электроснабжение и теплоснабжение будут осуществляться от своих мощностей.

Кроме того, ASG начала работы второго этапа восстановления в домах по улице Московской, 66, Чернышевского, 28 и К. Маркса, 29.

ВКЛАД В ДЕЛО СОХРАНЕНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ ГРАЖДАНСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ



МИНИСТР КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БЛАГОДАРНОСТЬ

За вклад в дело сохранения и возрождения гражданского архитектурного наследия России

Сёмину

Алексею Владимировичу

Инвестиционная группа компаний ASG

Республика Татарстан

В.Р. Мединский

БЛАГОДАРНОСТЬ ВЛАДЕЛЬЦУ ИНВЕСТИЦИОННОЙ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG АЛЕКСЕЮ СЁМИНУ ОБЪЯВИЛ МИНИСТР КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ВЛАДИМИР МЕДИНСКИЙ. С 2012 ГОДА ГРУППА КОМПАНИЙ В ФОРМАТЕ ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА ПО РАЗВИТИЮ КАЗАНСКОЙ АГЛОМЕРАЦИИ, ЗАКЛЮЧЕННОГО С МЭРИЕЙ КАЗАНИ В ФЕВРАЛЕ 2012 ГОДА, ВОССТАНАВЛИВАЕТ 26 ЗДАНИЙ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ ГОРОДА. МИНУВШИМ ЛЕТОМ НАЧАЛИСЬ АКТИВНЫЕ ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ ВТОРОГО ЭТАПА, ВМЕСТО НАМЕЧЕННЫХ СЕМИ ОБЪЕКТОВ В ДАЛЬНЕЙШЕМ РАБОТЫ ОСУЩЕСТВЛЯЮТСЯ НА ДЕСЯТИ.

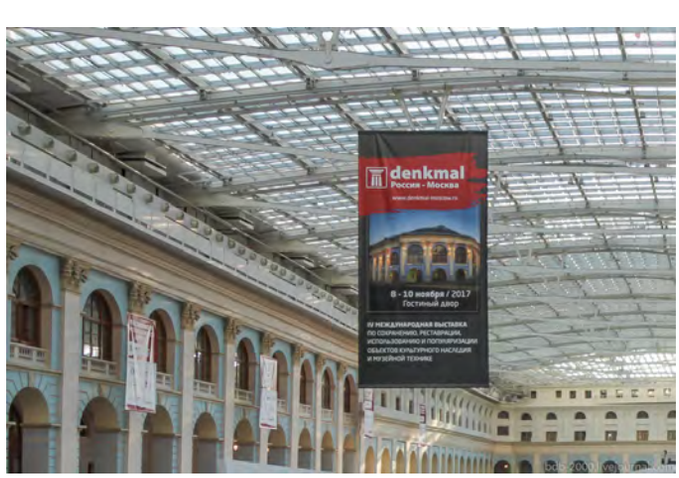
Компания, являясь основным участником губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья», ведет активные восстановительные работы в усадьбе князей Черкасских Черкизово (Коломенский район) и усадьбе Зенино (Люберецкий район), некогда связанной с именем графа С.П. Румянцева.

Опыт Инвестиционной группы компаний ASG регулярно является объектом изучения в аспекте правового обеспечения сохранения объектов культурного наследия, реализации государственно-частного партнерства и т.п. Так, в ноябре текущего года специалисты компании были приглашены для участия в круглом столе международной специализированной выставки «Denkmal», посвященной сохранению, реставрации, использованию и популяризации культурного наследия.

8-10 ноября 2017 года в Москве в Старом Гостином Дворе на Ильинке это мероприятие проходило уже в четвертый раз. Выставку посетили министр культуры РФ Владимир Мединский, мэр Москвы Сергей Собянин, руководители региональных органов охраны объектов культурного наследия. Более 100 российских и иностранных докладчиков и участников обсуждения приняли участие в международных мероприятиях, предусмотренных деловой программой выставки.

«Мы хотели бы, чтобы со следующего года в выставке приняли участие и другие регионы России, где развивается реставрационная отрасль, где восстанавливается наше наследие, где есть все то, что является уникальным конкурентным преимуществом нашей страны. Это уникальная архитектура — памятники, усадьбы, дворцы, это то, что объединяет нас с Европой, и то, чего, кроме как у нас, не осталось, по большому счету, нигде в мире», – добавил министр культуры РФ.

«В этом году «Denkmal» вышла на новый уровень. Интерес к деловой



«Denkmal, Россия-Москва» - германо-российский проект. Мероприятие проходит в Москве каждые два года, начиная с 2011-го, совместно с лейпцигской выставкой Denkmal



На открытии выставки мэр Москвы Сергей Собянин подчеркнул ее вклад в решение задачи гармоничного развития городов и сохранения их исторического наследия

Фотография пресс-службы мэра и Правительства Москвы



Министр культуры Российской Федерации Владимир Мединский подчеркнул на церемонии открытия, что выставка Denkmal – это значимое событие для российской реставрационной отрасли

программе чрезвычайно возрос. Нам даже пришлось срочно организовать дополнительные места для сидения», - отметил генеральный директор Лейпцигской ярмарки Маркус Гайзенбергер,

На выставке были представлены информационные стенды отечественных и зарубежных производственно-реставрационных организаций, региональных органов охраны объектов культурного наследия, стенды, посвященные успешно реализованным проектам по сохранению памятников архитектуры. Посетители выставки имели возможность принять участие в реставрационных мастер-классах, послушать выступления профильных специалистов, пообщаться с производителями специальных реставрационных материалов.

По приглашению одного из организаторов выставки немецкой строительно-реставрационной компании «Drees & Sommer» Инвестиционная группа компании ASG приняла участие в круглом столе «Памятник архитектуры как инвестиционный проект. Ревитализация и новое использование объектов культурного наследия». Специалист ASG Глафира Ахмадуллина выступила с докладом об опыте реализации льготных программ сохранения памятников архитектуры, в том числе: программы, реализуемой с 2013 года в Московской области «Усадьбы Подмосковья», программы Государственно-частного партнерства по развитию казанской агломерации и восстановлению исторического центра города Казани, программы Распорядительной дирекции Минкультуры РФ «Зеленый коридор».

Также в круглом столе приняли участие представители компании «Drees & Sommer». Руководитель российского отделения и модератор круглого стола Штефан Зендлер рассказал об опыте возрождения старого порта в Гамбурге с функцией жилой и коммерческой застройки. Екатерина Плескачева, начальник управления регулирования имущественных отношений и статистики АУИПИК, сделала презентацию условий льготной программы, предлагаемых инвесторам Агентством по управлению и использованию памятников истории и культуры. Алексей Игоревич Гришин, доцент РЭУ им. Плеханова, рассказал об особенностях экономического планирования при реализации проектов в сфере исторической недвижимости.

В ходе обсуждений докладов участники круглого стола отметили важность комплексного освоения территорий, прилегающих к историческим объектам, которые выступают «магнитами» для туристов, а задачей прилегающей инфраструктуры становится, во-первых, снижение антропогенной нагрузки на памятники, во-вторых, формирование экономической базы, позволяющей обеспечить самоокупаемость проекта, и, в-третьих, создание современных условий для посетителей.

Подобные дискуссионные и демонстрационные площадки способствуют налаживанию профессиональных контактов, обмену опытом

и привлечению новых инвесторов в сферу реставрации, популяризации культурного наследия в целом.

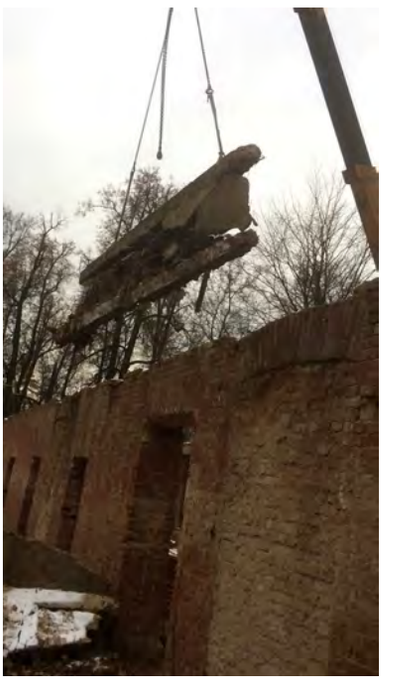




Глафира Ахмадуллина представляет пилотный проект губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья», принятый государственной комиссией через два года после начала реставрационных работ – в 2015 году









В конце года в усадьбе Зенино шли работы по демонтажу железобетонных перекрытий советского периода, выемка грунта до проектной отметки полов первого этажа и уборка мусора

Кладка кирпича верхних частей несущих стен

«ЧИСТО ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО...»

18 ОКТЯБРЯ В ЦЕНТРЕ «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ» СОСТОЯЛОСЬ ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «ПОД ПРОЗРАЧНЫМ ЛЬДОМ ГЛАЗУРИ. ФАРФОР ПЕТЕРБУРГА». ВЫСТАВКА ЗНАКОМИТ С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ПЕРВОГО В РОССИИ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА СТАЛ УЧАСТНИКОМ ЦИКЛА МЕРОПРИЯТИЙ, ВКЛЮЧАЮЩИХ ОФИЦИАЛЬНОЕ ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ И ЛЕКЦИИ РЕСТАВРАТОРОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА.



Открывая выставку, директор Эрмитажа Михаил Пиотровский назвал фарфор «божественным и символичным материалом», объединившим Восток и Запад. «Этот материал народился на Востоке, затем прошел долгий путь по миру, дошел до Запада и стал типичным знаком европейской культуры в России, а спустя еще некоторое время фарфор стал типичным культурным продуктом России и, прежде всего, Петербурга»

На выставке представлены сервизы, чайные пары, разнообразные вазы, включая знаковые для этого завода, так называемые Большие Императорские вазы, украшенные репродукциями картин великих мастеров, предметы сервировки стола – статуэтки из бисквита и др. Экспозиция состоит из пяти разделов, включающих шедевры, исполненные по заказам дома Романовых, произведения советского времени и работы последних лет.

Директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский поблагодарил всех, кто принял участие в подготовке выставки, и всех, кто пришел на ее открытие: «Сегодня мы - Эрмитаж, центр “Эрмитаж-Казань” и Императорский фарфоровый завод – представляем божественный материал – фарфор, что вообще человеку как бы создавать не полагается, что-то выше человеческих возможностей. Поэтому фарфор окружен разными мифами и легендами».

Для Международного института антиквариата наибольший интерес



Государственный советник РТ М. Шаймиев подчеркнул, что за 12 лет существования центра «Эрмитаж-Казань» его посетили свыше миллиона татарстанцев и гостей города, а выставка фарфора – уже семнадцатая по счету



Ваза с копией картины Каспара Нетшера «Мужской портрет» (1678)
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка; бронза; золочение
1868
Роспись И.М. Холшевникова
Государственный эрмитаж
Кат.148
Фирменная продукция завода – Большие Императорские вазы с воспроизведением картин. В Казань привезена ваза с копией картины Каспара Нетшера «Мужской портрет» (1678), в Большом собрании изящных искусств имеется полотно последователя этого художника «Юпитер и Каллисто»



Ваза с крышкой
Франция, Севрская фарфоровая мануфактура, середина XIX в. (период Наполеона III)
Фарфор; синее крытьё, полихромная роспись, золочение; золоченая бронза, чеканка
77,5×25,5 см
БСИИ ASG, инв. №11-4288

представляют изделия XVIII-XIX веков, вскрывающие «французские корни» русского фарфора, что позволило Императорскому фарфоровому заводу практически сразу создавать шедевры этого вида прикладного искусства европейского уровня.

История Императорского фарфорового завода насчитывает несколько веков. В результате проведенной при Екатерине II реорганизации Невская порцелиновая мануфактура стала с 1765 года Императорским фарфоровым заводом (ИФЗ). Его процветанию во многом способствовала деятельность управляющего заводом генерал-прокурора князя Александра Алексеевича Вяземского (1727–1793), курировавшего завод с 1773 по 1792 годы. Он видел перспективу развития завода в обновлении технического оборудования и обучении местных мастеров у приглашенных профессионалов из известных европейских фарфоровых производств [1, с. 24].

Многие из них происходили из Франции, что обеспечило стилистическое единство продукции Королевских фарфоровых мануфактур, в первую очередь Севра, и ИФЗ.

Уроженец Женевы, живописец и литограф Анри Альбер Адам (1770–1820) виртуозно создавал росписи на больших вазах. Его произведения отличались особым изяществом пунктирной техники письма и изысканностью колорита. С 1808 по 1816 год называвшийся в России Андреем Александровичем Адам руководил живописным и модельмейстерским отделами ИФЗ. Согласно контракту он обучал фигурной живописи русских мастеров, а его ученики Семен Голов и Василий Мещеряков вскоре, по общему признанию, превзошли французского мэтра. Несколько позднее из Севра же прибыл известный во Франции живописец Жак-Франсуа-Жозеф Свебах (1769–1823). В 1815 году он стал главным живописцем на ИФЗ и до 1820 года возглавлял живописную мастерскую. Этот художник привнес в искусство русского фарфора черты французского ампира и легкую, свободную



Исследователи продукции ИФЗ находят в ней множество цитирований севрского фарфора: орнаментальных элементов, мотивов «камейных» медальонов, бегущих золотых аканто-вых завитков и т.п. [2, с. 53], что нисколько не сказывается на ее художественной ценности.





Фруктовница
Россия, XIX в.
Фарфор, полихромный декор, золочение
22×30 см
БСИИ ASG, инв. №11-0303

манеру письма, прозрачностью живописи напоминавшую акварель. Он расписывал живописные вставки-картины на туловах больших ваз. Вместе с ним в Петербурге трудился его сын – художник по фарфору Бернар-Эдуард Свебах (1800–1870). Оба мастера составляли эскизы росписей по фарфору и декорировали изделия сложными жанровыми, охотничьими и батальными сценами, виртуозно рисовали лошадей, кареты, повозки и пейзажи с фигурами [1, с.26].

Императорским фарфоровый завод называется по праву, он не только производил продукцию для сервировки Императорского стола, монаршьих подарков вельможам, дипломатическим миссиям и т.д., но и просто был любимым детищем многих императоров – Екатерины II, Павла I и др. Известно, что внуки Екатерины II малолетние Великие князья совершали экскурсии на завод, где им дарили чашки с блюдцами, произведенные на их глазах.

К настоящему времени известен подлинный собственноручный заказ Екатерины II своей «фарфоровой фабрике», хранящийся в Музее императорских фарфорового и стеклянного заводов, ныне – в архиве Государственного Эрмитажа: «Чайной и кофейной сервиз по золоту с цветами. Каминой убор горшки с цветами такие же. Корпус столовых часов по золото цвети. Все сие что пестрея то луче однако со вкусом» [2, с. 50-51].



Ваза
Франция, конец XIX в.
Фарфор, розовое крытье, камайе, золочение, бронза, чеканка, золочение
Высота 15 см; ø 45 см
БСИИ ASG, инв. №11-3375



Зеркало
Германия, Мануфактура в Зитцендорфе, 1884-1902 гг.
Фарфор; полихромная роспись, прозолоть; зеркало
Высота 29 см
БСИИ ASG, инв. №11-0700



Всего в Казань привезено более 500 образцов этого уникального вида прикладного искусства XVIII-XXI веков из эрмитажной коллекции и собрания музея фарфорового завода, включающего в себя свыше 30 000 изделий, которое с 2001 года передано в управление Государственному Эрмитажу. После торжественного открытия выставки Михаил Пиотровский ответил на вопросы редакции «Мира искусств».

– Михаил Борисович, в Эрмитаже проходила выставка «Из сервизных кладовых. Убранство русского императорского стола XVIII- начала XX века». Вошли ли предметы из этой выставки в казанскую?

– Я думаю, вошли некоторые предметы некоторых сервизов, на этой выставке были собраны сервизы со всех музеев России: Главный сервиз Кремля, Главный сервиз Павловска,



Главный сервиз Петергофа, такая была концепция. Здесь другой стиль выставки: там накрывались большие столы, представляющие каждый отдельный сервиз. Маленькая часть настоящей выставки – это тоже рассказы, как сервировался стол и разные виды сервизных передач. А там были большие столы с особым видом сервировки, немножко другая история. Это было не столько про фарфор, сколько про то, как накрывали столы, какие были кладовые, как хранили фарфор в сервизных кладовых - про быт императорского стола.

– Какие знаменитые производства – Севр, Мейсен, Веджвуд, по Вашему мнению, нашли большую интерпретацию в Императорском фарфоровом заводе, или он не похож ни на один, и его продукция чисто русская?

– Она не чисто русская, она чисто европейская, точно так же, как Мейсен, Веджвуд, они тоже все разные. У Императорского завода свой стиль, если говорить о влияниях, там единственно было небольшое влияние, это датский фарфор. Когда приехала императрица Мария Федоровна (жена Павла I), она с собой привезла и мастеров, которые утвердили новый вкус и стиль. Фирменный стиль Императорского завода – это большие вазы, с воспроизведениями картин. Сейчас большая выставка голландских художников открылась в Голландии в Эрмитаж-центре, при том, что там шесть «рембрандтов», ударные вещи – это громадные вазы, на которых изображены голландские картины из эрмитажной коллекции. Так что Императорский завод – он совершенно особый. Они умели все делать, императорские сервизы – они же бьются, на Императорском заводе их доделывали, восстанавливали посуду, которая билась.

– Какие планы у Эрмитажа на открытие своих центров в России? В каких городах можно ожидать открытие центров, подобных казанскому, в ближайшие годы?

– Во-первых, мы не делим мир на Россию и не Россию. У нас проекты по созданию и развитию новых центров в Барселоне, Омске, Екатеринбурге, на Дальнем Востоке, в Калуге, Шанхае и Москве, по всем ведется работа. Она очень трудная, тяжелая, штучная, это не просто «давайте сделаем». Здесь нужно очень мощное желание и возможность на местах. Исторически первым возник центр «Эрмитаж-Казань», где совпали и желание, и наличие денег, и наличие возможностей, и правильная организация, поэтому это получилось. Какие из планируемых центров получатся, какие нет, еще посмотрим. Очень важно, чтобы все понимали, что быстро все это не делается. Можно быстро сделать, но все это закроется на следующий день.

Ссылки:

1. Некрасова-Каратеева О.Л. Вклад иностранных мастеров в создание русского императорского фарфора // Научное мнение.- 2015.-№ 7-1.-С.23-30.

2. Трощинская А.В. Собственноручные заказы Екатерины II Императорскому фарфоровому заводу // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.- 2011.-№ 4-1.-С.50-56.

В СКОЛКОВО ВОССТАНАВЛИВАЮТ СТАРИННУЮ УСАДЬБУ

РОССИЯ 1

РЕПОРТАЖ ТАМАРЫ НЕРСЕСЬЯН.

Тамара Нерсесьян, Марина Булыга,
Всеволод Савичев, Сергей Ванилович
13.10.2017



Эрнест Мацкявичюс: В Центре инноваций «Сколково» восстанавливают старинную усадьбу – единственный исторический объект на его территории. Особняк тоже в своё время считался инновационным, но век спустя он оказался на грани разрушения. Что придумали сколковские умы, чтобы сохранить памятник архитектуры, не потратив ни копейки, узнала Тамара Нерсесьян.

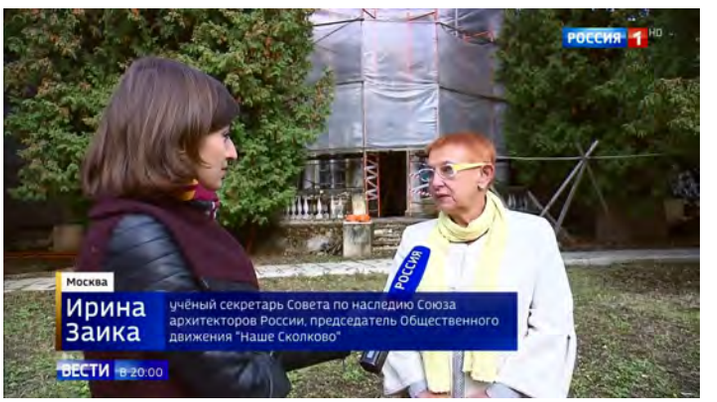




Тамара Нерсесьян: Главная сложность в реставрации этого объекта – дерево.



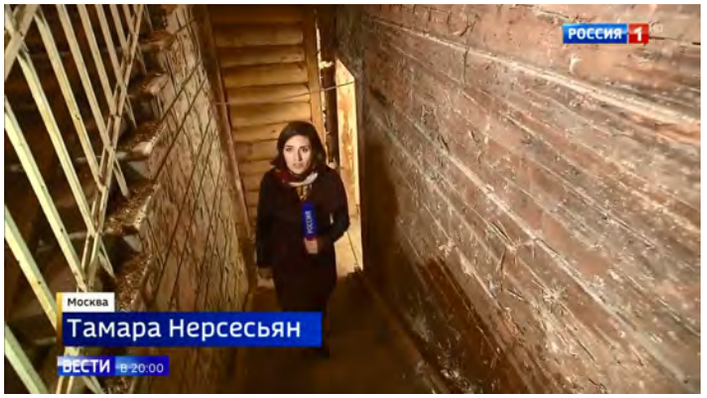
Построенная в стиле неоклассицизма с элементами модерна усадьба Гусева Полоса в своей основе – деревянный сруб. Сто лет назад этот дом в Сколкове считался прорывом в архитектуре.



Ирина Заика, ученый секретарь Совета по наследию Союза архитекторов России, председатель Общественного движения «Наше Сколково»: Уже в 1914 году здесь было центральное отопление, вентиляция, канализация.



Тамара Нерсесьян: Сколково – одна из последних русских усадеб. В советское время историческое здание с двух сторон обстроили корпусами. В начале нашего века усадьба пришла в запустение, электричество, отопление и канализацию отключили.



Тамара Нерсесьян: В строительстве усадьбы инженер Александр Шумилин активно применял бетон – совершенно новый для начала прошлого столетия материал. Архитекторы тогда не подозревали, что соседство бетона с деревянными конструкциями вызывает в них процессы гниения. Допущенные технологические ошибки стали причиной ослабления и разрушения перекрытий, балок, лестниц и деревянного сруба.



Тамара Нерсесьян: Чтобы спасти усадьбу, фонд «Сколково» отдал ее в аренду. По условиям договора новый владелец обязан восстановить объект.

Первым делом в дом вернули свет и воду, укрепили фундамент и цоколь, заменили часть деревянных конструкций. Чтобы привести всю усадьбу в первозданный вид, потребуется время.



Архитектор-реставратор **Степан Новиков**: Боковые крылья были полностью выполнены из нового сруба, а центральная часть, которая наилучше всего сохранилась, остается из подлинного материала.



Генеральный директор компании-подрядчика **Игорь Солдатенков:** После производства всех этих работ, мы объект законсервируем примерно на год, может чуть меньше, для того, чтобы дерево дало усадку.





Тамара Нерсесьян: Гусева Полоса – единственный памятник на территории Сколкова. Внутреннее решение усадьбы – сквозной вестибюль на первом этаже и зал на втором идеально подходит для Дома Приемов главного инновационного центра страны.



Вице-президент Фонда «Сколково» **Максим Шейфель:** Мы будем сюда приглашать гостей, хвалиться, что у нас не только бетонные каменные коробки в стиле хай-тек для лабораторий, но и можно просто пойти к пруду, выйти подышать.



Тамара Нерсесьян: Усадьба Гусева Полоса не просто барский дом, это целый архитектурный ансамбль с террасным парком, каскадными прудами. Последние тоже памятник ландшафтной архитектуры.

ЭКСКУРСИИ ПО ТЕХНОПАРКУ И ТЕРРИТОРИИ СКОЛКОВА НА «ОТКРЫТЫХ ИННОВАЦИЯХ»

12.10.2017

16–18 октября в шестой раз пройдёт Московский международный форум «Открытые инновации». Главной темой Форума станет цифровая экономика.

Ежегодный форум «Открытые инновации» проводится в Москве с 2012 года под эгидой Правительства Российской Федерации, и среди участников формирования инновационной экосистемы по праву считается уникальной дискуссионной площадкой.

В рамках программы проводятся пленарные заседания и тематические сессии, выставка, образовательные мероприятия, семинары и мастер-классы, инновационные шоу, деловые встречи и, конечно же, происходит неформальное общение участников Форума.

В рамках форума будут проводиться экскурсии по историческому центру Сколкова, который включает столетний парк и пруды усадьбы «Гусева полоса».

МИА И КФУ НАЧИНАЮТ НОВЫЙ УЧЕБНЫЙ ГОД

13.10.2017

12 октября в Международном институте антиквариата состоялась первая в этом учебном году экскурсия для слушателей Института филологии межкультурной коммуникации им. Льва Толстого КФУ и Приволжского межрегионального центра повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования КФУ. С 2015 года МИА является стажировочной площадкой КФУ для учителей искусства Республики Татарстан.

Слушателей традиционно приятно удивляет инновационный для большинства музеев способ общения с предметом: можно присаживаться на кресло, открывать дверцу секретера, брать в руки серебро и фарфор. Такое доверие к посетителю создает атмосферу особого культурного пространства, в котором так же, как и во времена создания этих шедевров, они находились в сфере непосредственного восприятия человека. Такой способ восприятия предметов искусства – зрительный, тактильный, слуховой – особенно важен для школьников, которых педагоги приводят в МИА после личного знакомства с музеем.

«ЧИСТО ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО...»: МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ ДАЛ ИНТЕРВЬЮ «МИРУ ИСКУССТВ»

19.10.2017

Вчера в Центре «Эрмитаж-Казань» открылась выставка «Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга». В Казань привезено более 500 образцов этого уникального вида прикладного искусства XVIII-XXI веков из эрмитажной коллекции и собрания музея фарфорового завода, включающего в себя свыше 30 000 изделий, которое с 2001 года передано в управление Государственному Эрмитажу. После торжественного открытия выставки Михаил Пиотровский ответил на вопросы редакции «Мира искусств».

Международный институт антиквариата был приглашен на цикл мероприятий, включающих официальное открытие выставки и лекции реставраторов Эрмитажа.

Фирменная продукция завода – Большие Императорские вазы с воспроизведением картин. В Казань привезена ваза с копией картины Каспара Нетшера «Мужской портрет» (1678), в Большом собрании изящных искусств имеется полотно последователя этого художника «Юпитер и Каллисто».

После торжественного открытия выставки Михаил Пиотровский ответил на вопросы редакции «Мира искусств».



ЗЕМЕЛЬНЫЕ УЧАСТКИ В КАЗАНИ ПОД КОММЕРЧЕСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

от 375 до 25000 м²

НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ








ВАШЕ ИНВЕСТИРОВАНИЕ В БУДУЩЕЕ

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ASG АЛЕКСЕЯ СЁМИНА ЗАЯВИЛА, ЧТО ВОССТАНОВЛЕНИЮ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ МЕШАЮТ СОСЕДИ

29.10.2017

Группа компаний ASG миллиардера Алексея Сёмина, занимающаяся восстановлением ряда исторических объектов в Казани, пожаловалась на собственников соседних зданий. Как сообщает пресс-служба компании, они мешают вести работы по прокладке коммуникаций, из-за чего у ASG возникает отставание в графике работ.

«Особенно проблемным является подключение объектов к электричеству, например, соседи ASG по дому Ажгихина (ул. Пушкина, 38) категорически отказывают в проведении работ по прокладке электрокабеля, при этом компания имеет согласованные проекты на все виды работ. Собственники соседних зданий отказывают не только ASG, но даже специалистам Горэлектросети не дают возможности проезда и ведения работ по обновлению своих трансформаторных станций, расположенных во дворе домов», – отмечает пресс-служба ASG.

ХРОНИКА ВТОРОГО ЭТАПА ВОССТАНОВЛЕНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ASG

30.10.2017

На объектах ASG восстановительные работы второго этапа ведутся ежедневно в соответствии с намеченным на строительный сезон 2017 года планом.

С начала мая текущего года компания объявила о начале работ второго этапа восстановления ОКН сразу на восьми своих объектах: доме Ажгихина (ул. Пушкина, 38), главном доме усадьбы Урванцовых (ул. К. Маркса, 11), жилом доме XIX века (ул. Большая Красная, 16), двух домах в Старо-Татарской слободе - Б. Апанаева (ул. Г. Тукая, 84) и С. Сабитовой (ул. Г. Тукая, 86), номерах Михайлова (ул. Лобачевского, 3/24), гостинице «Амур» (ул. Московская, 70) и доме С. Землянова (ул. Московская, 37). Масштабные проекты восстановления объектов, анонсированные руководством компании во время регулярных пресс-туров, постепенно обретают зримые черты. В течение лета и осени в зданиях и на прилегающей к ним территории шла ежедневная работа, предусмотренная проектом реставрации. В частности, в жилом доме XIX века по улице Большой Красной, 16, расположенном на территории некогда обширной усадьбы Урванцовых, на прошлой неделе завершались штукатурные работы внутри здания, шла вычинка кирпича на фасадах и зачистка дворовых фасадов. Началась работа по ремонту уличных фасадов, которая согласно Методическим рекомендациям МК РФ на объектах культурного наследия должна осуществляться раз в два-три года.

В целом, руководство компании удовлетворено темпами восстановительных работ, несмотря на сложности подключения отдельных объектов к электричеству (ул. Пушкина, 38; ул. Лобачевского, 3 и ул. Астрономическая, 9).

DENKMAL-2017. ПОСЛЕСЛОВИЕ

14.11.2017

В Москве закончилась IV Международная специализированная выставка по сохранению, реставрации, современному использованию и популяризации культурного наследия - «Denkmal, Россия – Москва 2017», организованная Союзом реставраторов России и Leipziger Messe International GmbH.

Одно из самых актуальных «теоретических» мероприятиях выставки – круглый стол «Памятник архитектуры как инвестиционный проект. Ревитализация и новое использование объектов культурного наследия».

В центре обсуждения оказались объекты культурного наследия, которые находятся в неудовлетворительном состоянии, а также объекты, не имеющие официального статуса памятника. Спасение такого объекта связано с решением масштабной задачи: превращением его в проект, привлекательный для потенциального инвестора, который не только стал бы развивать его как инвестиционный

ВСЕ ВИДЫ КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ В КАЗАНИ



Ул. Бутлерова



Ул. Петербургская



Ул. Худякова

ЗДАНИЯ ОТ 670 ДО 6439 КВ.М

АРЕНДА



Ул. Проточная



Сибирский тракт



Ул. Васильченко

ОФИСНЫЕ И ТОРГОВЫЕ ПОМЕЩЕНИЯ ОТ 15 ДО 250 КВ. М

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

проект, но и принял бы на себя обязательства по сохранению культурного памятника в соответствующем состоянии.

«Объекты, которые находятся в неудовлетворительном состоянии, не вызывают интереса у потенциальных инвесторов», – отметила Екатерина Плескачева, начальник управления регулирования имущественных отношений и статистики АУИПИК. Она рассказала, как в Агентстве стараются заинтересовать потенциальных инвесторов, в том числе и льготными условиями аренды исторического здания в рамках программы «Аренда за 1 рубль». «Исторический объект становится точкой притяжения для туристов, а вокруг него строится рекреационный комплекс», – выразила точку зрения инвесторов Глафира Ахмадуллина из Инвестиционной группы компаний ASG, рассказав о работе компании с историческими объектами в Казани и в Подмосковье.

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

МАСАСИ КАНЭИ: «В РОССИИ ДУМАЮТ: КИРПИЧНЫЙ ИЛИ БЕТОННЫЙ ДОМ ЛУЧШЕ ДЕРЕВЯННОГО, ЭТО ОШИБКА»

20.11.2017

На татарстанский рынок загородной недвижимости вышли японские девелоперы, обещая вложить $100 млн в российский бизнес. Из них $30 млн уже выделены, в том числе на запуск завода по выпуску клееного бруса на Дальнем Востоке. Такое же производство планируется и в Татарстане.

– В Россию вы зашли через два региона: Дальний Восток и Татарстан. Почему выбрали нашу республику?

– Два с половиной года назад я приезжал к вам в составе японской правительственной делегации и был представителем одной из 30 приглашенных компаний. Власти Татарстана тогда оказали нам очень радушный прием, что послужило первым стимулом для принятия решения – прийти в вашу республику. В прошлом году мы также обсуждали с вашим правительством строительство недорогих японских домов.

– С какими татарстанскими компаниями будете сотрудничать? Ваши коллеги из Iida Group Holdings недавно встречались с представителями ASG, удалось ли договориться?

– Да, переговоры мы провели, но никаких конкретных договоренностей пока не было, сделок мы не заключали. Активно развивать сотрудничество мы планируем после презентации наших домов.

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

«ЗЕМЛЯ У ВАС СОВСЕМ ДЕШЕВАЯ»: КАК ЯПОНСКИЕ ДОМОСТРОИТЕЛИ ЗАШЛИ В ТАТАРСТАН

22.11.2017

Приглашенная делегацией Рустама Минниханова Iida Sangyo показала свои первые дома в Салмачах по цене казанской квартиры – будет ли спрос?

Ранее сообщалось, что переговоры с японской компанией вели также представители миллиардера Алексея Сёмина. Впрочем, японские бизнесмены пока не стали говорить о деталях и результатах тех переговоров.

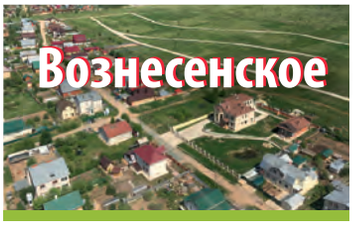
Само по себе строительство домов на продажу при правильном и грамотном подходе может приносить хорошую прибыль и быть надежным источником дохода, считает начальник отдела развития территорий и градостроительства Инвестиционной группы ASG Руслан Биккенов. Успех конкретно данной бизнес-модели может быть обеспечен занятием обособленной ниши качественного каркасного домостроения по рыночной цене, это своего рода уникальный готовый к использованию продукт.

Лаконичность, функциональность и эргономичность объектов, с одной стороны, позволяют сделать строительство выгодным, а с другой – создают комфорт для покупателя. «Здесь японцам придется потрудиться, чтобы привлечь внимание к подобному виду конструкций. У многих сейчас засела мысль, что это дешевый и ненадежный вид жилья с играющими полами, потолками и т. д., который строится из некачественной древесины силами случайных непрофессиональных „строителей“», – резюмирует представитель ASG.

Посадить дерево... Построить дом...



Выбирай место!









Тысячи участков на одном сайте!

+7 (843) **510-99-88**

http://zemlya-rt.ru

420029, Казань, Сибирский тракт, 34
info@supermarket-m2.ru

РЕКЛАМА 12+

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

ТАТЬЯНА ПРОКОФЬЕВА: «КАЗАНЬ СПОКОЙНО МОЖЕТ РАЗМЕСТИТЬ И 3 МИЛЛИОНА ЧЕЛОВЕК»

05.12.2017

«радует, что вернулся интерес к историческим зданиям»

– Что происходит с историческими зданиями? Фасады к Универсиаде отремонтировали, а жизни-то в домах так и нет...

– Да, я согласна, очень заметно, что многие здания в центре пустуют, хотя благодаря усилиям инвесторов фасады приведены в порядок. Надеюсь, что постепенно они найдут своих пользователей. Например, компания ASG активно продолжает реставрацию своих зданий, и в этом году завершены и функционируют четыре объекта: Карла Маркса, 16 и 18, Баумана, 42, Московская, 66. По полученной информации, ведутся работы еще на 10 объектах.

Что меня радует, так это то, что явно вернулся интерес к историческим зданиям. Если раньше наличие исторической постройки на участке было обузой для многих собственников, не обремененных пониманием ее ценности и любовью к городу, то сейчас благодаря замечательным примерам реставрации просыпается, наконец, осознание ее красоты и уникальности.

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

ПЕЙЗАЖ ЗА 73 ТЫСЯЧИ ДОЛЛАРОВ

06.12.2017

На осенних торгах старейшего европейского аукционного дома Доротеум (Вена) сенсацией стало полотно фламандца Адриана ван Сталбемта. При эстимейте в 30-40 тыс. долларов окончательная цена за картину «Лесной пейзаж с охотниками и сворой гончих» достигла 73,5 тыс. долларов.

Подобный успех устроители аукциона объясняют тем, что в процессе предпродажной подготовки было точно установлено имя автора. Адриан ван Сталбемт часто работал в соавторстве, и хотя его манера вполне узнаваема в написанных им деталях совместных работ, данная картина весьма значима для понимания его творчества.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает двумя произведениями ван Сталбемта, чей талант высоко ценил сэр Антонис ван Дэйк.

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

ТАТЬЯНА ПРОКОФЬЕВА: «ЕСЛИ НЕ ВЫНЕСТИ ГАЗОПРОВОД, ТРАНСПОРТНАЯ СХЕМА ГОРОДА МОЖЕТ ПОЛЕТЕТЬ»

08.12.2017

жилая застройка

– Какие сроки перевода земель поселка Салмачи, проекта «Меридиан» в статус ИЖС? Перспектива развития (реализации) инфраструктуры и остальных объектов по проекту?

– На территории жилого массива «Меридиан» разработан ППТ «Меридиан», в составе которого планируется решение транспортной проблемы за счет строительства дорог общегородского значения, расположенных в санитарной зоне газопровода. В сентябре 2017 года состоялось заседание комиссии по застройке и землепользованию, на котором рассмотрено предложение управляющей компании «КапиталТрастИнвест» о перезонировании участков в границах территории проекта планировки «Меридиан». Земельные участки в настоящее время расположены в двух зонах: сельскохозяйственного назначения (СХ) и среднеэтажной смешанной жилой застройки (Ж3). Заявителем предлагается перевод территории в зону индивидуальной жилой застройки (Ж2). В результате обсуждения комиссией рекомендовано отложить данное предложение до согласования с ООО «ГазпромТрансгаз-Казань» возможности размещения автодороги в зоне минимально допустимого расстояния от газопровода «Миннибаево-Казань», а также выполнения условий города по размещению на этой территории объектов социальной инфраструктуры.

ASG ПЕРЕДАСТ КАЗАНИ ТРЕТЬ ЗЕМЛИ В СВОИХ КОТТЕДЖНЫХ ПОСЕЛКАХ АЛТАН И ВОЗНЕСЕНИЕ ПОД СОЦИАЛЬНУЮ ИНФРАСТРУКТУРУ

БЕЗФОРМАТА.RU

08.12.2017

Более трети земли в своих коттеджных поселках Алтан и Вознесение компания миллиардера Алексея Сёмина передаст Казани под школу и детский сад. Об этом «БИЗНЕС Online» сообщили в пресс-службе компании.

«ASG на сегодняшний день обеспечила передачу городу земельных участков для строительства объектов социальной инфраструктуры – детского сада и школы. На это будет отведено более трети (36 процентов) территории от площади застройки. На территории, прилегающей к поселку Алтан, планируется застройка площадью 11,5 гектара (145 участков), а к Вознесению – 10,6 гектара (149 участков), – рассказала пресс-секретарь ASG. – По информации специалистов компании, в настоящее время органами исполнительной власти Казани готовится проект документов, определяющих единые правила развития территорий для всех собственников земельных участков, который позволит системно выстроить работу по развитию присоединенных территорий».

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

В ПРИВОЛЖСКОМ РАЙОНЕ ПОСТРОЯТ НОВЫЕ ШКОЛУ И ДЕТСКИЙ САД

e-Kazan.ru
КАЗАНСКИЙ ПОРТАЛ

08.12.2017

Компания ASG передаст Казани земли в поселках Алтан и Вознесение-2 Приволжского района. Как рассказала e-Kazan.ru пресс-секретарь ASG, в поселках построят детский сад и школу.

На детский сад и школу выделено более трети (36%) территории от площади застройки поселков. На выделяемой территории есть дороги с щебеночным покрытием, частично проведены газовые и электрические коммуникации. Решается вопрос с водоснабжением и канализацией.

В ноябре ASG уже отказалась от прав собственности на переданные земли.

Новости Казани

КАК СНЯТЬ ОФИС В КАЗАНИ, ОСОБЕННО МАЛЕНЬКОЙ КОМПАНИИ

URBAN INFO

13.12.2017

Портал Urbaninfo попробовал выяснить, что происходит с рынком офисной недвижимости Казани и как начинающим бизнесменам выбрать подходящий офис. И хотя большинство девелоперов и так называемых «экспертов» по недвижимости почему-то решили отмолчаться, редакции удалось узнать, на что рассчитывать арендаторам.

В Казани довольно низкий показатель вакантности: согласно подсчетам экспертов, в городе свободны всего 7% качественных офисов. Средняя заполняемость офисов B и C в Казани достигает порядка 60–70%.

Для небольшой компании в Казани подходят стандартные офисы площадью до 20 кв. м, уверены игроки рынка. Такие арендаторы не могут вкладывать серьезные средства в свой офис, продвижение услуг и привлечение клиентов. Собираясь арендовать офис в Казани, нужно действовать в зависимости от рода деятельности. Например, для юридической конторы важно быть в центре города для постоянного взаимодействия с госорганами. Если же компания нацелена на большой поток клиентов, то лучше искать офис на окраинах, ведь минус центра в нехватке парковок, а они являются главным критерием выбора бизнес-центра.

По словам Айрата Шамсутдинова, генерального директора АО УК «Единая арендная система», оптимальными для небольших арендаторов можно назвать такие офисные центры, как «Союз» на улице Васильченко.

«У него проходит пересечение крупных транспортных магистралей, близко расположены административные центры двух районов города», – заверил он. По данным из открытых источников, аренда офиса в этом проекте стоит 500 рублей за 1 кв. м в месяц.

Зачастую владельцы офисных центров готовы предлагать льготные условия арендаторам. Оно и понятно: заполняемость таких проектов все еще низкая, а у

бизнеса есть из чего выбрать, даже несмотря на нехватку по-настоящему качественных проектов.

Айрат Шамсутдинов рассказал, что при подписании договора аренды нужно анализировать условия расторжения и выяснить, что именно входит в состав арендных платежей, есть ли переменные платежи, каков порядок их внесения и зачета.

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

ПРОЕКТ «КУЛЬТУРНЫЙ ДНЕВНИК ШКОЛЬНИКА» ОТКРЫЛ ГИМНАЗИСТАМ СОКРОВИЩНИЦУ ТАТАРСТАНСКОГО МИЛЛИАРДЕРА

15.12.2017

Благодаря совместному проекту Минкульта РТ и Минобрнауки РТ «Культурный дневник школьника» ученики 2 «А» класса казанской гимназии № 3 побывали в Международном институте антиквариата компании ASG, принадлежащей уроженцу Татарстана – миллиардеру Алексею Сёмину. Об этом сообщает пресс-служба компании.

БЕЗФОРМАТА.RU

Школьники познакомились с интерьерами и предметами быта XVII – XVIII веков, сохранившимися в достойном виде благодаря реставраторам ASG.

Особое внимание детей привлекли кабинеты итальянской и немецкой работы из древесины ценных пород – эбенового дерева, розового дерева, капа кавказского ореха, палисандра и др. Такие предметы мебели не только украшали интерьер, но и служили надежным хранилищем: сложная конструкция и обилие потайных, не повторяющихся в разных кабинетах ящиков позволяли спрятать от чужих глаз письма, драгоценности, яды и иные секреты. «Это гораздо надежнее, чем современный сейф! И намного красивее», – решили дети.

Знакомство с экспонатами выставочного центра Международного института антиквариата школьники пообещали продолжить при очередном визите.

ВИДЕОРЕПОРТАЖИ

РОССИЯ 1

В СКОЛКОВЕ ВОССТАНАВЛИВАЮТ СТАРИННУЮ УСАДЬБУ

13.10.2017

В Центре инноваций «Сколково» восстанавливают старинную усадьбу – единственный исторический объект на его территории. Особняк тоже в своё время считался инновационным, но век спустя он оказался на грани разрушения.

ПЕРВЫЙ КАНАЛ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА ПРОТИВ ЗНАТОКОВ КОМАНДЫ БАЛАША КАСУМОВА

26.11.2017

Искусствоведы Алина Булгакова и Елена Власова подготовили вопрос о кресле русской работы XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG.

YouTube

АРХИТЕКТОРЫ В ГОРОДЕ. ЭПИЗОД 1. КОНСТРУКТИВИЗМ В КАЗАНИ

26.11.2017

Архитекторы Степан Новиков и Алексей Москалёв рассказывают об объектах архитектуры Казани в стиле конструктивизма, среди которых значимое место занимают здания по улице Г. Тукая, 81-83 – объекты культурного наследия, восстановленные Инвестиционной группой компаний ASG.

на правах рекламы

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

Строительные подряды

на основе взаимозачетных расчетов

Уникальное предложение для небольших компаний

- минимальные требования к компании
- возможность сотрудничества с крупной компанией использование нашего опыта и ресурсов в совместных проектах
- долгосрочные программы сотрудничества





Эксклюзивные условия для стратегических партнеров*

- прямые договоры без аукциона
- промышленные обьемы работ
- долгосрочные программы сотрудничества с определенными обьемами на 3 года вперед
- повышенное авансирование работ

** статус стратегического партнера после выполнения 3 договоров*

Обьекты работ

- исторические здания и особняки
- усадьбы
- обьекты нового строительства в Казани
- городские и загородные жилые комплексы (поселки)





География работ

- Казань, Высокогорский, Верхнеуслонский, Лаишевский, Зеленодольский районы, Москва, Подмосковье

Получить примерный перечень работ с ценами вы можете:

написав запрос на электронную почту **partner-asg@pai.ru**

на сайте **asg-invest.ru**

Получить информацию об объектах, предлагаемых нашим покупателям и инвесторам, можно различными способами:

написав запрос на электронную почту **partner-asg@pai.ru**

на сайтах **asg-invest.ru**, **supermarket-m2.ru**

в наших электронных изданиях

по телефонам наших внутренних коммерческих агентов

+7(843) 527-99-50 Владислав
+7(843) 510-99-90 Ильгиз
+7917 2 400 888 Марсель



Настольная книга инвестора



Карта-схема развития г. Казани



Настольная книга застройщика

Для направления предложения о сотрудничестве достаточно

заполнить декларацию компании

сформировать предложение (не обязательно детальное)

направить предложение с декларацией в электронном виде на адрес электронной почты **partner-asg@pai.ru** или в бумажном виде по адресу: **Казань, Сибирский тракт, 34, к.5, канцелярия**

При подаче предложения в электронном виде наш представитель свяжется с Вами в течение дня, при подаче в бумажном виде в течение трех дней

ОТ «ЖЕМЧУЖИНЫ КАЗАНИ» ДО СЕННОГО БАЗАРА – ОБЪЕКТЫ ASG В ЭКСКУРСИОННОМ МАРШРУТЕ «КАЗАНЬ ЧАЙНАЯ»



АБДУЛХАКОВА Айслу,
д.и.н., профессор Казанского государственного института культуры

Аннотация: в статье обосновывается возможность организации экскурсионного маршрута «Казань чайная», способного объединить здания Инвестиционной группы компаний ASG в историческом центре и являющегося продолжением в XIX-XX веках Великого шелкового пути – одного из мировых туристских брендов.

Ключевые слова: экскурсионный маршрут, чайная промышленность, Казань, традиции, культурное наследие.

Abstract: the article proves the possibility of organizing the excursion route «Tea Kazan», which is able to unite the buildings of the ASG investment corporate group in the historical center and which is a continuation in the XIX-XX centuries of the Great Silk Road, one of the world tourist brands.

Keywords: excursion route, tea industry, Kazan, traditions, cultural heritage.

Караванная дорога «Великий шелковый путь» – самый знаменитый торговый маршрут в истории человечества, связывавший Восточную Азию со Средиземноморьем, – сегодня является актуальным туристическим брендом.

Сам термин был введен немецким географом бароном Фердинандом фон Рихтгофеном в 1877 году. В XVII-XX веках этот путь отчасти повторился в китайско-российском чайном пути – пути транспортировки китайского чая в Россию. Начинался этот путь в районе современного китайского города Ухань, далее проходил через китайские провинции Хубэй, Хэнань, Шаньси, автономный район Внутренняя Монголия и российские города Иркутск, Новосибирск, Москву и Санкт-Петербург. Он был одним из главных экономических и культурных каналов на евразийском континенте. Чай в то время являлся одним из важнейших предметов торговли, поэтому путь, связывавший Китай и Россию, был назван Великим чайным путем» [8, с.47].

Экономическая и культурная значимость данного маршрута не утрачена и сегодня. В 2013 году лидер КНР Си Цзинь Пин сообщил о новом проекте «Шелковый путь», суть которого заключается в деятельности по таким направлениям,



Дом Александрова (ул. К.Маркса, 18)

как научно-техническое, туристическое, информационное, торговое взаимодействие, а также энергетика и транспорт. В рамках данного проекта значение приобретают трансграничные туристические маршруты [1].

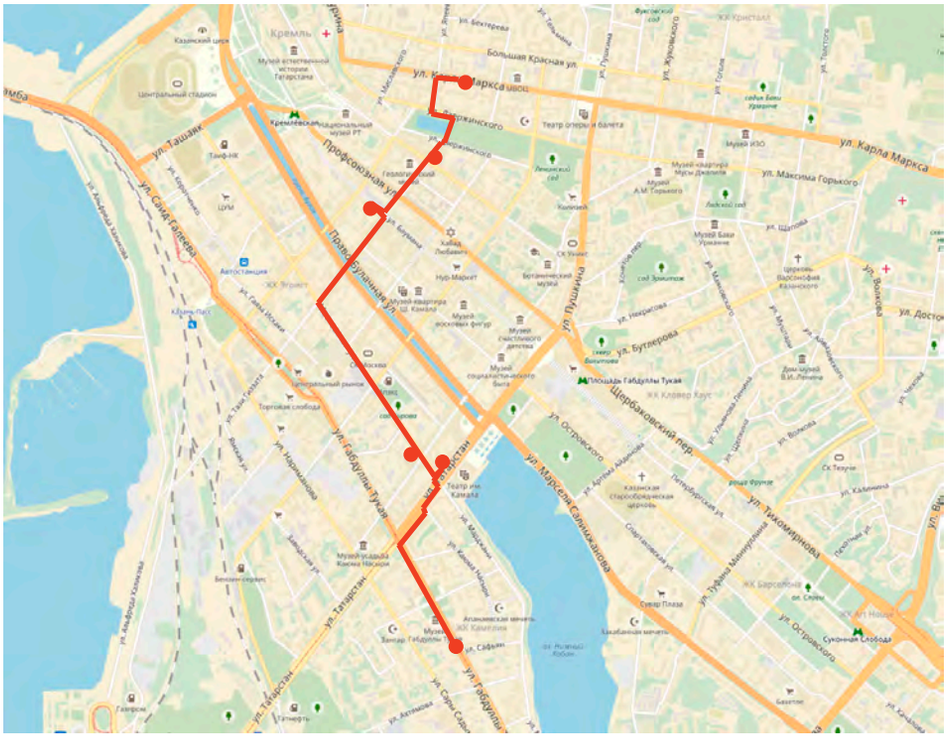
В связи с тем, что в последнее время наблюдается рост потока иностранных туристов в Россию, и прежде всего из восточных стран, в том числе из Китая, маршрут получил новый импульс. В июне 2015 года в Уфе на трехстороннем совещании в рамках саммита БРИКС был предложен запуск туристического поезда в рамках Великого шелкового пути, сама идея данного проекта возникла еще в конце XX века [10].

Хотя Казань пока не вошла в число регионов-участников проекта, среди которых Республика Бурятия, Иркутская, Тюменская, Свердловская области, Пермский край, она может предложить много интересного многочисленным гостям третьей столицы. Казань, исторически имеющая непосредственное отношение к Великому шелковому пути, может занять свое место в реализации данного проекта, в частности, в формате городских туристических маршрутов, которые она способна предложить в широком ассортименте.

Среди множества видов экскурсионных маршрутов наибольшую популярность получили тематические, традиционно посвященные истории, культуре, природопользованию. Исходя из этого, их подразделяют на исторические, архитектурно-градостроительные, искусствоведческие, литературные, природоведческие и производственные (технологические).



Александровский пассаж (ул. Кремлевская, 17/22)



Дом Александрова (ул. К.Маркса, 18) – Александровский пассаж (ул. Кремлевская, 17/22) – Баумана 40 – Гостиница «Амур» (ул.Московская, 70) – Татарстан 10 – Тукая 81, 85 и 84-86

Первые четыре типа можно объединить в класс культурно-исторических экскурсий [14]. По своему содержанию исторические экскурсии подразделяются на историко-краеведческие; археологические (с показом вещественных исторических источников-раскопок); этнографические, рассказывающие о нравах и обычаях разных народов; военно-исторические; историко-биографические [14].

Создание любого экскурсионного маршрута – сложный и длительный процесс. Для оценки объектов, которые потенциально могут быть в него включены, рекомендуются следующие критерии: познавательная ценность; известность (т.е. популярность памятника среди населения); необычность (экзотичность) объекта (т.е. особенность, неповторимость памятника, которая может быть связана с «легендой объекта»: историческим событием, которое произошло в данном здании или на данном месте» [11, с. 55].

В качестве экскурсионных объектов в исторической городской среде могут выступать: памятники архитектуры и градостроительства – архитектурные ансамбли и комплексы, исторические центры, кварталы, площади, улицы, остатки древней планировки и застройки населенных пунктов; сооружения гражданской, промышленной, военной, культовой архитектуры, народного зодчества, инженерные сооружения (крепости, мосты, башни); архитектурные сооружения, связанные с жизнью и деятельностью выдающихся личностей; памятники городской археологии (руинированные объекты, экспедиционные раскопы); памятники монументального, декоративно-прикладного или садово-паркового искусства; памятники природы, в том числе отдельные деревья, реликтовые растения и т.п.; памятные места – места, связанные с важнейшими событиями в жизни страны, развитием общества и государства [цит. по :8, с. 56].

Экскурсионные объекты классифицируются по содержанию, по функциональному назначению, по степени сохранности. Правильный отбор памятников как экскурсионных объектов обеспечивает зрительную основу восприятия экскурсии и глубокое раскрытие ее темы.



Доходный дом Иванова (ул. Баумана, 40)

Продолжительность экскурсии зависит от цели, темы, аудитории и количества обозреваемых объектов. Количество объектов тематической экскурсии, как правило, меньше, чем в обзорной городской экскурсии, и по времени она составляет полтора-два часа. Маршрут экскурсии строится так, чтобы было удобно и последовательно раскрыть тему, что в свою очередь зависит от места расположения объекта, транспортных возможностей, наличия площадок для осмотра и др. Исходя из всех этих особенностей может быть выбран определенный принцип построения маршрута: хронологический, тематический, тематико-хронологический, географический [11, с. 19].

При разработке пути следования экскурсионной группы к нему предъявляются следующие обязательные требования:

1. маршрут должен быть составлен так, чтобы экскурсионные объекты не располагались слишком близко друг к другу, не заслоняли один другой, не контрастировали друг с другом;

2. экскурсионный маршрут должен быть компактным (переезд или переход между объектами не должен превышать 10-15 минут, чтобы не нарушать непрерывность экскурсионного процесса);

3. должны отсутствовать или быть минимизированы повторные проезды или проходы по одному и тому же участку маршрута («петли»);

4. при составлении маршрута должна учитываться эстетическая ценность застройки и ландшафта;

5. наконец, на маршруте желательно наличие благоустроенных остановок, в том числе санитарных, и мест парковки транспортных средств [14].

По мнению А. Сорокина, «экскурсия по сути своей является своего рода математическим объектом: «экскурсия – это граф», то есть это совокупность размещённых на плоскости-карте точек-объектов, соединённых рёбрами-векторами в определённой тематической и пространственной последовательности. От этого абстрактного образа можно легко придти к идее возможности материализации этого образа путём нанесения маршрута обзорной либо тематической исторической экскурсии для горожан и гостей города на улично-дорожную сеть «цветными» линиями – разметкой и «малыми» архитектурными формами, в том числе рекламными конструкциями» [14].

Большинству предъявляемых требований соответствует маршрут «Казань чайная», пролегающий в историческом центре Казани.

История чая связана с одной из основных фигур китайской философии, божественным прародителем всего китайского народа Шэнь Нуну (что означает «божественный землепашец»). Именно он научил людей выращивать различные полезные растения, помогал людям лечить недуги, собирал для этого травы. Легенда гласит, что однажды Шэнь Нуну, отравившийся неизвестным растением, вылечил себя не знакомым тогда растением (чаем), который помог ему исцелиться. Так китайцы приобщились к чаю. В древности чай был напитком богатых людей, позже он получил распространение среди широких слоев населения.

С VII- X веков начала развиваться китайская чайная церемония – одна из самых таинственных в мире. Чай для китайцев не просто напиток, это мудрое растение, которое заряжает человека энергией. С годами выработались некоторые требования к чайной церемонии, а именно – особые требования к воде, музыке, беседе при употреблении чая, внутреннему состоянию собравшихся и, наконец, к интерьеру.

Впервые в России чай появился в 1638 году, это был подарок царю Михаилу Федоровичу от монгольского хана Алтына Омбо-Эрдени. Чай был большой редкостью, это сегодня, в период его повсеместного распространения, кажется, что напиток этот был в России всегда [15, с. 145].

В первой половине XVIII века гораздо более распространённым напитком являлся кофе, если в записках современников встречается чай, то всегда только вместе с кофе, одним словосочетанием «угощали чаем и кофеем», а вот кофе может упоминаться отдельно.

В середине XVIII века культура потребления чая только складывается, например, князь Шаховской, описывая сцену отправки Миниха в ссылку, пишет о супруге, которая, одетая по-дорожному, отправлялась в путь, держа в руке «чайник с прибором» [15], таким словосочетанием обозначали самовар.

Именно с 40-х годов этого века употребляется понятие самовара, он был принадлежностью очень немногих домов и делали его по образцу английских «чайных урн». Они представляли собой съемное шарообразное тулово с впаянной в него конусовидной трубой, служившей для тяги, устанавливались на поддон с жаровней для углей в виде цилиндра с отверстиями [15, с. 362]. И все-таки до конца XVIII века импорт кофе в Россию в разы превышал ввоз чая.

Одной из причин этого являлось то, что торговля с Китаем развивалась неравномерно: периоды оживления сменялись временами спада, причем организация торговли была специфичной, караваны отправлялись один раз в несколько лет, соответственно товар поступал большими партиями, но нерегуляр-

но. Значительная часть чая так и оставалась в Сибири, чем объясняется его более широкое, нежели в европейской части империи, распространение.

При этом кофе был значительно дешевле чая, еще при Елизавете Петровне фунт чая стоил в среднем полтора рубля против цены кофе в 36 копеек. Немалую роль играла и ориентация императорского двора, российские самодержцы или были уроженцами германских княжеств, или ориентировались на вкусы Германии и Голландии, где было засилье кофе.

Поступление чая из Китая шло через Сибирь и не могло миновать Казань. Казань сумела закрепиться на китайском рынке, средоточие которого было в центре меновой торговли на реке Кяхте в Забайкалье. Кяхтинская ярмарка проходила осенью с тем, чтобы по зимней дороге доставить товар по назначению. В европейскую часть страны везли чай по маршруту Кяхта-Иркутск-Тюмень-Казань-Москва.

Долгое время первое место в экспорте Китая составлял чай, в 1792 году, когда государственная монополия на торговлю чаем в Кяхте была ликвидирована, чайная коммерция получила бурное развитие. С этого года торговлю с Китаем поставили под контроль группы компаньонов, которые регулировали цены. И сразу же верх взяли московские, казанские, тульские, вологодские купцы, именно их представители по одному от компании регулировали цены на кяхтинском, а значит, и общероссийском, чайном рынке.

Исторически близкая к «северным мусульманам» русская культура, по мере вестернизации, стала активно приобщать российских мусульман к достижениям европейской цивилизации. Высокий уровень социокультурных взаимодействий в Поволжье и Приуралье определил распространение элементов европейской культуры среди единоверцев. Вместе с тем процессы европеизации жизни российских мусульман развивались в русле общей модернизации мусульманского мира, со странами которого поддерживались интенсивные контакты» [3, с. 146]. Вследствие этого чай занял значительное место в культуре татарского народа. В культуре татарской кухни «прописались» разные напитки. В них отголоски влияния местных природных и климатических, социальных и экономических условий, национальных традиций и вкусов, а также кухни других народов. При этом чай на особом счету, без него не обходится ни праздник, ни будни. Пили чай с лимоном, пастилой, яблоками, сухофруктами, в большем употреблении был плиточный чай. В XIX веке чаепитие вошло уже в каждый татарский дом [12]. «В пореформенное время значительно поменялся стол для татарского чаепития. Если раньше для приготовления многих сладких блюд требовался мед, то в конце XIX – начале XX века вместо него стали использовать сахар. Кроме того, сахар употребляли в чистом виде как лакомство..... Кроме сахара для чаепития татары охотно покупали и конфеты» [2, с. 142].

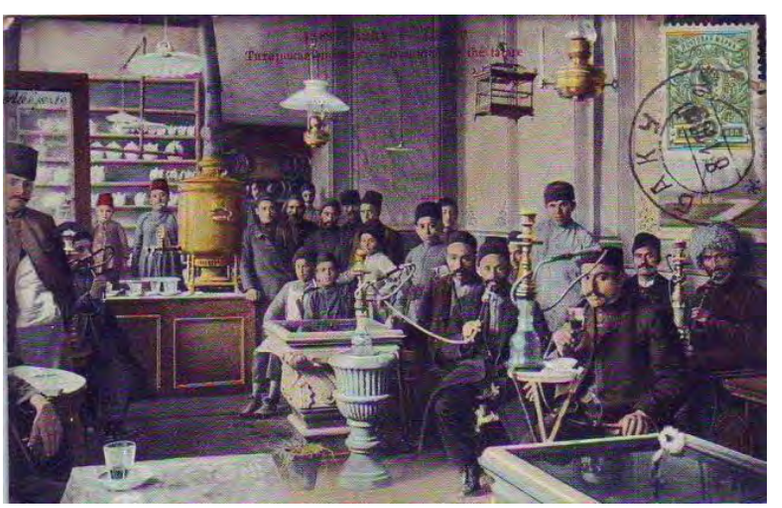
В конце 1850-х годов в Казань ввозилось чая на 1,98 млн рублей серебром, а вывозилось на 1,8 млн. Чаем торговали такие известные купеческие фамилии, как Азимов, Утямышевы, Аитовы, Апанаевы и, особенно, С. Александров, которому принадлежала российская монополия на торговлю кирпичным чаем. «В 1894 году казанский предприниматель, купец первой гильдии А.Я. Сайдашев учредил в Казани торгово-промышленное товарищество на паях «А. Сайдашев с сыновьями». Его основной капитал определялся в 500 тыс. рублей и был разделен на 500 паев по 1000 рублей каждый. Целью товарищества объявлялось развитие стекольного производства и чайной торговли в Казани и других городах империи» [4, с.180].

В России начала XX века были известны чаеторговые фирмы, такие как «Василий Перлов с с-ми», товарищество «Караван», Торговый дом «Высоцкий и Ко», товарищество «Преемники А. Губкина, Кузнецов и Ко», которые имели свои представительства и в г. Казани [13].

К сожалению, большая часть домов, связанных с чайными традициями, на сегодняшний день утрачена. Например, чайный магазин товарищества «Караван» был



Гостиница «Амур» (ул.Московская, 70)



Открытка «Татарская чайхана» 1888 год



Татарстан, 10



Дом купца Апанаева

расположен на Гергиевской улице в доме Варакcина (ныне на месте этого дома расположена гостиница «Татарстан»). Магазин торгового дома «Высоцкий и Ко» ранее находился в доме Марьямбану Ибрагимовны Шамиль (сегодня в этом месте находится «Дом татарской кулинарии»). «На Булаке в доме Кабатовых размещался магазин известной на всю Россию фирмы Алексея Швецова.

Как свидетельствует историк Р.Р. Салихов, татарская чайная торговля сосредоточивалась ближе к Сенной площади, за исключением магазина крупного чаеторговца Ахметхяна Яхьича Сайдашева. Его магазин был расположен в доме Бренинга на ул. Проломной. Современники прозвали его «чайным королем». А. Сайдашев торговал также сахаром, стеклом. Известно, что он на свои деньги обустроил электрическое освещение на улицах Старо-Татарской слободы, принимал непосредственное участие в строительстве медресе «Мухаммадия» и содержал приют для обездоленных [13].

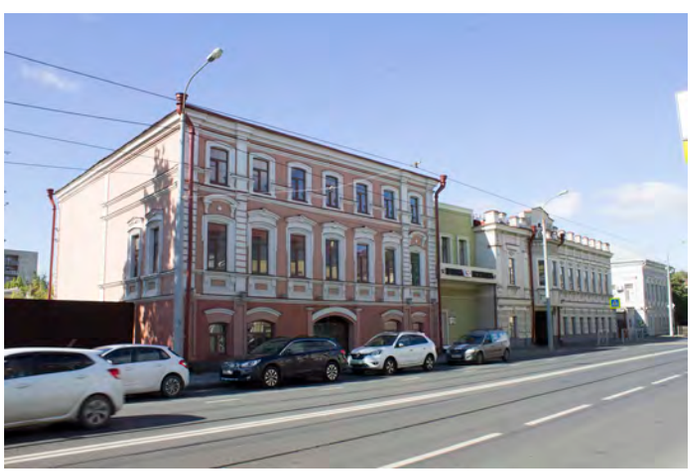
На Сенной, в доме Усманова находился магазин «Ибрагимова Сыновей и Шмуратова», в доме Юнусова на той же улице торговал чаем Исмагил Мухаметгарифович Утямышев. На Сенной же была чайная торговля Абдрахмана Ахмерова.

Из русских чаеторговых фирм следует упомянуть фирму Василия Унженина и торгового дома «Наследники Савиных и Шмелев» (ул. Кремлевская, 15, ныне гостиница Джузеппе) [13].

Среди монополистов в торговле чаем следует отметить С.Е. Александрова, который известен тем, что с середины 50-х годов торговал «кирпичным» чаем. После смерти его дело продолжил В.Н. Унженин [5]. На дочери крупнейшего чаеторговца С.Е. Александрова Людмиле женился И.И. Алафузов – известный казанский предприниматель, которому принадлежали «Товарищество Казанского кожевенного завода на паях», фирма «С.Е. Александров и И.И. Алафузов в Казани».

По истории чайной торговли можно изучать экономическое развитие России второй половины XIXвека. Длительное время чай был своеобразным денежным эквивалентом. Так, он не только держал первенство на Нижегородской ярмарке по объему выручаемых средств, сам ярмарочный торг не считался начавшимся, пока оптовики не продадут чай. От стоимости чая зависела цена на кожи, пушнину, ткани и другой так называемый «красный» товар для торговли с Китаем и Сибирью. Между первым и пятым августа все внимание купечества было устремлено на китайские ряды, где решался вопрос о чае, что могло коренным образом повлиять на доходы рыбников, хлеботорговцев, мыловаров, свечников и т.д.

С 1855 года в Кяхте чай стал продаваться за деньги, что вызвало спад промышленного производства, ориентированного на Сибирь и Китай. А отмененный запрет на ввоз чая морем привел к рентабельности менее дорогого кантонного чая, к тому же он поступал в страну круглогодично. Чтобы выдержать конкуренцию, торговцы, связанные с Кяхтой, стали отправлять караваны внутрь Китая для закупки товара из первых рук. Наиболее предприимчивые даже завели в Китае чайные плантации и основали фабрики по переработке сырья. Первыми чайными



Тукая, 84-86



Тукая, 81-83, 85-87



Номера Михайлова (ул. Лобачевского, 3/24) –кульминационная точка экскурсионного маршрута «Казань театральная», состоявшегося 22.08.2015 года. Сегодня это здание ASG – единственный дом, который связан с именем Василия Качалова

промышленниками стали выходцы из Казани и городов Казанской губернии Н. Иванов, Г. Окулов, И. Токмаков. Предпринятые ими меры позволили снизить цены на кяхтинский чай, и на Нижегородской ярмарке он держал первенство, а Казань сохранила ведущие позиции в чайной торговле России. В 1870-е годы местные купцы ввезли в Казань разных сортов чая на сумму более пяти млн рублей серебром, но кантонный чай составлял уже 60% от общего объема. В 1873 году сбыт кантонного чая на Нижегородской ярмарке в четыре раза превысил объем кяхтинского. Однако в России всегда оставались любители кяхтинского чая, отличавшегося, по их мнению, более тонким ароматом [8].

Сегодня Казань продолжает чайные традиции, являясь центром чаепития. Здесь работают, наряду с различными кафе и ресторанами, чайные заведения, такие как чайная «Алладин», чайная студия «Чайники и драконы», кафе «12 футов», кафе домашней кухни «Дом чая», клуб любителей чая Кати Чжао и др.

Вполне уместным и исторически оправданным будет разработка экскурсионного маршрута, объединяющего дома крупнейших чаеторговцев – Александрова, Иванова, адреса исторических чайных (конкретно, гостиницу «Амур» в Старо-Татарской слободе, где согласно легенде в чайной на первом этаже встречались Г. Тукай и Ф. Амирхан), лавок, торговавших чаем и т.д. Эта экскурсия может выступать одновременно архитектурной, исторической и гастрономической, дающей возможность познакомиться с историей тысячелетней Казани, ее именитых граждан, а также кухней татарского народа. Что касается татарской кухни, выделение гастрономического туризма в отдельную категорию поможет поддерживать местного производителя. Известно, что Казань издавна славится своей национальной выпечкой. Татарские сладости – чай-чак, талкыш-калеве, баурсак, рахат-лукум, корт и др. – могут украсить любой чайный стол [6, с. 127].

Экскурсионный маршрут «Казань чайная» может стать самым протяженным из уже реализованных специалистами Международного института антиквариата: «Дом на Проломной: по литературным адресам Казани» и «Казань театральная» (2015-2016 гг.). Начало маршрута – дом Александрова (ул. К. Маркса, 16) – связано с именем крупнейшего поставщика кирпичного чая на российском рынке купца С.Е. Александрова, купца первой гильдии, коммерции советника, почетного гражданина. Доходный дом Иванова (ул. Баумана, 40) – это уже новая страница в истории чаетор-



Экскурсия по «Жемчужине Казани» - улице К. Маркса – для казанских СМИ состоялась 18.05.2016 года. Украшение улицы – здание Адмиралтейской конторы, объект культурного наследия федерального значения

говли, когда казанские купцы, и в их числе Н. Иванов, после 1860 года, пользуясь разрешением Пекина на торговлю во внутренних районах Китая, стали не просто покупать чай из первых рук, но и заводить чайные плантации и устраивать фабрики по переработке сырья.

Далее экскурсионный маршрут включает объекты Старо-татарской слободы, поскольку чаеторговля татарских купцов была сосредоточена в районе Сенного базара. Здесь размещены и жилые усадебные дома купцов Апанаевых, Утямышевых и др., и гостиница «Амур», известная в городе своей чайной.

Обилие исторических зданий, каждое из которых примечательно либо своей архитектурой, либо историей, позволяет реализовать самые различные туристические практики, включая событийный и гастрономический туризм.



Первый экскурсионный маршрут «Дом на Проломной: по литературным адресам Казани» (18.05.2015) завершился возле дома Чекмарева-Каменева (ул. К. Маркса, 15), связанного с именем первого русского поэта-романтика Гавриила Каменева

Список использованной литературы

1. Балабанова А.С. Трансграничные туристические маршруты в рамках концепции «Шелковый путь»: возможности развития //Россия–Китай: вектор развития: материалы науч.-практ. конф. (Благовещенск, 13 дек. 2015г.).– Благовещенск, 2016.– С.199-202.
2. Габдрафикова Л.Р. Культура питания городских татар (конец XIX–начало XX вв.) // Этнографическое обозрение .– 2013.–№2.– С.138-149.
3. Гафаров А.А., Буравлева В.В. Социокультурные сдвиги в жизни российских мусульман в контексте общеисламской модернизации (XIX век) // Вестник КазГИК.–2012.–№4.–С.141-146.
4. Гибадуллин М.З., Артамонычева А.Р. Предпринимательство и ислам: российский исторический опыт // Российское предпринимательство.–2012.–№10 (208).– С.178-182.
5. Гибадуллин М.З., Свердлова Л.М. Казанская губерния в торгово-экономических связях России со странами Востока // Проблемы современной экономики.–2008.–№1(25).
6. Глазкова А.В. Новые туристические маршруты Ивановской области: перспективы развития и проблемы реализации//Инновационное развитие регионов в условиях глобализации : материалы Междунар. науч.-практ. конф.– Иваново, 2015.–С.124-128.
7. Емельянов, Б.В. Экскурсоведение. – М.: Сов. спорт, 2004. – 216 с.
8. Ермакова Л.И., Маринов М.Б., Гурин М.И. Великий чайный путь – важнейшие социально-исторические пути и культурные перспективы развития российско-китайских отношений в контексте «Экономического пояса шелкового пути» // Теория и практика общественного развития.- 2015.–№24.–С.46-50.
9. Казанские купцы и чайный рынок России [Электронный ресурс] // Эхо веков.-2008.-№1.- Режим доступа: https://www.tea-terra.ru/2015/11/07/23736/ (проверен 14.10.2017).
10. Максанова Л.Б.-Ж., Жалсараева Б.-Р. Д., Кауров И.А. Туристический маршрут «Великий чайный путь»: проблемы и перспективы развития //Вестник Бурятского гос. ун-та. Экономика и менеджмент.–2017.–№2.–С.40-47.
11. Никитина, Н.Н. Эстетическое воспитание на экскурсиях. – М.: [б.и.], 2005. – 126 с.
12. Нурмухаметова Р.С., Хуснуллина Г.Н. Национально-культурная специфика татарского чаепития: названия посуды и блюд// Филологические науки. Вопросы теории и практики.– 2016.–№9(63).–Ч.3.–С.156-158.
13. Салихов Р.Р. После 1917-го: что стало с миллионерами Казанской губернии после революции // Реальное время.–2017.–19 марта [Электронный ресурс] Режим доступа: (https://m.realnoevremya.ru/articles/73348-chaetorgovlya-kazani-kolonka-lva-zharzhevskogo?_url=%2Farticles%2F73348-chaetorgovlya-kazani-kolonka-lva-zharzhevskogo&utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com&utm_source=desktop&utm_medium=redirect&utm_campaign=mobile#from_desktop (проверен 26.12.2017)
14. Сорокин А. П. Разнообразие форм и методов организации экскурсионных маршрутов по достопримечательным местам исторического города // Вагановские чтения : материалы VIII регион. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию со дня основания Тарского бюро краеведения (г. Тара, 11-12 марта 2016 года). – Омск, 2016. – С. 306-312.
15. Шипилов А.В. Русская бытовая культура: пища, одежда, жилище (с древнейших времен до XVIII века) : моногр. – Воронеж : ВГПУ, 2007. – 567 с.

ВАША ГОСТИНИЦА ЖДЕТ ВАС!



Ул. Баумана



Ул. Петербургская



Ул. Тукая



Ул. Бутлерова



Ул. Б.Красная



Ул. Худякова

АРЕНДА - ПРОДАЖА

ЗДАНИЯ ОТ 670 ДО 6439 КВ.М

С ЧЕРНОВОЙ ОТДЕЛКОЙ В ВЫСОКОЙ СТЕПЕНИ ГОТОВНОСТИ

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ОБРАЗЫ МЕНЯЛ, РОСТОВЩИКОВ И БАНКИРОВ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XV-XVIII ВЕКОВ



РОМАНОВ Олег,
член Союза реставраторов России,
г. Санкт-Петербург

Аннотация: статья посвящена образно-стилистическому анализу произведений западноевропейской живописи, объединенных темой ростовщиков, менял, мытарей. Наибольший вклад в развитие этой темы внесли Квентин Массейс и Маринус ван Реймерсвале, чьи произведения свидетельствуют об определенной эволюции образов ростовщиков и менял – от гротескно сатирической в творчестве И. Босха и примирительно-оправдательной у К. ван Донка.

Ключевые слова: образно-стилистический анализ, барочный реализм, художественный образ, бытовой жанр, меняла, Северное Возрождение.

Abstract: the article is devoted to the figurative and stylistic analysis of the works of Western European painting, united by the theme of usurers, exchangers, and aumildars. Quentin Massys and Marinus van Reymerswaele made the greatest contribution to the development of this topic. Their works testify to a certain evolution of the images of usurers and exchangers - from grotesquely satirical in the works of J.Bosch and to the conciliatory justifiable in K.van Donk.

Keywords: figurative-stylistic analysis, Baroque realism, artistic image, genre art, exchanger, Northern Renaissance.

Голландия первой в Европе стала на путь капиталистического развития, приводя одновременно и к резкому имущественному расслоению своих граждан, и к быстрому обогащению наиболее предприимчивой его части. Кроме трудолюбия и ловкости, благосостояние нидерландцев в не меньшей мере основывалось и на их умении разумно управлять своими доходами. В основе благополучия лежал кредит. Барочный реализм голландского изобразительного искусства не мог обойти тему ростовщиков, сборщиков налогов и менял, поскольку они находились в самой гуще социально-экономических процессов того времени. Наибольший вклад в развитие этой темы внесли Квентин Массейс и Маринус ван Реймерсвале, традиции которых были продолжены и в XVII-XVIII веках.

В центре художественного видения Реймерсвале – изображение менял, ростовщиков, банкиров, сборщиков налогов. Он известен именно благодаря этим полотнам, которые часто используются в качестве иллюстраций к экономическим изданиям. Здесь он продолжил традицию своего учителя Квентина Массейса, однако, можно говорить о том, что работы Реймерсвале уже несут свою индивидуальность, стиль мастера, хотя очень многие его работы повторяют сюжеты Массейса. Известны также многие списки одного варианта художественных работ, что часто заводит в тупик исследователей Северного Возрождения. Художник пишет быт и лица тех людей, которые жили, руководствуясь идеей «пережили голод, переживем и изобилие», и мораль которых сводилась к тезису «развод в семейной жизни – это не проблема, это убытки». Наличие многих полотен Реймерсвале, изображающих ростовщиков, банкиров, менял, предоставляет уникальную возможность проследить творческую эволюцию художественного метода мастера, хотя и вносит путаницу в ряды искусствоведов относительно названия исследуемого полотна: «Сборщики налогов» или «Сборщики податей». В данной статье за основу взято англоязычное название «The Tax Collector» (Сборщики налогов).

Фламандский художник Маринус Клаус ван Реймерсвале родился в городе Реймсвал в Фламандии (современные Нидерланды). Он является одним из представителей так называемого Северного Возрождения, упоминаемым современниками-живописцами Карелем ван Мандером, Вазари и Гвиччардини. Известно, что отец Маринуса был членом гильдии художников Антверпена. Он учился в университете Левена (1504) и прошел подготовку в качестве художника в Антверпене (1509) [8].

Работы Маринуса датируются, начиная с 1521 и заканчивая 1560 годом. Предполагается, что он принимал активное участие в движении иконоборцев в Миддельбурге, за что в 1566 году был осужден на публичное покаяние и к десяти годам изгнания.

Как уже упоминалось, Маринус по праву считается учеником Квентина Массейса или по меньшей мере испытал его влияние на своём творчестве. Так или иначе, жанровые произведения Массейса он свободно копировал и ими-

тировал всю жизнь. Среди любимых тем мастера было не только воспроизведение образа жизни менял, ростовщиков и сборщиков налогов, но и изображение некоторых библейских персонажей, в частности, Левия Матфея, также он известен как автор многочисленных изображений Св. Иеронима – церковного писателя, аскета, создателя канонического латинского текста Библии. Святой Иероним почитается как в православной, так и в католической традиции в качестве святого и одного из учителей Церкви [2].

Для понимания особенностей творчества Реймерсвале нужно прежде всего обратиться к особенностям Северного Возрождения в целом. Вопрос о художественном своеобразии этого периода в современном искусствознании давно служит предметом оживленных дискуссий. Однако и поныне нет сколько-нибудь единого мнения ни о хронологических рамках и внутренней периодизации северного искусства, ни о его идейной и формальной специфике. Для одних ученых единственным критерием оценки искусства Северного Возрождения по-прежнему является итальянский Ренессанс. Другие, напротив, считают, что искусство Северной Европы развивалось по своим собственным законам, чуждым классическим принципам итальянской художественной культуры, а потому никакого Возрождения на Севере не было. По их мнению, то, что принимается за признаки Ренессанса, в действительности – «осень средневековья» (Й. Хёйзинга) [13], когда последнее цветение и увядание поздней готики постепенно переходит в художественную культуру нового времени. Подобные взгляды, ведущие свое происхождение от теории французского медиевиста конца прошлого века Л. Куражо, особенно типичны для патриотично настроенных немецких и французских историков культуры и историков искусства [9].

В то время Нидерланды были процветающим центром торговли. Особенно богат был Брюгге, и многие художники основали в городе свои мастерские, воспевая его успехи. В их числе были Ганс Мемлинг (1433/35-1494) и Ян Провост (ок. 1465-1529). Позже видное положение занял Антверпен, где обосновались такие художники, как Квентин Массейс (1465/66-1530), Ян Госсарт (ок. 1478-1533/36) и Йос ван Клеве (? – 1540/41). До Реформации важная часть рынка произведений искусства была отведена картинам религиозного содержания, начиная от крупных алтарных произведений, таких как «Призвание Матфея» работы Яна Мертенса (1470-1527), до миниатюрных работ, предназначенных для личной медитации, таких как «Пьета» Жерара Давида (1460-1523). Портреты были также популярны – покровители желали увековечить свои образы для потомков [1]. Портретная живопись также имела свои особенности - в искусстве Северного Возрождения ярко проявились натурализм и реализм, особенно это касается изображения человека. Художники стремятся передать не только сходство изображаемых фигур с оригиналами, но и передать внутреннюю жизнь человека, выразить его характер [11]. Достоверность также проявляется и в стремлении изобразить детали: одежду, фон, окружающий пейзаж.



Массейс К. Меняла с женой (ок. 1514)
Холст, масло. 71х68 см. Лувр

Многие голландские художники XV–XVI веков, стремясь сделать изображение более убедительным, уделяли большое внимание вещам, окружавшим человека. Например, известный голландский живописец Квентин Массейс, исполнивший в 1514 году свою знаменитую картину «Меняла с женой» (Лувр, Париж), тщательно выписал предметы, разложенные на столе перед менялой и его супругой: маленькое зеркало, сере-



Реймерсвале М. ван. Сборщики податей
Холст, масло, 84.3 х 59.6 см
Государственный Эрмитаж



Реймерсвале М., ван. Сборщики податей
Холст, масло, 88 х 73 см
Коллекция Лихтенштейнов, Вена

бряные монеты, молитвенник с яркими миниатюрами и другие вещи.

Подобные картины, героями которых были менялы и сборщики податей, широко распространены и в творчестве Маринуса ван Реймерсвале, написавшего полотно «Сборщики податей» (Эрмитаж, Санкт-Петербург). Он акцентирует внимание не только на облике героев (мастер дает очень точную характеристику персонажей), но и на вещах, лежащих на столе. Зритель видит монеты, толстую книгу, в которой один из сборщиков делает запись, нож и печать. На полке стоят подсвечник с оплывшим огарком, коробка и разнообразные профессиональные атрибуты [17].

Однако в целом картины Маринуса ван Реймерсвале – не совсем обычные: таких в истории искусства – изображающих менял и ростовщиков – не очень много. Возможная причина в том, что профессия менялы была позорной, презираемой и чуждой христианскому миру, представителями которого и являлись в основном художники, они чрезвычайно редко обращались к данной теме.

В Антверпене времени Ренессанса отношение к этой части общества было скорее прагматическим: их не любили и часто ненавидели согласно средневековой шкале ценностей о «чужаках», но в обычной жизни без них уже было не возможно обойтись – потребительские займы как ничто другое разделяет общество и проводит социальные границы. Стол или лавку менялы можно было встретить на каждом рынке. На столе лежали горки или кожаные мешочки с монетами, разложенными по достоинству. Менялы должны были следить за колебаниями курса тогдашних валют. Требовались и определенные математические способности: менялы должны были производить – и очень часто в уме – сложные вычисления с громоздкими дробями. Так что профессия менялы была не самой простой. За свою работу они, естественно, брали определенную плату.

Уже учитель Реймерсвале К. Массейс в своей картине «Меняла и его жена» писал портрет своего времени: немного назидательный, морализаторский - здесь на всякий случай и изображение улитки, символа всего преходящего, и погасшая свеча, знак хрупкости и мимолетности, да и сами рассыпавшиеся в беспорядке деньги на столе менялы – все это говорит о том, что в мире нет установившегося порядка [14].

Изображение реалий экономической жизни Массейсом и Реймерсвале стало предметом исследования некоторых зарубежных специалистов. Например, историк экономики Марджори Грайс-Хатчинсон считает, что художники, обращаясь к изображению ростовщиков, иллюстрировали учение средневековых схоластов о возможности совмещения ростовщичества и учения Церкви, так как исследователь видит в книге, лежащей на столе, Библию [10]. Другие же считают, что, наоборот, Реймерсвале выступает как морализатор и сатирик, осуждая ростовщичество и другие подобные занятия.



Босх И. Смерть скупца (1500)
Дерево, масло, 92,6 х 30,8 см
Национальная галерея искусства, Вашингтон

Холст Маринуса ван Реймерсвале «Скупцы» превращает портретную живопись в карикатуру, издеваясь над порочным занятием и подчеркивая опасности того самого богатства, которое позволяло искусству процветать. Именно экономическое процветание таило в себе как немало возможностей, так и множество пороков, и поэтому многие мастера, не только Реймерсвале, обращались к сатире [3]. Например, сарказм и обличение ярко проявились в живописи И. Босха. Яркая достоверность произведений Босха, умение изобразить движения души человека, удивительная способность нарисовать толстосума и нищего, торговца и калеку – все это отводит ему важнейшее место в развитии жанровой живописи.

Композиция картины Босха, если рассматривать ее снизу вверх, представляет нам всю тщету и драму стяжательства. На первом плане оружие и доспехи рисуют источники богатства, которыми чаще всего бывают сила и власть. Ее атрибуты не способны помочь избежать старости и немощи, а затем и смерти, потому сегодня шлем, щит и копье брошены на пол. Первоначальный капитал преумножается за счет ростовщичества, поэтому под сундуком, где хранятся мешки с деньгами, хозяйничают крысы и саламандры, а человек, уже опирающийся на клюку, все еще не утолил жажды стяжательства, с готовностью он протягивает руку за очередным заемным письмом или долговой распиской. Последняя сцена изображает человека, лежащего на смертном одре, – в дверь его спальни уже заглядывает Смерть с занесенной стрелой. Ангел-хранитель, поддерживающий и пытающийся хотя бы в последний миг обратить взор умирающего к Богу, указывает ему на распятие в оконной нише. Однако человек не в силах отрешиться от мысли о богатствах, с которыми ему приходится расставаться. Он протягивает руку к мешку с золотом, который ему услужливо подает алчность с жабьим лицом, появляющаяся в складках полога кровати. За человеком внимательно следит Дьявол, свисающий с опоры балдахина кровати, и какой бы выбор не сделал человек, от Смерти ему не укрыться.

У Реймерсвале сатира проявляется в изображениях людей, чей разум порабощен идеей наживы.

С связи с вышесказанным, исследователи выделяют два основных художественных направления. К первому из них относятся живописцы, которые сознательно стремились сохранить без изменений «добрые старые» традиции XV века. Этот ретроспективный «академизм» был особенно присущ мастерам, работавшим в Брюгге всю первую половину XVI века (Герард Давид и его школа). В их консервативном искусстве новые светские тенденции прокладывали себе дорогу медленно и вяло, с большим запозданием. Весьма типичны для той поры художники, пытавшиеся найти компромисс между традиционным стилем и новыми формами, нередко заимствованными из итальянского искусства и приводившими к эклектике; они тоже традиционалисты, но умеренные. Самая значительная фигура среди них – Квентин Массейс из Антверпена. Своеобразной готической реакцией в лагере традиционалистов на новшества, неизбежно проникавшие в нидерландскую живопись, была деятельность «антверпенских ма-



Реймерсвале М. ван
Святой Иероним (1547)
Панель, масло, 80х108 см
Музей Прадо

ньеристов», названных так за свой изощренно манерный стиль, но не имеющих никакого отношения к подлинному маньеризму [7]. Таким образом, полотна художников Северного Возрождения отличались от работ их итальянских коллег. Последние преклонялись перед человеком и стремились создать идеал красоты, а немецкие мастера были холодны к этой стороне жизни. Они стремились передать характер человека, выразить эмоции образа. Ключевой в Итальянском Возрождении была эстетика, в Северном же – этика.

В живописи Северного Возрождения долго сохранялись традиции и приемы готического искусства, внимание было обращено на анатомическое исследование человеческого тела. Французские и нидерландские мастера брали за эталон не античные образцы, а готический и романский стили. Пристальное внимание к миру как «великому зерцалу Бога», когда природа становится, по словам Бонавентуры [4], «путеводителем души к Богу», характерно для искусства Северного Возрождения. Художники этого периода часто обращаются к религиозным сюжетам, но идейно это критика псевдорелигиозных устоев. Например, в начале XVI века А. Дюрер исполнил ряд монументальных произведений, среди которых особое место занимают Паумгартнеровский алтарь, «Оплакивание Христа», «Поклонение волхвов». Эти работы стали первыми в истории немецкой живописи религиозными произведениями, которые носили возрожденческий, гуманистический и реалистический характер. Все внимание автора оказывается сосредоточенным на изображении живого, реально существующего человека и его внутреннего мира – мыслей, эмоций и чувств. Столь же правдиво показаны здесь и картины природы [6].

Фигуры святых напоминают собой тип человека, жившего в одно время с художником. Это мужественные, сильные духом и телом люди. Они лишены в композиции той неземной и нереальной одухотворенности, которая была характерна для образов святых, созданных предшественниками Дюрера.

Центральной темой творчества Босха стала сложная дилемма выбора между добром и злом, душевной чистотой и грехом, нравственная проблема, встающая перед каждым человеком. Рассматривая нравственную борьбу как проблему отдельного человека и как явление мирового порядка, Босх в своей оценке действительности приходит к крайне резким выводам. Мир двулик, он кишит нечистью и злом, которые настигают и губят чело-



Реймерсвале М. ван. Притча о неверном управителе (ок. 1540). 77х96 см

века. Но чем сильней и гневней отрицание Босха, тем явственнее проявляется его глубокая жажда духовного обновления мира [12].

Таким образом, в искусстве Северного Возрождения проявилось не только возвеличивание человека и человеческого духа, но черты критического отношения к человеческим слабостям и порокам, к религии. И Реймерсвале также обращался к религиозным сюжетам, которые имеют как гуманистическую, так и социальную направленность. Например, его портреты Св. Иеронима одухотворены, олицетворяют могущество человеческого духа и разума, полны света. Можно сравнить их с портретом Св. Иеронима другого мастера Северного Возрождения – Дюрера. В «Св. Иерониме» Дюрер также воспевает человеческий разум, светлую человеческую мысль. Не случайно голова святого окружена ярко светящимся нимбом. Это не только деталь, показывающая святость персонажа, но и выражение ясности его мышления. Вся обстановка, окружающая Св. Иеронима, демонстрирует зрителю гармонию мирового устройства и победу человеческого разума над силами природы (укрощенные и дремлющие у ног святого собака и лев – царь всех зверей).

Через изображения святых и религиозные сюжеты художники передают свое личностное отношение к вере как составляющей жизни человека, свои чувства, которые можно угадать в фигурах святых [16].

Чтобы придать персонажам из Библии подобие с натурщиками, художники старались подчеркнуть их индивидуальность. Это видно в картинах Х. Бальдунга Грина, Я. ван Эйка и А. Дюрера, который соединял натурализм готики с экспрессивностью и идеализированным классицизмом. В отдельных работах натурализм иногда выражался в грубой и нередко отталкивающей форме [15].

Одной из наиболее интересных, но малоизвестных работ художника Реймерсвале на библейскую



Реймерсвале М. ван. Сборщики налогов (1542). 104х102 см Старая Пинакотека, Мюнхен

тематику является «Притча о неверном управителе» (выставлена в венском Музее истории искусств). Притча Иисуса о неверном управителе, переданная Евангелистом Лукой, относится к разряду поучений Христа, сказанных Им о богатстве и о том, как следует Его последователям относиться к материальным благам. В ней рассказано о мошеннике, который, будучи нанятым богатым господином в качестве домоуправителя, обманывал его растратой вверенного имущества. Когда же о воровстве узнал хозяин, то, испугавшись, управитель переписал долговые расписки на имущество, розданного людям, с большего долга на меньший. Эта притча является одной из наиболее сложных для толкования, о чем в свое время писал Свт. Феофан Затворник: «Из всех притчей Спасителя эта, кажется, самая трудная...» [5].

Подводя итог живописного творчества Реймерсвале в части увековечения образов банкиров, ростовщиков и сборщиков податей XVI века, можно смело утверждать, что это ему полностью удалось. Его картины неожиданны, посещая Эрмитаж или Прадо глаз не только искусствоведа, но и обычного туриста сразу выхватывает сюжет, который вызывает целую гамму эмоций, включая отторжение и гадливость. Тем не менее работы нидерландского мастера украшают многие галереи мира. Особенность творчества художника - это точно схваченный общественный заказ на изображение «кровососов нидерландского общества XVI века» в гротескной форме, иронии, который к тому же хорошо оплачивался потребителем.

Работа «Сборщики налогов» (из собрания Старая пинакотека, Мюнхен) была написана М. ван Реймерсвале в 1542 году и является одной из целого ряда работ, на которых художник изобразил представителей финансовых профессий средневековой Фламандии. Как уже отмечалось, в этот период Нидерланды переживали экономический расцвет, бурное развитие торговли и промышленности, однако налоговое бремя также было огромным, многие поневоле обращались к услугам менял и ростовщиков.

В основе благополучия лежал кредит. Несостоятельных должни-

ков бросали за решетку. Однако правда и то, что два свободных города Вианен и Кулемборг предоставляли им право прибежища. Сбежать туда означало признать себя банкротом. Денежная анархия, при которой процветали незаконные махинации менял, еще около 1600 года представляла главное препятствие для развития страны. Поэтому в 1609 году власти Амстердама пошли на создание Обменного банка (Wisselbank), призванного заменить менял и контролировать кассиров, установив систему переводных платежей. Банк, задуманный как депозитарий и обменный пункт, вскоре превратился в учреждение по предоставлению кредитов и распределению ренты, чему главным образом был обязан сотрудничеству с Ост-Индской компанией. Его зона действия быстро распространилась за пределы Соединенных провинций.

С 1614 года соображения как социального, так и финансового плана подвигли муниципалитет Амстердама на создание еще одного Заемного банка (Bank van Lening), целью которого было выбить почву из-под ног частных ростовщиков. Понижая процентные ставки, этот банк препятствовал обнищанию мелкой буржуазии и усиливал кредит на местах.

Картина представляет собой полотно прямоугольной формы размером 104 x 120 см, выполненное маслом.

Методологически «Сборщики налогов» представляют собой бытовой жанр, на полотне изображен момент приема кредиторов в кабинете у ростовщика. Всего изображено пять персонажей – крайняя фигура слева – это сам ростовщик, в центре стола сидит его помощник, клерк, который занимается записями в бухгалтерскую книгу, а трое человек по другую сторону стола – это люди, которые пришли получить отсрочку по платежу. Рассмотрим каждый из этих образов подробнее.

Основной герой изображаемого – это сам ростовщик. Его фигура выглядит явно массивнее, чем фигуры всех остальных героев, хотя везде пропорции соблюдены примерно одинаковые. Его одежда отличается от одежды остальных героев своим богатством и вычурностью – на нем одеяние из алого и темно-синего дорогого бархата, отороченное мехом, из-под платья выглядывает рубашка тонкого полотна, на указательном пальце можно заметить золотое кольцо с драгоценным камнем, голову покрывает шапочка из черного бархата. Человек явно уже не молод, его дорогая и красивая одежда составляет контраст с его физическим обликом. Лицо покрыто сетью морщин и складок, длинный крючковатый нос, намечается второй подбородок, под одеждой угадывается полнота и рыхлость тела. Выражение лица тоже весьма отталкивающее – здесь смешались пренебрежение, насмешка, самодовольство. В правой руке он небрежно держит какую-то деловую бумагу, очевидно, кредитный договор одного из просителей, а левая рука вскинута в пренебрежительном жесте.

Пишущий клерк значительно моложе, и его одежда скромнее. На нем надеты синий камзол из ткани, похожей на шелк, и алый головной убор. Мы не видим его взгляда, он занят своими записями, его лицо обращено вниз, однако, можно заметить все те же резкие черты лица и уже намечающиеся мешки под глазами. У обоих ростовщиков, несмотря на разность телосложения, практически одинаковые руки с тонкими, длинными «паучьими» пальцами.

Теперь обратимся к образам кредиторов. На переднем плане изображена фигура немолодого человека, чей взгляд обращен к старшему сборщику. Весь его облик выражает подобострастие – сгорбленная спина, он весь подался вперед, что-то говоря ростовщику, в руках зажат мешочек с монетами. Очевидно, что это не простой буржуа, а человек благородного происхождения, потому как на боку виднеется шпага, а на плечо наброшен синий шелковый плащ.

Остальные два плательщика – молодые люди, очевидно, буржуа. На лице того, что постарше, застыло отрешенное выражение, взгляд устремлен куда-то мимо, на лице второго заметно отчаяние и даже подобострастие, он в просящем жесте прижимает свой берет к груди.

Рассматривая ситуацию, изображенную на картине, можно предположить, что речь идет о займе денег или отсрочке платежа, причем, автор изображает как должника/заемщика и аристократа, и мелких буржуа, а возможно даже ремесленников, то есть практически все сословия средневекового голландского города оказываются в сетях ростовщика.

Обратимся к интерьеру и деталям. Очевидно, что действие происходит в каком-то небольшом помещении, на заднем фоне видны различные расписки, кожаные мешочки с монетами, деревянные шкатулки. Стол покрыт зеленым сукном, его цвет олицетворяет собой деньги. Как было замечено выше, Реймерсвале, как и все творцы Северного Возрождения, очень внимателен к деталям, а также стремится к реализму в изображении, поэтому он запечатлевает предметы, максимально приближенные к реалиям времени, когда происходит действие сюжетной линии. Современные мюнхенские юристы из компании “Буртхарт” полагают, что бумаги на заднем фоне вполне реальные и описывают некий долговой иск в суд Реймерсвала 1526 года (что высказано во время беседы автора с юристом из компании “Буртхарт” во Франкфурте-на-Майне 30 июля 2015 года).

Можно предположить, что художник одновременно решает как изобразительную, так и выразительную задачи, тяготея при этом к экспрессивности изображаемого. Несмотря на достоверность и точность деталей, можно предположить, что изображение внешности сборщиков налогов весьма условно и несколько искажено, так как образы получились даже не столько сатирическими, сколько гротескными.

Северное Возрождение использует коробку перспективы значи-

тельно сдержаннее, хотя восторг от открытия этого способа изображения пространства чувствуется и здесь, композиция довольно уравновешена, нет лишних деталей, композиционным центром стала чернильница на столе.

Цветовое пятно, во-первых, натуралистично (его натурализм состоит в том, что его можно буквально сверить с натурой, цвет отвечал оригиналу), а во-вторых, подчеркивает границы и объем изображаемых предметов. При всех своих достоинствах (главным из которых является максимальная интенсивность цвета) локальное пятно делает изображение статичным, не позволяет перейти к светотеневой воздушности. Колорит картины ярок за счет использования ярких цветовых пятен одежды сборщиков, однако картина кажется довольно мрачной из-за насыщенных и хорошо прописанных теней, а также темного дерева кабинета. Можно сказать, что здесь сохраняются элементы готики. Из-за этого света на картине кажется довольно мало, хотя он падает из верхнего правого угла и лица хорошо освещены. Свет нейтральный, ровный и теплый.

С точки зрения зрителя происходящее показано чуть сверху, мы видим стол так, как если бы стояли возле него. Зритель вовлекается во взаимодействие с изображенным на картине, на первый взгляд полотно кажется статичным, но динамика хорошо прослеживается во взглядах, мимике, жестах героев. Само изображение несколько плоскостное.

Контуры, отграничивающие отдельные предметы, подчеркнуты и хорошо видны, передаётся разнообразие фактур изображённых поверхностей, например, за счет бликов, рефлексов и теней хорошо передана фактура бархата одеяния сборщика, убедительна фактура смятой бумаги. Художник здесь оперирует маленькими пятнами-мазками.

Все перечисленное мы отнесем к анализу полотна 1542 года, однако для более полного анализа нужно обратиться к рассмотрению работы над этим сюжетом в целом. Нужно сказать, что первая работа с данным сюжетом датируется 1535 годом. Вероятно, это «Два сборщика налогов» (из собрания Музея Стибберта, Флоренция. Италия). Сюжет на этом полотне практически не изменен по сравнению с работой 1542 года, количество деталей также практически неизменно, однако есть сильные различия в технике написания. Во-первых, работа 1535 года очень плоскостная, перспектива и объем как таковые в ней практически отсутствуют. Колорит также отличается. Все полотно выполнено в темной цветовой гамме, тона приглушены, использованы цветовые пятна – это одежда ростовщика и клерка, но цвет здесь отличен от последующего варианта – синий не ярок, имеет серо-стальной оттенок, красный – это, скорее, темно-вишневый в одежде ростовщика и ярко-красный в одежде клерка. Зеленый здесь отсутствует совсем.

Значительно отличается степень передачи мимики, жестов в изображении героев полотна. Лица на картине Реймерсвале 1535 года еще довольно схематичны, статичны, наиболее проработан образ самого ростовщика и заемщика-аристократа, а вот остальные герои практически лишены эмоций.

К 1535 году в работе художника довольно хорошо проработана фактура поверхностей, например, бумага и ткань.

Возвращаясь к художественным особенностям «Сборщиков нало-



Реймерсвале М. Последователь. Сборщик налогов со своими клерками (A Tax Gatherer With His Clerks)_104 x 122.5_х.,м._Частное собрание



Реймерсвале М. ван. Сборщики налогов. (1542), 104x102 см
Старая Пинакотека, Мюнхен

гов» 1542 года (из собрания Старая пинакотека, Мюнхен), можно отметить, что сюжет сохранен, неизменными остались и его герои. Новшества заметны в следующем:

Во-первых, появляется перспектива, изменяется цветовое решение и колорит. Сохраняются приглушенные тона одежды, но общий тон полотна уже значительно светлее, появляется зеленый цвет сукна на столе. По-прежнему используется принцип цветового пятна, остается неизменной цветовая диагональ от нижнего левого угла к верхнему правому через красный цвет (рукава ростовщика, берет клерка, камзол кредитора). Более четкими и объемными стали тени. На заднем плане увеличивается количество деталей.

Но наиболее значимые отличия, по нашему мнению, касаются работы над лицами героев полотна. Лица уже намного реалистичнее и натуралистичнее, чем на первой работе. Картина стала намного экспрессивнее. Нам уже хорошо понятны эмоции и выражение на лицах ростовщика, клерка и просителя-дворянина. Иные персонажи остаются по-прежнему довольно схематичны. Можно предположить, что здесь уже ясно, что основной диалог разворачивается между ростовщиком и стариком-дворянином. Лицо клерка при этом устало, равнодушно, он погружен в работу, для него подобные сцены уже давно не представляют интереса, он видит их каждый день.

Это полотно наиболее гротескно из всех трех вариантов. Гротеск заметен при изображении образа ростовщика, он изображен здесь наиболее отталкивающе – множество морщин и складок, землистый цвет, маленькие злобные глаза, на лице выражение коварства и жадности.

Теперь обратимся к исходному варианту «Сборщиков налогов» 1542 года (из собрания Старая пинакотека, Мюнхен). Какие изменения мы видим здесь по сравнению со второй репликой?

Об этой картине уже с полным правом можно сказать, что она является произведением Северного Возрождения. Здесь хорошо заметна работа над перспективой, цветом и экспрессивностью.

Перспектива здесь хорошо выверена, полотно выглядит объемным и динамичным. Использован прием краевого контраста – чередование темного и светлого при работе над контурами. Этот прием позволяется выписать объем изображаемого и создать ощущение пространства на полотне. Хорошо видна работа над тенью – если раньше она была глубокой и локальной, то теперь можно наблюдать цветовые нюансы в зависимости от угла падения света, контуры тени стали мягче и прозрачнее, то есть окружающее пространство стало намного реалистичнее. Появился объем у второстепенных деталей, увеличилось число изображенных бумаг на заднем плане. Угол падения света на всех трех вариантах не изменился, но сейчас местонахождение источника освещения на полотне стало более явственным.

Также хорошо заметна работа художника над цветом. Колорит и тональность изменились. Зеленый тон сукна стал сочнее и светлее. Принцип цветового пятна и цветовая диагональ сохранены, но теперь на цветовых пятнах заметны нюансы оттенков, которые создают фактуру поверхностей. Красный из темного, вишневого и ярко-красного превратился в кроваво-красный. Теперь ростовщик одет в кроваво-красный бархат, что подчеркивает его статус и богатство, таким же стал и берет клерка. Камзолы и плащ дворянина из приглушенно серо-синего превратились в ярко-синие, создавая заметный цветовой контраст с красным и зеленым. Выбранный оттенок красного несет в себе подсознательное ощущение тревожности, опасности, именно так он воспринимается психикой человека, возможно, выбор такого цветового решения является символичным – автор хочет подчеркнуть ту угрозу, которая таится в приемной ростовщика, деньгах, которые, возможно, могут стоить чьей-то жизни как фактически, так и символически, так как известны случаи, когда несостоятельные заемщики были вынуждены покончить жизнь самоубийством, или же «умирали» морально – задавленные гнетом долга, вынужденные тратить жизнь на поиск средств, совершали неблаговидные поступки из-за денег, становились преступниками.

Заметна работа над лицами. Тон лица ростовщика здесь заметно высветлен, менее выражены и сглажены морщины и складки, глаза увеличены. На первый взгляд лицо ростовщика уже не выглядит таким отталкивающим, как прежде, но это кажущееся впечатление. Явный гротеск здесь уступает место скрытой иронии. Лицо ростовщика теперь приторно-добродушно, что создает контраст с окружающей атмосферой и выражениями лиц заемщиков, которые выглядят отчаявшимися и униженными. Все добродушие является фальшивым, за ним прячется жадность, расчет и беспощадность. Складывается впечатление, что он, как кошка с мышью, играет со своими должниками, улыбаясь и говоря какие-то обнадеживающие слова, а потом ставит безжалостные условия. Он здесь, как вампир, питается чужими страхами и отчаянием и от этого становится еще более омерзительным, чем открытый злодей.

Заметна работа над лицами двух второстепенных персонажей. Теперь они уже не выделяются на фоне остальных своей статичностью, добавлены эмоции, эти герои также хорошо вписались в общий сюжет картины. Таким образом, мы можем выделить в этом произведении черты, которые характерны для Северного Возрождения.

Маринус Клаус ван Реймерсвале, являясь одним из представителей так называемого Северного Возрождения, успешно копировал и имитировал жанровые полотна Квентина Массейса. Иными словами, помимо схожей техники исполнения этих двух художников роднит общая любимая тема творчества – жизнь менял, ростовщиков и сборщиков налогов, хотя было крайне непопулярно изображать указан-



Кристиан ван Донк
Менялы
Германия, XVIII в.
Холст, масло, 94,5×117,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-0854

ных персонажей на картинах, а также изображение некоторых библейских святых, что в те времена поощрялось и нравственно, и материально.

Рассмотрев работу М. ван Реймерсвале «Сборщики налогов» (1542 год), можно выделить в этом произведении характерные черты, позволяющие отнести картину к художественному наследию эпохи Северного Возрождения.

Во-первых, это обращение к этическим проблемам через жанровую бытовую живопись. Реймерсвале присуще острое видение характерного в человеке, которое он усиливает, иногда доходя до злого острого гротеска. Его забавляло зрелище человеческой жадности и скупости, превращающих людей в нравственных уродов. Собственно, осуждение, осмеяние этого морального уродства и стало его главной целью.

Во-вторых, заметно большое внимание к деталям, это касается как элементов интерьера, так и изображения одежды героев полотна.

В-третьих, работа наполнена экспрессией, в каждом изображаемом образе виден определенный характер, глядя на полотно, мы можем понять, о чем сейчас идет речь в изображаемой ситуации. Персонажам, драпировке, одежде также свойственна некая напряженность.

Проведенный образно-стилистический анализ произведения «Сборщики налогов» показал, что картину нельзя безоговорочно назвать произведением бытовой живописи в современном понимании этого слова. Сцена на полотне проникнута нравоучительными тенденциями. Она имеет назидательный смысл: живите по средствам и не влезайте в кабальные условия.

Несколько иная трактовка менял воплощена в картине художника XVIII века Кристиана ван Донка из Большого собрания изящных искусств ASG.

Картина «Менялы» поступила в Большое собрание изящных искусств ASG, атрибутированная как произведение немецкой школы XVIII века. В 2016 году заведующий отделом искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина доктор искусствоведения Вадим Садков атрибутировал её как картину Кристиана ван Донка. Ван Донк, о жизни которого практически ничего не известно, так же, как и Массейс и Ромерсвале, повторил этот сюжет как минимум еще один раз.



Кристиан ван Донк
Менялы
Дерево, масло, 65,5×92,5 см
5 июня 2008 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 31
43,750 $ (эстимейт 20,000 – 30,000 $)

«Менялы» Кристиана ван Донка как произведение жанровой живописи, почти на два столетия отстоящее от картин Массейса и Ромерсвале, уже не несет в себе такого гипертрофированно сатирического начала. К XVIII веку – времени создания картины – менялы, накопившие значительные средства, отходили от функции заимодавцев и сопровождали крупные торговые сделки. К примеру, купец, отправлявшийся в другую страну, отдавал деньги меняле у себя на родине и получал письмо, в котором указывалось, сколько средств в местной валюте он должен получить по месту прибытия. Предположительно такой момент воспроизводит Кристиан ван Донк на картине из БСИИ ASG.

Мы не видим на картине заемщика-клиента, один персонаж занят чтением письма, а другой подготавливает требуемую сумму. Здесь нет долговых расписок, рассыпанных по столу монет, все чинно и благопристойно, меняла – это уже не кровопийца, а финансист, без которого невозможна нормальная циркуляция «крови» экономики – денег. Этот замысел Кристиан ван Донк доносит и с помощью образов действующих лиц, ушли в прошлое сатира и гротеск, перед нами убеленные сединой люди в помещении, интерьер которого тяготеет не к меняльной лавке, а рабочему кабинету. Вероятно, к этому времени общественное мнение уже не третирует менял, поэтому нет нужды включать в композицию картины Библию, расположенный где-то поблизости храм и т.д. На столе – композиционном центре картины, что подчеркивается цветом покрывающего его ковра, размещено только то, что необходимо для осуществления денежных операций – весы, чернильница, перо, подготовленные к выдаче монеты разного достоинства. Непосредственно у переднего края картины художник поместил вместительный ящик с деньгами, упакованными в мешочки, а для подчеркивания могущества менял в общественной жизни пишет ключи и молоток. И только полуоборванное заемное письмо на заднем плане напоминает о тщете чаяний как менял, так и их клиентов.

Обыденность происходящего подчеркивает уравновешенная композиция картины, неяркий колорит, ровный свет без резких теней. Зритель видит персонажей немного сверху, словно для того, чтобы рассмотреть подробно все пространство меняльной лавки, в которой нет никаких тайн, отныне это обычное предприятие, а не обитель зла и наживы.

Таким образом, к XVIII веку профессия менялы перестает быть позорной, презираемой и чуждой христианскому миру, и хотя художники стали выразителями этого нового общественного мнения они по-прежнему чрезвычайно редко обращаются к этой теме.

Список использованной литературы:

1. Дворжак М. Исторические предпосылки нидерландского «романтизма» // Дворжак М. История искусства как история духа.- СПб., 2001.- С. 239-252.
2. Диесперов А. Блаженный Иероним и его век. - М., 1916. – С.15.
3. Немилов А.Н. Специфика гуманизма Северного Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения: сб. ст. – М., 1978. – С. 39–51.
4. Свидерская М. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Искусствознание.-2000.-№ 1.- С. 5-34.
5. Святитель Феофан, Затворник Вышенский. Письма к разным лицам о разных предметах веры и жизни. - М.: Лепта Книга, 2007. -С.403.
6. Фридлендер М. От ван Эйка до Брейгеля. Этюды по истории нидерландской живописи.- М., 2002.
7. Akker P. van den Looking for Lines: Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism Paperback. –2011.- March, 15. - P.315.
8. Baudouin F. Metropolis of the Arts // Antwerp's Golden Age: the metropolis of the West in the 16th and 17th centuries.-Antwerp, 1973.- P. 23.
9. Courajod L. La Part de la France du nord dans l'oeuvre de la Renaissance/ Publisher.- University of California Libraries, 1890.- P.22.
10. Grice-Hutchinson M. Early Economic Thought in Spain, 1177-1740 (Routledge Revivals): 1st Edition.- 2013. - P.17.
11. Harbison C. The Art of the Northern Renaissance: Paperback.- 2012.- P.93.
12. Hitchins S. Art As History, History As Art: Jheronimus Bosch and Pieter Bruegel the Elder / Nijmegen Art Historical Studies.- Nijmegen, 2014.- P.111.
13. Huizinga J. The Autumn of the Middle Ages: Paperback .- P.8.
14. Jacobs L.-F. Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted.- P.44.
15. Marrow J.-H. Hans Baldung Grien: Prints and Drawings Paperback. –1981.- August, 28.- P.9.
16. Miller H. Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch: Paperback. –1957.- January, 17.- P.65.
17. Stechow W. Northern Renaissance Art 1400-1600: Sources and Documents Paperback. –1989.- January, 1.- P.112.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том I

«Живопись Старых мастеров Западной Европы XVI-XVIII вв.»

Каталог «ЖИВОПИСЬ СТАРЫХ МАСТЕРОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVI – XVIII ВВ.» ОТКРЫВАЕТ СЕРИЮ КАТАЛОГОВ ОСНОВНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG, ПОСВЯЩЁННЫХ РАЗЛИЧНЫМ ВИДАМ ИСКУССТВА:

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

иконография и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях и на аукционах

•

КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

полный список сюжетов картин

•

удобная структура каталога: деление по национальным художественным школам, хронологическому принципу, жанровой принадлежности

•

www.int-ant.ru +7 (843) 510-96-23

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ХОЛСТ, МАСЛО, ВЕЧНОСТЬ...

БОРОДИНА Светлана,
главный редактор редакции
масс-медиа ASG, д.п.н.



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата



Аннотация: статья посвящена основе живописного произведения – холсту, истории его распространения в европейской живописи с античности до начала XIX века. Выбор холста по его плотности, способам переплетения нитей определяет манеру письма при создании картины, а в дальнейшем сказывается на ее сохранности и определяет методики реставрации произведения, что доказывает анализ произведений старых мастеров из БСИИ.

Ключевые слова: холст, грунт, красочный слой, основа, уток, «булыжная кладка», атрибуция, реставрация.

Abstract: the article is devoted to the basis of the painting work - the canvas, the history of its distribution in European painting from antiquity to the beginning of the XIX century. The choice of the canvas for its density, the ways of thread weaving determines the brush work when creating a painting, and further affects its preservation and determines the methods of restoring the work, which is proved by the analysis of the works of the old masters from the ASG GREAT COLLECTION OF FINE ARTS.

Keywords: canvas, undercoat, paint layer, foundation, weft, «rag-work», attribution, restoration.

ИСТОРИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХОЛСТА В ЖИВОПИСИ

Главный соперник дерева в качестве основы живописи – холст – встречается уже у античных художников. Во всех исследованиях, посвященных истории или технике живописи [1-4, 8, 9], рассказывается о том, какие достоинства холста привели к его широкому использованию в живописи, особенно при создании картин большого формата.

Льняные ткани были известны уже на заре человеческой культуры, о чем свидетельствуют остатки, найденные в доисторических населенных местах. От античного мира и средних веков сохранились лишь отдельные картины, писанные на полотне. Наиболее старые из них происходят из Египта. Это лишь фрагменты картин на полотне эпохи XIII династии и фаюмские портреты (илл. 1), относящиеся к первым векам нашего летоисчисления.

Льняное полотно эпохи Древнего царства Египта было найдено на мумиях, которым они были обернуты. По прочности пеньковая пряжа (из волокон конопли) равна льняной.

Письменные источники свидетельствуют о том, что в эпоху римской империи картины писали на полотне огромных размеров. У Плиния можно найти упоминание о портрете императора Нерона высотой в 120 футов, написанном на полотне, который был выставлен в Маланских садах [1, с. 17] (илл. 2). О живописи на полотне в эпоху



Илл. 1.
Фаюмский женский погребальный портрет
Египет, I-III вв.

средневековья самым ранним документальным сведением является сообщение Гераклита, относящееся к XII веку. В 26 главе третьей книги «О красках и искусстве римлян» он описывает подготовку холста, который сначала замачивали в клеевом растворе, затем растягивали и сушили на деревянной доске, шлифовали куском стекла и, наконец, веревками натягивали на доску. На этом только проклеенном холсте писали красками, смешанными с клеем, яйцом или камедью.



Илл. 2.
Портрет императора Нерона
Рим, I в.

Прежде чем занять самостоятельное место в качестве основы под живопись, холст в течение нескольких столетий играл вспомогательную роль в живописи на досках [3, с.15]. В X веке в трактате монаха Гераклита холст рассматривается как материал для обтягивания досок или для заклеивания швов между ними [2, с. 260].

В масляной живописи холст вошел во всеобщее употребление в Италии в конце XV-начале XVI веков; впервые холстом стали пользоваться в значительных размерах флорентийские и венецианские живописцы, а вслед за ними холст проник и к художникам северных школ – фламандцам, голландцам, германцам [1, с. 18]. Около 1500 года Карпаччо и Мантенья использовали тонкий холст для темперы. Под влиянием венецианцев холст вводит в употребление Дюрер [2, с. 260].

Венецианские картины конца XV-начала XVI века, исполненные на грубом небеленом пеньковом холсте, являются наиболее старыми картинами на этом материале. К ним относятся, например, «Венера» Боттичелли, «Пан» Синьорелли, «Святой Иероним» Козимо Тура, картины Андреа Мантеньи и цикл больших картин Витторе Карпаччо в Венеции. С первого десятилетия XVI века сохранилось больше картин, в том числе принадлежащих кисти Рафаэля, Тициана и других живописцев.

Начиная с Тициана холст, причем грубых сортов, начинает распространяться по всей Италии. Несмотря на то, что живопись на холсте сравнительно быстро стала господствующей, некоторые живописцы, в особенности в Нидерландах, еще долго отдавали предпочтение дубовой доске. Картины Рубенса в Антверпенском соборе написаны на досках огромных размеров. Картины средних и малых размеров голландцы и фламандцы писали на деревянных досках вплоть до конца XVII века, и поэтому они сохранились лучше, нежели картины на холсте прочих школ того же времени. В Голландии и Фландрии, кроме дерева, часто использовали медные доски, особенно для небольших картин. Преимущество дерева и меди заключается в том, что они не допускают вредного для масляных красок проникновения воздуха с задней стороны картины, хотя холст гораздо пригодней для свободного широкого письма [2, с. 260].

По своему строению большинство холстов итальянских, фламандских и голландских живописцев конца XV и XVI веков являлось саржевой тканью довольно сложного переплетения, выработанной ручным способом из крученых льняных или пеньковых ниток. С XVII века холст стал единственным материалом, который применяли для картин больших размеров. Холст в качестве живописного основания стал преобладающим главным образом по соображениям практического характера. Большие картины на досках были слишком тяжелы, и перевозка их была поэтому сопряжена со значительными затруднениями. Итальянские мастера, которые поставляли свои произведения всей Европе, именно поэтому употребляли холст как более легкое основание для живописи, которое, кроме того, можно было скатать, не повредив картины. О чем в середине XVI века упоминается в «Жизнеописаниях» Вазари. Венецианцы, по его мнению, предпочитают этот вид основы «потому, что холст не раскалывается и его не точат черви, так и потому, что на нем можно писать картины любой величины, ...а также из-за возможности... пересылать холсты куда пожелаешь, без больших расходов и затруднений» [3, с.17]. Последнее обстоятельство было особенно актуальным, поскольку произведения итальянских живописцев вывозили почти во все европейские страны.

До XIX века сырьем для ткани, употребляемой в станковой живописи, служили главным образом лен и конопля. Однако при определении основы следует учитывать возможность исключения из общего правила. Так, например, в сочинениях XIV-XVII веков неоднократно встречаются указания на применение в качестве основы для живописи шелка. О живописи на шелке упоминает Ченнини; на шелк как основу для живописи указывает Дионисий. На шелке написаны некоторые произведения Дюрера, Гвидо Рени, Пуссена и других художников. В XIX веке, когда требования к ремесленно-технической стороне живописи снизились, в качестве основы стали применять ткань из хлопка, джута, шерсти.

Несмотря на незначительное разнообразие сырья, шедшего на изготовление основ для живописи в классическую эпоху (причем надо сказать, что основы из льняной ткани составляли подавляющее большинство во всех странах), основа из холста имеет целый ряд характерных особенностей, которые позволяют наметить схему их применения.

На тонких льняных холстах полотняного переплетения написаны произведения Гуго ван дер Гуса, Дюрера, Мантеньи. Этот тип холста преобладал в Европе до конца XVI века. Венецианцы XV-XVI веков писали на грубом небеленом пеньковом холсте, преимущественно саржевого переплетения. На таком холсте в поздний период творчества любил писать Тициан, использовавший структуру холста как один из элементов в построении фактуры живописи, применяли его Веронезе и Тинторетто. В конце XVI и в XVII веке в Италии широко использовали холст полотняного переплетения из такой редкой пряжи, что он напоминал сетку [3, с.18]. При этом фактура поверхности загрунтованного холста, находясь в зависимости от строения ткани, определяла характер оптических эффектов, возникающих при затекании жидкой лессировочной краски в углубления между нитями. Тем самым стимулировалось возникновение процесса цветового развития, придававшего особое колористическое богатство итальянской живописи первой половины XVII века [5, с.20]. Крупнозернистые холсты использовались чаще при довольно крупных размерах картин - свыше 1х1,5 м [5].

Голландские художники XVII века, когда они обращались к живописи на холсте, предпочитали тонкие холсты полотняного переплетения. Во Фландрии, где сильно было итальянское влияние, также встречаются холсты саржевого переплетения. На таких холстах писали иногда Рубенс и Ван Дейк. Рубенс писал и на пеньковых холстах полотняного переплетения. Для ранних произведений Ван Дейка и его английских портретов характерны тонкие холсты полотняного переплетения; в Италии он писал на саржевых холстах. Перейдя после 1650 года к живописи на холсте, Рембрандт, как правило, использовал холст полотняного переплетения с равномерным распределением нитей: обычно от 12 до 16 нитей на квадратный сантиметр по утку и от 10 до 15 – по основе. Иногда у него встречается более тонкий холст и как исключение – редкий; встречаются также и холсты, вытканные «елочкой» [3].

Холсты были ручного ткачества, выделывавшиеся в домашних условиях или, позже, также вручную, на мануфактурах. В 1786 году в Англии был изобретен первый механический ткацкий станок, работавший по тому же принципу, что и ручной, а в 1805 году во Франции изобретен станок для узорной ткани. Таким образом, с конца XVIII века в живописи наравне с ручным холстом стал использоваться холст машинной выработки. Эти холсты отличаются большей равномерностью переплетения и значительной плотностью. Начиная с XVIII века появляются специальные холсты для живописи, загрунтованные на мануфактурах.

В XIX веке в Европе были распространены холсты из тонкой очень равномерной пряжи. Из общего правила были, конечно, исключения. Энгр, например, брал для многих своих произведений грубые холсты. Неприязнь по отношению к слишком «усовершенствованным» машинным холстам была характерна для немецких экспрессионистов, выбиравших грубые холсты худшего качества, а также писавших на ткани из джута. На грубой мешковине из джута написаны, например, многие картины Гогена таитянского периода [3, с.19].

ВИДЫ ХОЛСТА

Слово «холст» не означает какую-то конкретную ткань. Это принятое в художественной среде общее название материала из ткани, используемой для живописного основания. Холсты различаются упругостью, прочностью и способностью сохранять изначальное состояние при изменении температуры и влажности воздуха. Прочность холста обусловлена природой исходного материала, качеством, длиной и крепостью отдельных волокон, а также прядением нити, нормой и равномерностью крутки. Качество холстов зависит от структуры ткани, выделки, веса и плотности. Структура подразумевает качество и количество волокон. Ткацкое переплетение определяет выделку (фактуру). Вес холста исчисляется в граммах на квадратный метр (до грунтовки), плотность – числом нитей основы и утка на квадратный сантиметр.

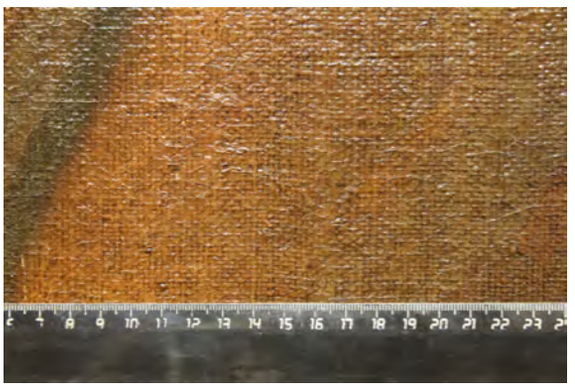
Коллекция живописи Большого собрания изящных искусств ASG включает полотна всех европейских стран, в том числе представлена и итальянская школа живописи XVII столетия. Полотно «Святой Антоний Великий» кисти Луки Джордано является ярким примером использования крупнозернистого холста полотняного переплетения, плотность которого на один квадратный сантиметр, в сравнении с мелкозернистым дублировочным холстом на кромке, составляет 12 и 21 нить, соответственно (илл. 3-6).



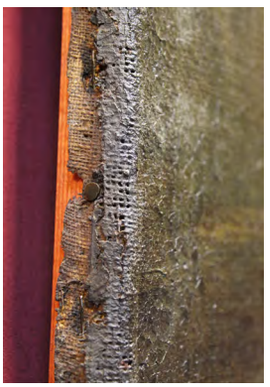
Илл. 3.
Джордано, Лука
Святой Антоний Великий
Италия, XVII в.
Холст, масло, 170×119 см
БСИИ ASG, инв. №04-1933

Полотно ткется из пряжи переплетением утка с основой. Основа, идущая по длине ткани, переплетается с утком, образуя два вида перекрытий: перекрытие основное, если нить основы располагается над уточной, и уточное, если нить основы располагается под уточной.





Илл. 4-5.
Джордано, Лука
Святой Антоний Великий (фрагменты холста)
Италия, XVII в.
Холст, масло, 170×119 см
БСИИ ASG, инв. №04-1933



Илл. 6.
Фрагмент кромочного края картины «Святой Антоний Великий»
БСИИ ASG, инв. №04-1933

По способу группировки перекрытий различают следующие основные типы ткацких переплетений: полотняное, саржевое и атласное. Из этих основных типов образуются другие, более сложные переплетения.

Полотняное переплетение является наиболее прочным и плотным, так как в нем правильно чередуются и взаимно соприкасаются перекрытия обоих типов (рис. 1 A).

У саржевого переплетения уток проходит не под одной нитью, как у полотняного, а под несколькими, иногда даже семью нитями основы сразу. Ряды перекрытий идут наклонно налево или направо (рис. 1 B).

При атласном переплетении перекрытия взаимно не соприкасаются. Поэтому атласные ткани не только более редки, но и менее прочны (рис. 1 C).

Ткань тем прочнее, чем длиннее волокна, образующие пряжу, и чем крепче они скручены. Основа должна быть из волокон такой же толщины и из того же материала, что уток. Живописный холст должен быть ровным, без узлов, примесей костры и менее качественных волокон. Он не должен быть беленым, так как в результате беления снижается его прочность. Наиболее пригодными являются льняные и пеньковые холсты. Они очень прочны и крепки, на влажность реагируют меньше, нежели хлопчатобумажные, которые слишком быстро поглощают и отдают воду. Холсты с льняной основой и хлопчатобумажным или джутовым утком совершенно не следует применять. Неодинаковая гигроскопичность этих различных материалов, а, следовательно, неодинаковое реагирование на влажность является причиной того, что такой холст ослабляется в результате действия влажности и иногда даже волнообразно коробится.

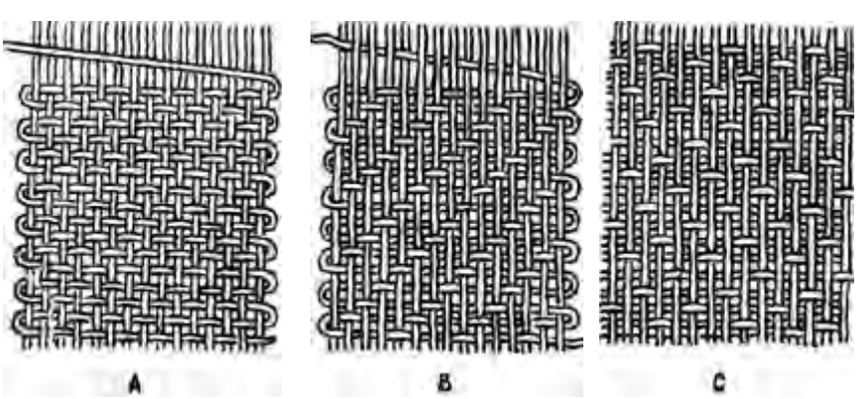


Рис. 1. Основные типы переплетения тканей: A – полотняное переплетение; B – саржевое переплетение; C – атласное переплетение.

ХОЛСТ КАК ОСНОВА ПОД ЖИВОПИСЬ

Широкое применение холста как основы под живопись начинается в XV веке. Предпочтение холста перед более привычной деревянной основой, как уже отмечено, было вызвано его особенностями практического и эстетического свойства. Не ровная по сравнению с деревом фактура холста создает дополнительную вибрацию света на поверхности живописного слоя. Художники знали этот эффект и усиливали его за счет грунтовки и манеры письма.

Правильно выбранный холст во многом влияет на качество живописи, свободу и лёгкость ведения живописного процесса, сказывается на сохранности полотна и произведения в целом. Умелое использование разнообразия фактур открывало перед художниками неисчерпаемые возможности их применения в целях определённого фактуропостроения живописи.

Известно, что художники венецианской школы XVI века были сторонниками живописной манеры, отличавшейся ярко выраженным пастозным мазком, поэтому для

своих картин брали ткани с саржевым переплетением. Неровная фактура ткани усиливала эффект объема, что усугублялось темными грунтами, вошедшими в моду в этот же период.

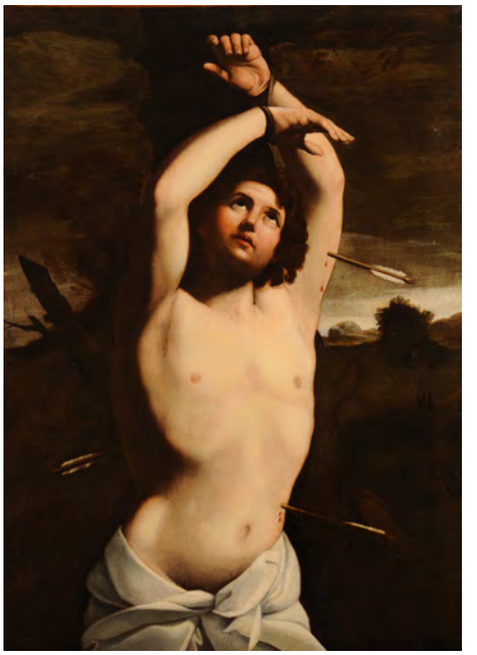
Проведенный А. Винером анализ показал, что многие живописцы XVI века употребляли в качестве живописного холста исключительно саржевую ткань, видимо вырабатывавшуюся тогда специально для целей живописи. Тинторетто, Тициан, многие голландцы и фламандцы писали почти исключительно на саржевых холстах [1, с. 19]. Предпочтение, отдававшееся живописцами XVI-XVII веков саржевому холсту перед обычным с гарнитуровым переплетением вызвано тем, что благодаря сложному переплетению нитей в двухличном саржевом холсте и диагональной форме перекрытий в нем нитей как в основе, так и в утке ткани сцепление между частицами грунта и поверхностью саржевого холста было значительно большим, чем в обыкновенном. Все физико-механические внешние воздействия в меньшей степени сказывались на грунте, лежащем на саржевом холсте, чем на грунте, лежащем на простом холсте [1, с. 20].

Отсутствие в настоящее время специально выпускаемой для живописи саржевой ткани А. Винер объясняет тем, что не обращается внимание на строение холста и связанную с ним прочность и стойкость грунта.

В конце XVI и в XVII веках многие живописцы в Италии писали также на холсте из тонкой пряжи, тканном так редко, что он напоминал сетку. В Италии XVII века применяли холст полотняного переплетения с очень разреженным расположением нитей. На многих картинах этого периода сегодня видна «сеточка» легких выступов и впадин, обозначающая, возможно, провалы грунта в окошки холста. В этом случае слой грунта в картине в целом должен быть достаточно толстым, скрывающим выступы нитей в точках их пересечения [6, с. 117]. Грунтовка таких картин осуществлялась обычно шпателем, и загрунтованная поверхность получала особую структуру, обусловленную видом плетения, используемую потом художником. Масса грунта, выступающая в промежутках между нитями в виде зерен, получила название «булыжной кладки».



Илл. 7. Кракелюры на итальянской картине XVII века. Увеличено в 2 раза Отставшие на мелких плоскостях фрагменты красочного слоя очень выпуклы и по размеру и положению соответствуют структуре холста с редким переплетением нитей [8]



**Илл. 8.
Рени, Гвидо, мастерская
Святой Себастьян
Италия, XVII в.
Холст, масло, 132,5×96 см
БСИИ ASG, инв. №04-1004**



**Илл.9.
Рени, Гвидо, мастерская
Святой Себастьян (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. №04-1004**

У таких картин живопись, собственно, опирается только на грунт, который в результате старения растрескивается на мозаичные квадратные или продолговатые выпукло выгибающиеся клетки (илл. 7-13). Старые копии картин выдающихся живописцев XVI и XVII веков (М. Караваджо, Г. Рени, Л. Джордано и других) особенно часто исполнялись на холсте этого сорта [8].



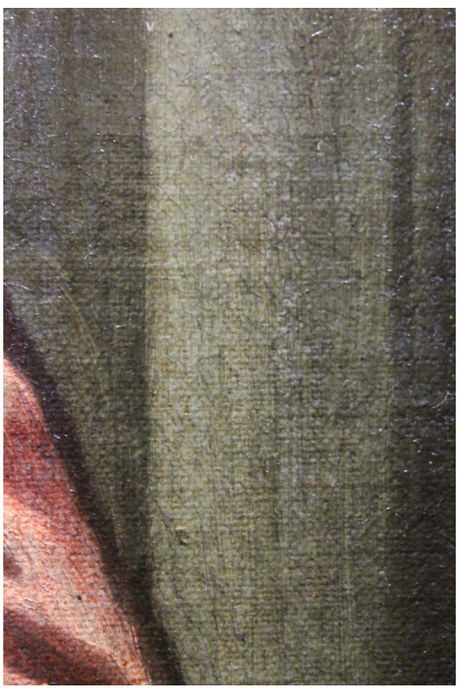
Илл. 10.
Бонзи, Пьетро Паоло
Путники на берегу реки
Италия, XVII в.
Холст, масло, 102×153 см
БСИИ ASG, инв. №04-2880



Илл. 11.
Бонзи, Пьетро Паоло
Путники на берегу реки (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. №04-2880



Илл. 12.
Пальма, Якопо Младший
Карло Борромео со святым Франциском Ассизским и апостолом Матфеем
Италия, XVII в.
Холст, масло, 182×93 см
БСИИ ASG, инв. №04-1754



Илл. 13.
Пальма, Якопо Младший
Карло Борромео со святым Франциском Ассизским и апостолом Матфеем (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. №04-1754

Холст достаточно тонкий материал, и для его поддержки был изобретен подрамник. Чтобы ткань выдержала натяжку на подрамнике, для письма использовали в основном волокна льна и конопли. Другие растительные волокна – джут, шерсть, шелк, хлопок – использовались очень редко.

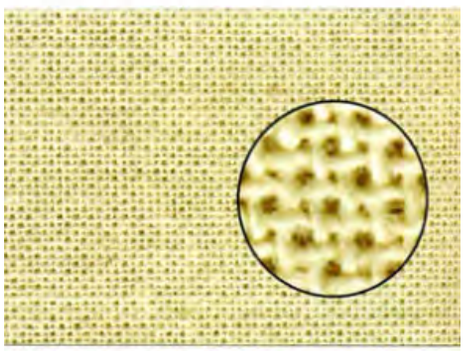
Из одного и того же сырья может получиться совершенно разная ткань, что зависит от эпохи и ремесленной школы, определяющих толщину нити, способ плетения и тем самым плотность ткани.

В Германии XVI века под живопись использовали тонкий холст без грунта, на котором художник острой кистью писал клеевыми и темперными красками. Этот вид живописи на холсте получил наименование «немецкого».

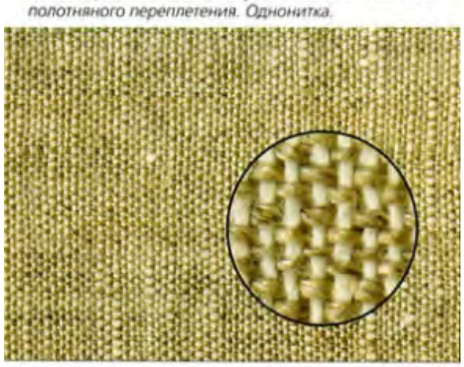
Холст, как считает О.К. Пичугина, мог определять и размеры картины. Проведенное ею исследование соотношений высоты к ширине ряда итальянских картин первой половины XVII века, выполненное по существующим ныне подрамникам, дало возможность высказать предположение о том, что форматы картин могут быть соотнесены с итальянскими мерами холста. Это положение представляется достаточно важным в связи с тем, что оригинальные размеры живописных работ с течением времени, как правило, изменялись: уменьшались в связи с износом авторских кромок, либо надставлялись и дописывались по желанию владельцев. Единицы измерения тканей в Италии XVII века зависели от региона



Мелкозернистый льняной холст плотного полотняного переплетения. Однонитка.



Мелкозернистый хлопчатобумажный холст плотного полотняного переплетения. Однонитка.



Мелкозернистый комбинированный холст плотного полотняного переплетения. Лён и хлопок. Однонитка.



Среднезернистый льняной холст редкого полотняного переплетения. Двунитка.



Среднезернистый льняной холст плотного полотняного переплетения. Трёхнитка.



Крупнозернистый льняной холст плотного полотняного переплетения. Четырёхнитка.



Полотно суровое, льняное. Мелкозернистое, плотного полотняного переплетения. Однонитка.



Полотно театральное, льняное. Мелкозернистое, плотного полотняного переплетения. Две нитки по основе и одна по утку.

Рис. 2. Виды холста

и типов тканей. Так, в Риме мерой измерения холста служила braccia (84,8 см) [5, с.19].

С изобретением в XVIII веке ткацкого станка в живописи все чаще начинают использовать холсты машинной выработки, отличавшиеся равномерностью переплетения нитей и большей плотностью.

Выбор холста во многом определяется техникой письма: при работе жидкими красками удобнее мелкозернистый холст, фактура с крупными зернами удобнее для живописи густым корпусным мазком (рис. 2).

Известный художник М. Разанов утверждает, что несоответствие



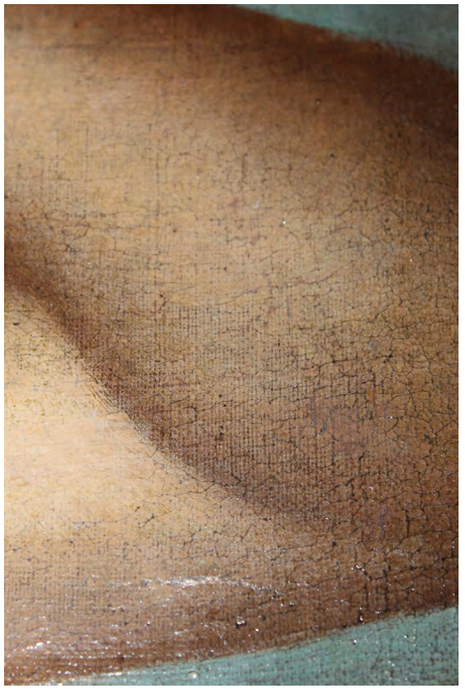
Илл. 14.
Варотари, Алессандро
Адам и Ева
Италия, XVII в.
Холст, масло , 99×140 см
БСИИ ASG, инв. №04-2922

между манерой письма и основанием приводит к преждевременному старению произведения. Например, картина, написанная пастозно с большим наслоением красок на мелкозернистом холсте даже малого размера, не сможет сдержать нагрузку и деформируется по фактуре мазков. Картина большого размера, выполненная со значительно меньшей пастозностью и также на мелкозернистом холсте, провисает под тяжестью красок. Гладкое письмо на крупнозернистом холсте требует излишнего наслоения грунта, что недопустимо.

На среднезернистом холсте полотняного переплетения звучание красок будет иным, чем на таком же холсте саржевого переплетения. В особенности это сильно сказывается при тонкослойной живописи. Холсты с редким и грубым переплетением для живописного основания лучше не использовать, так как редкое плетение создаёт недостаточно прочную основу для красочного слоя (по нитям холста образуется мелкая сетка кракелюр) (илл. 14-17), а грубый холст часто становится причиной ветшания картин [7].

ВЛИЯНИЕ ХОЛСТА НА СОХРАННОСТЬ КРАСОЧНОГО СЛОЯ

Холст как живописное основание имеет свои достоинства и недостатки. К первым относится его легкость, портативность, дешевизна,



Илл. 15.
Варотари, Алессандро
Адам и Ева (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. №04-2922



Илл. 16.
Строцци, Бернардо, мастерская
Святой Франциск Ассизский
Италия, XVII в.
Холст, масло, 115×104 см
БСИИ ASG, инв. №04-1755



Илл. 17.
Строцци, Бернардо, мастерская
Святой Франциск Ассизский (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. №04-1755

ко вторым – небольшая прочность, легкая разрываемость, способность быстро разрушаться под действием атмосферных воздействий и влаги. Наиболее важным из всех недостатков холста является его способность сжиматься и расширяться под влиянием внешних атмосферных воздействий; находясь в непрерывном движении, холст, сжимаясь и расширяясь, вызывает непрекращающееся расширение нитей, совершенно разное в направлении основы и утка. В результате ряда исследований установлено, что грунтованный холст содержит значительное количество воды, около 4 % своего веса, но количество это не является постоянным, а изменяется в зависимости от состояния атмосферы [4, с.211]. Постоянное неравномерное изменение объема холста вредно сказывается на сохранности лежащего на его поверхности грунта и живописного слоя, являясь одной из причин возникновения трещин и осыпания живописного слоя и грунта [1, с. 20-21].

К недостаткам холста, кроме его невысокой прочности (холст легко продавить, порвать), относится и то, что холст порист, так что воздух и влажность имеют легкий доступ к самому красочному слою с задней стороны картины. Процесс окисления протекает поэтому быстрей, чем у живописи, исполненной на твердом основании – дереве, меди.

Процесс окисления тканой основы может значительно ускориться целым рядом других факторов, таких как контакт с окисляющими веществами, например, выступившим на тыльной стороне холста маслом из-за некачественного грунта, соприкосновением с металлом – гвоздями на кромках подрамника. Губительна для картин пыль, так как содержит разрушающие ткань вещества.

Но при этом холст обладает и рядом преимуществ, реставрация





Илл. 18.
Ломбардская школа XVII в.
Дева Мария с младенцем, святым Франциском Ассизским и донаторами
Италия, XVII в.
Холст, масло , 342×234 см
БСИИ ASG, инв. №04-3292

Илл. 19.
Дублировочный холст картины «Дева Мария с младенцем, святым Франциском Ассизским и донаторами» (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. №04-3292



Илл. 20.
Никлаус Мануэль Дойч, последователь
Три теологические благодетели, связанные с четырьмя кардинальными благодетелями: Вера, Надежда, Милосердие, Осторожность, Умеренность, Сила, Справедливость (полиптих)
Швейцария, XVI в.
Холст, масло. 106×38 см
БСИИ ASG, инв. №04-3702 (1-7)

картин на холсте, направленная на устранение деформаций и повреждений, значительно проще, чем на деревянной основе, которая непроницаема.

Высокое качество тканой основы, правильная натяжка на подрамник, грунтовка, соответствующий режим хранения способны надолго приостановить старение тканой основы.

Большинство картин старых мастеров на холсте прошло техническую реставрацию и было укреплено дополнительной основой – дублировано (илл. 18-19). Благодаря этому шедевры, созданные столетия назад, находятся сегодня в удовлетворительном состоянии.

Но существует и оборотная сторона медали, когда дилетантская дублировка холста сильно сказывается на экспозиционном виде всего живописного произведения. Примером может служить полиптих последователя выдающегося швейцарского живописца XVI века Никлауса Мануэля Дойча (1484-1530) (илл. 20-23). Полиптих состоит из семи частей, посвященных аллегорическим изображениям благодетелей: Вера, Надежда, Милосердие, Осторожность, Умеренность, Сила и Справедливость. Все семь работ дублированы на крупнозернистую низкокачественную мешковину (джут) с очень крупными включениями, которые деформировали не только тонкий авторский холст, но и сильно исказили красочный слой, придавая ему абсолютно неавторскую рельефность. Кроме того, используемая мешковина была не цельнокроеной, а состояла из двух частей, сшитых вручную грубым швом, который из-за своей толщины оказывал давление на основной живописный холст, в результате чего с лицевой стороны образовалась горизонтальная деформация полотна в виде полосы. Состояние самой дублировки XIX века также ветхое,



Илл. 21.
Старая дублировочная основа (джут) с крупными включениями



Илл.22
Деформация полотна в виде горизонтальной полосы в центральной части



Илл.23
Сшитый вручную грубым швом дублировочный холст



Илл. 25.
Раздублировка холста



Илл. 24.
Две вертикальные половинки авторского холста, соединенные втачным швом



Илл.26.
Срезка вточного шва оригинального холста



Илл. 27.
Дублирование оригинального холста на новый мелкозернистый холст



Илл. 28
Выравнивание короблений холста и укрепление грунта с красочным слоем по всей поверхности

поэтому на реставрационном совете Международного института антиквариата было принято решение о передублировании всех работ на мелкозернистый, близкий по фактуре авторскому холст с дальнейшим устранением приобретенных деформаций (илл. 22-24).

В процессе реставрации при раздублировании одного из полотен полиптиха было выявлено наличие половинок авторского холста (илл. 24-29), вертикально соединенных между собой не встык, а втачным швом, заутюженным на одну сторону. Комплекс реставрационно-консервационных мероприятий предполагал срезку втачного шва авторского холста, дублирование оригинального холста на новый мелкозернистый холст, выравнивание короблений холста, укрепление грунта с красочным слоем по всей поверхности, подведение и выравнивание реставрационного грунта



Илл. 29
Подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, прорывов, трещин и потертостей

в местах утрат авторского грунта, прорывов, трещин и потертостей.

ХОЛСТ И АТРИБУЦИЯ

Для атрибуции картин определяющее значение имеет не только техника живописи, но и ее основа – материал. Старые мастера использовали определенные виды основ. Так, холст появился в XV веке, а медные доски процветали во второй половине XVI века. Определенные сорта дерева применяли итальянцы-кватроченисты и совсем другие – голландцы XVII века.

Указания на выбор материала для основы из дерева и на характер его обработки, несмотря на всю их скупость, содержатся во многих письменных источниках. В отношении холста эти сведения совсем ничтожны. А вместе с тем изучение особенностей основы из ткани может дать не менее важные сведения о происхождении и времени создания произведения, чем основа из дерева. Различие видов сырья, шедшего на изготовление ткани, специфика ее структуры (рисунок плетения, плотность) и прочие характерные отличия могут дать указания на определенную эпоху и место выработки и, уж во всяком случае, служить исследователю источником размышления [3].

Обычай дублировать потертый холст и накатывать поверхность картины (особенно этот прием распространился в эпоху классицизма) часто затрудняет определение возраста холста [2, с. 260]. При этом материал, на который накладывается красочный слой, нередко служит основой для имитации или подделки картины. Например, известны случаи использования старинного холста или искусственно состаренного (с мнимыми следами жучка-древоточца) дерева [2, с. 548].

Для атрибуции картины важен не только анализ ее лицевой стороны, но и столь же тщательное изучение ее реверса. Оно не только способно дать целый ряд сведений – надписи, герб, печать собрания, но и позволяет определить степень древности основы по структуре холста, обработке поверхности дерева, характеру дублировки [2, с. 560-561].

Таким образом, значение холста в живописи не исчерпывается только функциями основы красочного слоя. Чем больше возраст картины, тем большее значение имеет холст в части атрибуции, сохранности да и выборе способов реставрации произведения.

Список использованной литературы:

1. Виннер А.В. Материалы масляной живописи/под общ. ред. И.Э. Грабаря.-М.: Искусство, 1950.-523с.
2. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве.-М.: Искусство, 1970.-591с.
3. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи : История и исслед. - М. : Изобразит. искусство, 1982. - 319 с.
4. Киплик Д.И. Техника живописи. - М.: Сварог и К°, 1999. – 502 с.
5. Пичугина О.К. Живописно-пластическая система итальянских мастеров первой половины XVII века: автореф. дис. ... канд искусствоведения/ Урал. фед. ун-т им. перв. През. России Б.Н. Ельцина.-Екатеринбург, 2011.-27с.
6. Пичугина О.К. Некоторые особенности живописной системы итальянских мастеров первой половины XVII в. // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. - 2006. - № 47. – С. 111-119.
7. Разанов М. Виды холстов и их характеристика // Художественный совет.-2006.-№ 5 (51) [Электронный документ].- Точка доступа.- http://www.lanchak.ru/Blog/canvas.html (проверен 14.12.2017)
8. Сланский Б. Техника живописи.- М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. - 379 с.
9. Технологии живописи [Электронный ресурс].- Точка доступа // http://oformitelblok.ru/technology.html (проверен 16.11.2017).

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том VI

«Шпалеры Западной Европы XVI–XIX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- Сюжетные шпалеры
- Сцены охоты
- Аллегории
- Тенирсы
- Вердюры
- Ковры

32 предмета

www.int-ant.ru **+7 (843) 510-96-23**

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК
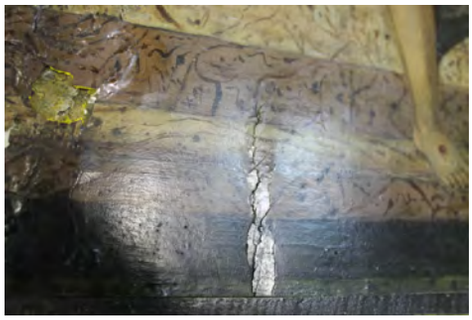


ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-3868











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Работа «Воскресение Иисуса Христа» («Стража у гроба») представителя арагонской школы конца XV – начала XVI вв. была приобретена на аукционе Beaussant Lefevre во Франции 16 октября 2013 года. Экспертное заключение – Gérard AUGUIER, Paris.

Воскресение Иисуса Христа – одна их основных доктрин христианства. В католической традиции принято изображать Христа выходящим или взмывающим вверх из гроба, рядом находятся ангелы, воины падают на землю или разбегаются. В сцене могут присутствовать жены-мироносицы или апостолы. Для иконографического канона Воскресения характерны такие детали, как крест или флаг с крестом, которые Христос держит в руках.

В Евангелиях сам момент Воскресения не описан, ибо оно было сокрыто даже от стражников, охранявших гробницу. Вот почему ранние христианские авторы обходили этот эпизод, ограничиваясь символическим воспроизведением креста с триумфальным венком и заключенной в нем монограммой «ХР». Позднее возникает изображение восстающего из гроба Христа. Один из первых примеров подобного

воплощения сюжета Воскресения содержится в Оттоновском Евангелии (ок. 1000 г.), где Иисус показан стоящим в саркофаге с крестом в руке. На протяжении веков образ исходящего из гроба Христа, демонстрирующий его телесность, был редкостью, но к XIII-XIV векам стал привычным.

XV столетие в Европе было временем триумфального шествия Ренессанса, который нес с собою новое искусство, опирающееся на наблюдение и изучение природы, к подражанию которой так стремились мастера. Ориентированные на земное, человеческое, они даже Христа воспринимали сквозь призму истории его земной жизни. В искусство входит «очеловеченный» образ Иисуса (в его земной ипостаси). Это прослеживается в точности передачи итальянским живописцем известных обстоятельств и бытовых деталей: кроме Христа (центральной фигуры как в семантическом, так и в композиционном отношении) изображены стражники, спокойно спящие и не замечающие великого таинства воскрешения Иисуса. Анатомия фигур, композиция и пространство работы трактованы в соответствии еще со средневековыми канонами. Стремление к реальности проявляется здесь главным образом в деталях: на заднем плане художник изображает простой дощатый забор с гвоздями, вероятно, знакомый ему, а доспехи воинов и их оружие воспроизведены во всех подробностях. Кроме того, в картине есть черта, характерная именно для испанской школы: декоративность и яркость цветовой палитры. В данном случае декоративизм композиции подчеркнут лепным золоченым орнаментом, украшающим верхнюю часть картины, доспехи воинов, гроб, нимб и крест, который Иисус Христос держит в руке, а радостный полихромный колорит служит утверждению светлого жизнелюбивого начала.

Кроме того, работа, вероятно, являлась составной частью ретабло (алтарного образа), находясь в церкви или при монастыре севера Испании в череде сцен из жизни Иисуса Христа. В XVIII – XIX столетии она пострадала во время пожара, следы от которого видны на ее поверхности.

В центре композиции изображен выходящий из гроба Иисус Христос в белой плащанице. Над его головой – нимб. Правая рука поднята в благословляющем жесте, в левой – он держит длинный крест со знаменем. Вокруг гроба – три спящих стражника с копьями и алебардами. Фоном служит дощатый забор и небо. В верхней части – лепная золоченая арка.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG на четырех вертикально соединенных между собой досках, которые имели значительные дефекты, включающие коробление и деформации. Красочный слой во многих местах был приподнят и имел осыпи, вздутия, потертости и утраты, в частности, в нижней части живописного произведения; поздние записи, хорошо видимые в ультрафиолетовых лучах, свидетельствовали о предыдущем реставрационном вмешательстве, возможно, с целью устранения последствий огня, следы от которого видны в верхней левой части живописи; для лакового покрытия были характерны помутнение и грязно-желтый цвет. Оборотная сторона картины также пришла в ветхость, местами наблюдались сколы, расслоения и рассыхание древесины, что сказывалось на лицевой стороне живописи, где имелись трещины в местах соединения досок. Дилетантское укрепление деревянной основы живописи с помощью подведения неизвестного строительного материала по типу алебастра в места стыков досок смогло ненадолго сдержать коробление древесины, о чем свидетельствуют повторно образовавшиеся трещины. Картина «Воскресение Иисуса Христа» поступила в обрамлении, боковые обкладки были утрачены, поэтому на реставрационном совете было принято решение, помимо проведения реставрационных работ над живописным произведением, также изготовить паркетажную основу и недостающие боковые обкладки.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. СУЛЬДИН

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТА:

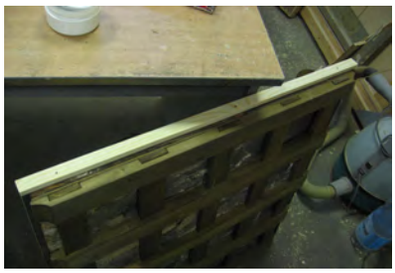
1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Дезинфекция древесины
3. Укрепление древесины, поврежденной жучками-точильщиками
4. Изготовление, монтаж паркетажа и устранение деформаций доски
5. Тонирование и вощение паркетажа и доски
6. Подведение клея в пустоты между доской и красочным слоем с помощью шприца
7. Укрепление красочного слоя и грунта по всей поверхности
   a) Смазывание поверхности картины клеем
   b) Покрытие намазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
   c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
   d) Удаление излишков клея с поверхности живописи

8. Изготовление, монтаж и тонировка отсутствующих боковых обкладок
9. Заделка трещин путем подбора древесины ценных пород дерева
10. Послойное утоньшение и выравнивание лакового покрытия
11. Подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, трещин и потертостей
12. Нанесение материала, имитирующего золото, на лепной орнамент
13. Предварительное лаковое (тонировочное) покрытие
14. Выполнение тонировок по подведенному грунту в местах потертостей и других утрат авторского красочного слоя
15. Состаривание мест утрат красочного слоя и «позолоченного» лепного орнамента
16. Финишное покрытие реставрационным лаком (полуматовым)
17. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону картины

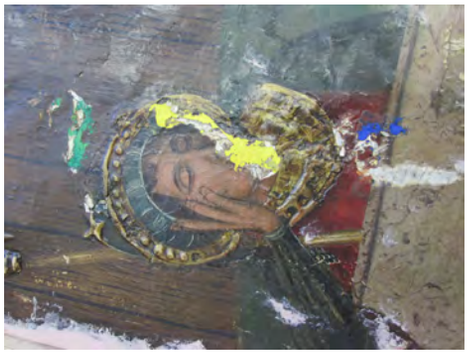
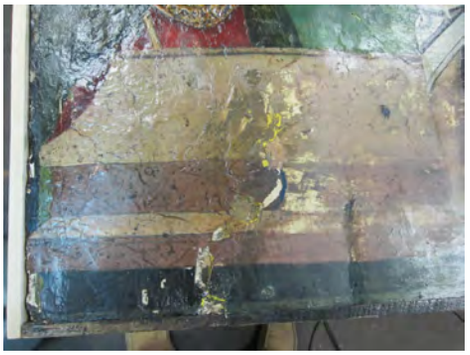
2 – 7



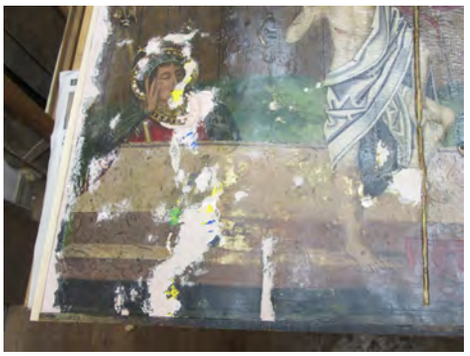
8-11





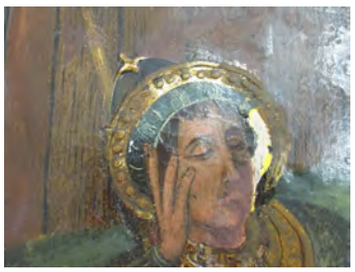
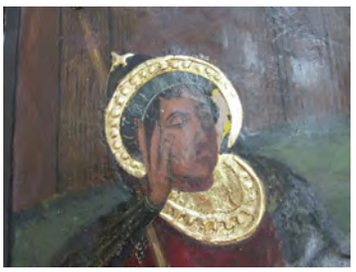
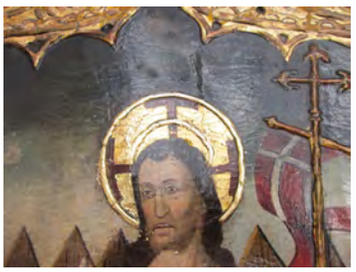
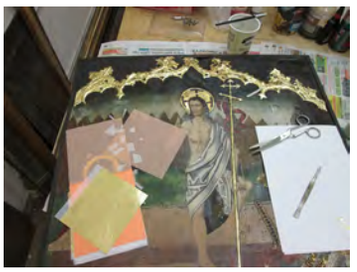










12-17











ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ










РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 08-2691

















ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Напольные часы XVIII века (период Людовика XV) были приобретены во Франции на аукционе Beaussant Lefevre 23 марта 2012 года. Корпус часов выполнен из шпона палисандра в форме скрипки, декорирован ромбовидным узором в технике маркетри и золоченой бронзой. Регулятор состоит из трех частей: постамента (тумбы), шкафа под гири и маятник и декоративной короны (верхняя часть). В средней части – овальное окно с маятником и гирями внутри, обрамленное ормушлями и цветами из золоченой бронзы, а выступающие боковины украшены листьями аканта с завитками. Основание завершается четырьмя ножками из золоченой бронзы в виде звериных лап, также декорированных акантом. Верхняя часть имеет форму «головки куклы» (фр. «tête de poupée») с маскароном по центру; фасадная дверца застеклена. Римские цифры нанесены на эмалевые картуши фигурной формы, закреплены на чеканном циферблате из золоченой бронзы. Часовой механизм подписан: «Дидье Лаллеман в Париже» («Didier Lallemand, à Paris»). Под циферблатом – орнаментальная композиция из растительных побегов и щита. На некоторых бронзовых накладках имеется клеймо в виде буквы С, увенчанной короной. Данной отметкой было принято обозначать оплату пошлины на бронзовые изделия в период с 1745 по 1749 годы. Размеры: 219×49×32 см.

ЭКСПЕРТНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Jacques Bacot et Hughes de Lencquesaing, Paris.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Часы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG с неработающим часовым механизмом и потрескавшимся шпоновым покрытием по всему корпусу часов. При более детальном рассмотрении были выявлены следующие дефекты: наблюдались многочисленные трещины, вздутия и отслаивания шпонового покрытия, местами с утратами, свидетельствовавшие о ненадлежащих условиях хранения и эксплуатации (использование вблизи отопительных приборов); скол и разлом в верхней части шкафа произошел из-за рассохшихся конструктивных соединений, которые ожидались и в других местах регулятора при разборке его на составные части; утрачено стекло фасадной дверцы декоративной короны; царапины, потертости, следы жизнедеятельности жука-точильщика, общее загрязнение и сильное окисление металлических деталей как на внешней, так и на внутренней поверхностях сильно искажали внешний вид регулятора. Также имело место раннее дилетантское реставрационное вмешательство в виде вставок в места утрат шпонового покрытия, отличающегося по цвету и фактуре.

Всесторонний анализ самого часового механизма показал отсутствие многих деталей конструкции: ограничителя хода маятника, зубчатого колеса передачи вращения на программный диск боя, регулятора глубины зацепления ветряка, пружины ветряка, шкивов с серьгами и крючками, гирь, что потребовало их изготовления и подгонки, а наличие деформаций на некоторых элементах обусловило их рихтование, шлифование и мелкий ремонт. Циферблат также пострадал от раннего дилетантского реставрационного вмешательства. Так, картуши с римскими цифрами были зафиксированы клеем «Монтаж», излишки которого проступили по периметру картушей, повредив эмалевую поверхность. Общее загрязнение, окисление декоративных элементов и наличие ржавчины и масел на деталях послужили предпосылкой к принятию решения на реставрационном совете о передаче предмета в реставрационные мастерские для приведения его в экспозиционный вид и функционально-рабочее состояние.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:
МУТЫГУЛЛИН М.К. – деревянный корпус, СТЕПАНОВ А.В. – часовой механизм

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ДЕРЕВЯННОГО КОРПУСА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж часового механизма из деревянного корпуса
3. Разборка и очистка всех деталей от грязи
4. Дезинфекция древесины и пропитка укрепляющими веществами
5. Укрепление и восстановление конструктивных соединений
   - Очистка от старого клея
   - Нанесение свежего подогретого клея
   - Прессовка в струбцинах
   - Выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
6. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
7. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
8. Снятие старых лаковых покрытий
9. Чистка металлических элементов
10. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
11. Обработка поверхности шеллачной спиртовой грунтовкой
12. Тонировка нового шпонового покрытия и подведенных грунтов
13. Вощение и полировка всех деталей конструкции
14. Сборка всех деталей конструкции
15. Нанесение инвентарного номера

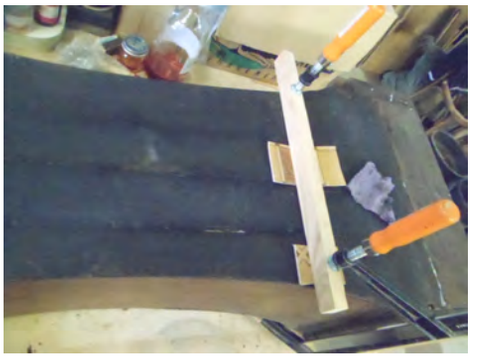
3-5







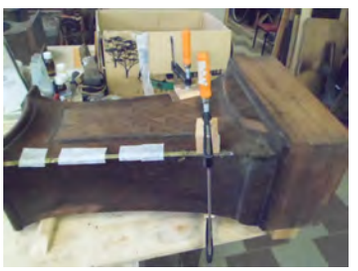


6-7















8-10



11-15

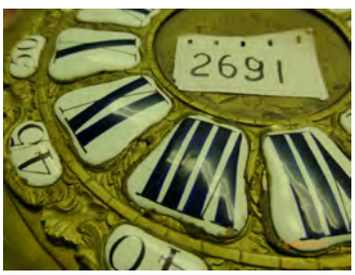




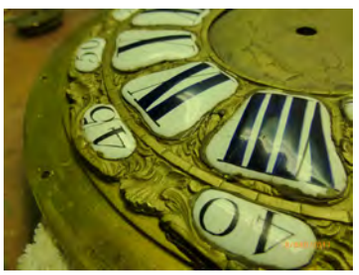



МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ЧАСОВОГО МЕХАНИЗМА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Разборка на составные части
3. Удаление загрязнений, полировочных средств, ржавчины и масел механическими способами и химическими составами
4. Восстановление и ремонт неисправных элементов механизма
5. Изготовление и подгонка утраченных элементов (ограничитель хода маятника, зубчатое колесо передачи вращения на программный диск боя, регулятор глубины зацепления ветряка, пружина ветряка, два шкива с серьгами и крючками, гири)
6. Смазка, сборка и регулировка часов
7. Монтаж часового механизма в деревянный корпус





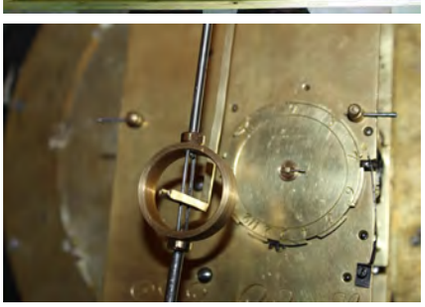
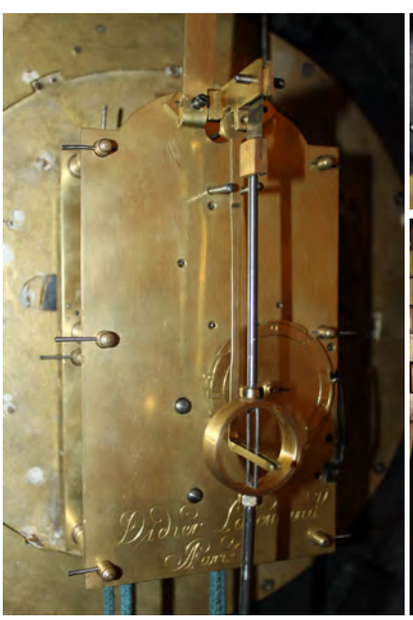


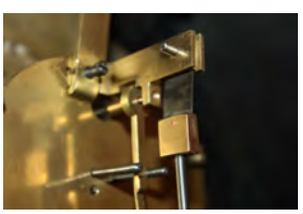





2-4






5-6



7



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ



ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- Часы эпохи Барокко (период Людовика XIV) – XVII – начало XVIII вв.
- Часы эпохи Регентства и Рококо (период Людовика XV) – первая половина XVIII в.
- Часы эпохи Неоклассицизма (период Людовика XVI) – вторая половина XVIII в.
- Часы эпохи Директории и Консулата – конец XVIII – начало XIX вв.
- Часы эпохи Ампира и Реставрации – первая четверть XIX в.
- Часы эпохи Карла X и Луи-Филиппа – первая половина XIX в.
- Часы эпохи Наполеона III и Историзма – вторая половина XIX в.

www.int-ant.ru **+7 (843) 510-96-23**

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

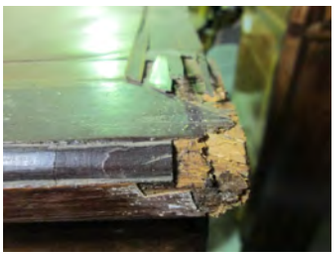
На правах рекламы

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

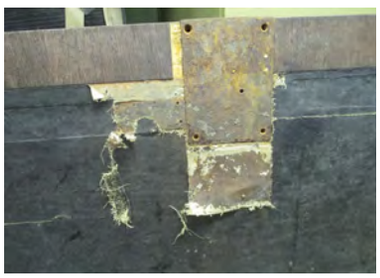
ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 16-1814











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Секретер с дверцами конца XVIII века (эпоха Директории) был приобретен на аукционе Émeraude Enchèes Saint-Malo во Франции 30 октября 2010 года. Предмет выполнен из массива натурального дерева и облицован амарантом и лимонным деревом; декорирован маркетри геометрического характера в виде кубов, в прямоугольной с меандром по углам окантовке и ленточной фанеровке на стенке и дверцах. Состоит из трех частей: в верхней части выдвижной ящик, в средней – откидная крышка с тисненой

кожей черного цвета, за которой скрывается отделение с шестью маленькими выдвижными ящиками и четырьмя полками, в нижней – две распахивающиеся дверцы с двумя полками внутри. Углы царги и прямоугольного выступа по её центру – округлы. Выдвижной ящик, откидная крышка и две распашные дверцы украшены бронзовыми золочеными личинками, выполненными в виде фигурной овальной формы. Базируется секретер на опорных стойках-ножках со скошенными углами с фасадной стороны и прямых сзади. Размеры: 142×95×39 см.

Прародителем секретера считается кабинет, который в свою очередь ведет своё происхождение от средневекового сундука. Именно в эпоху Ренессанса получают свое развитие письменная деятельность и делопроизводство. Человек Возрождения – это грамотный человек, он постоянно учится, читает, пишет, создает литературные и научные труды, имеет широкую корреспонденцию и ценные бумаги – всё это нужно было где-то хранить, поэтому кабинет, а впоследствии – секретер, стали важной частью меблировки.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

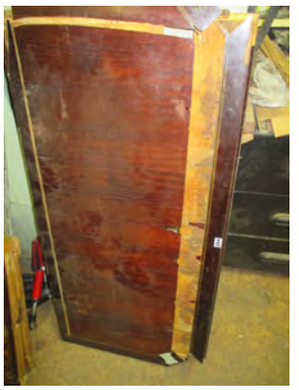
Секретер поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в аварийном состоянии, о чем свидетельствовали: ослабленные и рассохшиеся конструктивные соединения, приведшие к расшатанности и неустойчивости предмета; наличие многочисленных вздутий, трещин и отслаиваний облицованного геометрического рисунка по всей поверхности предмета (в некоторых местах с утратами), а также коробление столешницы в верхней части предмета и дверок в нижней. Все это свидетельствовало о ненадлежащих условиях хранения, где имели место сильные перепады температур. От длительного срока эксплуатации в местах соприкосновения подвижных частей секретера – дверец, выдвижного ящика и откидной крышки – имелись потертости и мелкие утраты облицовки. В результате естественного старения лаковое покрытие потеряло глянец, на поверхности имелись мелкие сколы, царапины, вмятины, а также общее пылевое загрязнение. Окисление металлических деталей и неработающий замочный механизм сильно сказались на общем экспозиционном виде секретера, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы сохранности и приведения его в экспозиционный вид.

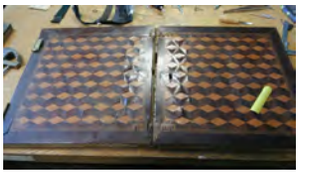
РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: **ИЛЬИН В.Г.** – деревянный корпус, **СТЕПАНОВ А.В.** – металлические элементы.

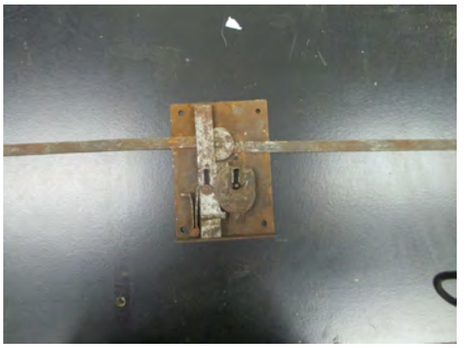
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТА:

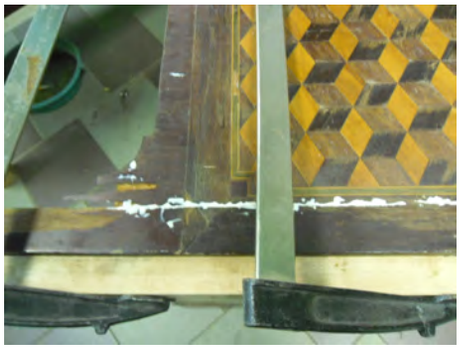
1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Частичная разборка на составные части и очистка всех деталей от грязи
3. Дезинфекция древесины
4. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
5. Укрепление и восстановление конструктивных соединений
   a) Очистка от старого клея
   b) Нанесение свежего подогретого клея
   c) Прессовка в струбцинах
   d) Выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
6. Устранение деформаций столешницы и дверок
7. Сплочение конструктивных фрагментов
8. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
9. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
10. Снятие старых лаковых покрытий
11. Чистка и ремонт металлических элементов
12. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
13. Обработка поверхности шеллачной спиртовой грунтовкой
14. Тонировка нового шпонового покрытия и подведенных грунтов
15. Покрытие лаком-шеллаком (с промежуточной и финишной полировкой)
16. Подбор и вставка кожаного материала на поверхность откидной крышки
17. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
18. Сборка всех деталей конструкции
19. Нанесение инвентарного номера

2-5










6-7













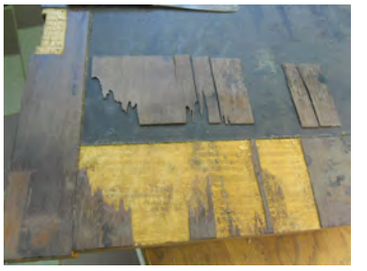

8-9

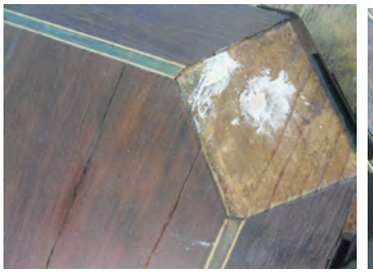








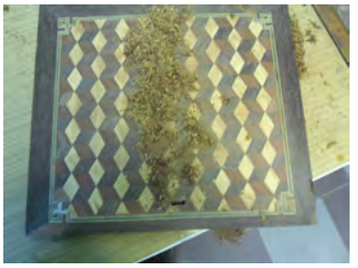


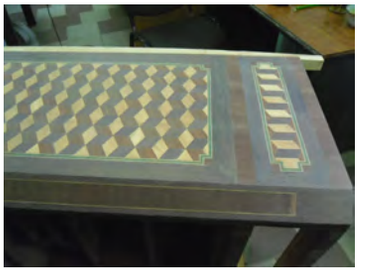
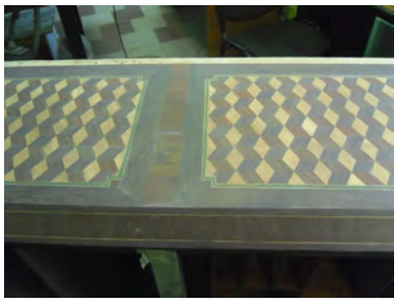
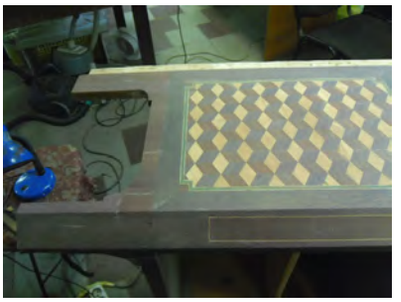






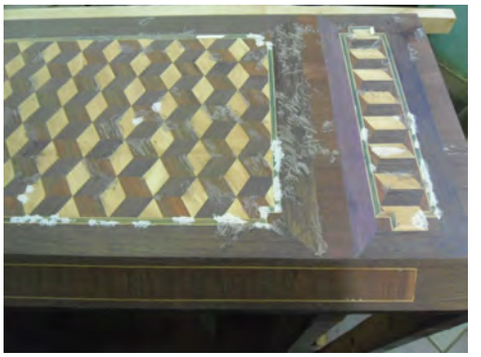
10-13

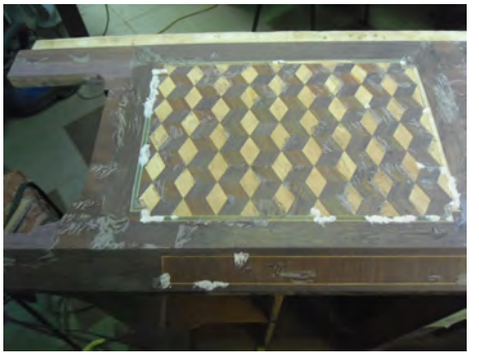



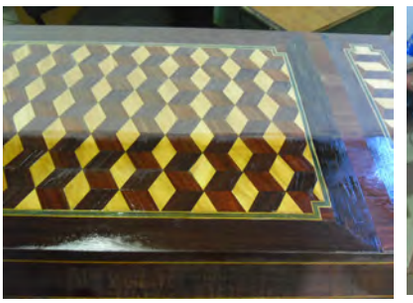






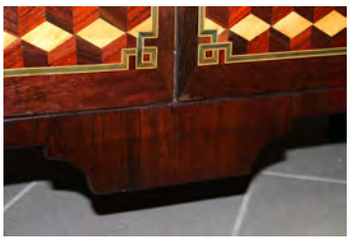








14-19















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ II, III

«Искусство мебели Западной Европы XVI-XIX вв.»

ЖИВОПИСЬ
МЕБЕЛЬ
ШПАЛЕРА
ЧАСЫ
БРОНЗА
КЕРАМИКА
СЕРЕБРО



КАТАЛОГ ДЕЛИТСЯ НА 2 ТОМА И 4 БОЛЬШИХ РАЗДЕЛА:

II ТОМ

Ренессанс (XV – нач. XVII вв.)

Барокко (XVII – нач. XVIII вв.)

Рококо и Неоклассицизм (XVIII в.)

III ТОМ

Ампир и Эклектика (XIX в.)

Мебель разделена в соответствии со своими функциями и особенностями конструкции на группы, виды, типы и подтипы.

на правах рекламы





КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

глоссарий мебельных терминов

•

удобная структура каталога: возможность поиска по хронологии, мебельным династиям, национальным школам, функциональному назначению предмета

•

каталог мрамора

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

описание и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях, частных коллекциях и на аукционах

на правах рекламы

МУЗЫ, МОЛЮ — ИЗ ТОЛПЫ МНОГОГРЕШНОГО РОДА ЛЮДСКОГО ВЕЧНО ВЛЕКИТЕ К СВЯЩЕННОМУ СВЕТУ СКИТАЛИЦУ-ДУШУ



МАХО Ольга,
к. искусствоведения, с.н.с.
Государственный Эрмитаж

Аннотация: статья является развитием темы истории воплощения образов Муз в западноевропейском изобразительном искусстве, впервые представленной автором на шестой международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства», проходившей в Москве в октябре 2015 года.

Ключевые слова: живопись Возрождения, Музы, иконография, классицизм, Рафаэль, Мантенья, Никола Пуссен, Антон Менгс.

Abstract: the article is a development of the theme of the history of the embodiment of the images of the Muses in Western European art, first presented by the author at the sixth international scientific conference «Actual problems of theory and history of art», held in Moscow in October 2015.

Keywords: Renaissance painting, Muses, iconography, classicism, Raphael, Mantegna, Nicola Poussin, Anton Mengs.

Музы, молю — из толпы
многогрешного рода людского
Вечно влеките к священному
свету скиталицу-душу

Так обращался к Музам в одном из своих гимнов глава афинской школы неоплатоников Прокл. Дочери Зевса и богини памяти Мнемосины или богини согласия Гармонии покровительствовали в представлении древних искусствам и наукам. Их образы ассоциируются у любого из нас именно с персонажами античной мифологии, хотя впоследствии, в культуре Нового времени, они пережили весьма существенную трансформацию.

В изобразительном искусстве Ренессанса они впервые появляются в середине XV столетия в серии, заказанной в 1447 году для студиоло Лионелло д'Эсте в его палаццо Бельфьоре недалеко от Феррары [13]. Часть этих изображений была выполнена при жизни заказчика, а другая – уже после его кончины при Борсо д'Эсте, который довёл до конца начинание брата. К сожалению, дворец сгорел в 1632 году, а картины, созданные Анджело Макканьино, Микеле Паннонио, Козме Турой и другими художниками, оказались рассеянными по разным коллекциям. Насыщенная, но не очень ясно читающаяся аллегорическая программа заставляла на протяжении долгого времени давать различные и неточные интерпретации некоторых из этих композиций. Однако цикл выполнялся по программе, составленной Гуарино да Верона – воспитателем феррарского маркиза. Он дал описание того, как, по его мнению, должна выглядеть каждая из девяти Муз, а, кроме того, предложил афористические надписи, которые должны были сопровождать изображения [13, vol.1, p.324].

Совершенно очевидно, что в этом, первом изображении Муз Нового времени нет сложившейся иконографии. Более того, всячески восхваляя своего венценосного воспитанника за блестящий выбор темы оформления его студиоло, Гуарино вкладывал в образы несколько содержательных пластов. В его интерпретации Музы не только покровительствуют поэзии, музыке или танцу, а также астрологии и истории. Согласно программе Гуарино, которая не всегда точно соблюдалась художниками, Эрато, например, является покровительницей истинной любви и брачных уз. Однако описанных гуманистом мальчика и девочки, обменивающихся кольцами, рядом с нею в изображении не оказалось. Две Музы были связаны программой цикла с сельскохозяйственными работами: Талия как покровительница посадки растений, а Полигимния – пахоты. Такая интерпретация скорее всего опиралась на средневековый комментарий к «Трудам и дням» Гесиода [13, vol.1, p.324]. Подобная связь, вероятно, может косвенно напомнить о календарных циклах, которые были типичны для скульптурного убранства готи-



Илл.1. Музы из студиоло дворца Бельфьоре. 1447-до 1463. Верхний ряд: Каллиопа. Козимо Тура (Национальная галерея, Лондон); Полигимния. Неизвестный художник (Картинная галерея, Берлин); Талия. Микеле Паннонио (Музей изобразительных искусств, Будапешт). Нижний ряд: Мельпомена. Неизвестный художник (Музей изобразительных искусств, Будапешт); Эрато. Анджело Макканьино (Национальная пинакотека, Феррара); Терпсихора. Анджело Макканьино и Козимо Тура (Музей Польди Пеццоли, Милан); Урания. Неизвестный художник (Национальная пинакотека, Феррара); Эвтерпа. Неизвестный художник (Музей изобразительных искусств, Будапешт)

ческих соборов или средневековой книжной миниатюры.

Любопытно, что именно эти композиции с художественной точки зрения относятся к числу интереснейших в студиоло дворца Бельфьоре. Можно говорить не только об аллегорической наполненности, но и о декоративной насыщенности, даже некоторой перегруженности, «Талии» Микеле Паннонио (Музей изобразительных искусств, Будапешт). «Полигимния» же, автора изображения которой сегодня не представляется возможным назвать (Картинная галерея, Берлин), отличается исключительной величавостью и лаконизмом монументального образа. Манера её исполнения напоминает о стиле Пьеро делла Франческа и заставляла прежде связывать её с рукой Франческо Коссы. Почти каждая из Муз студиоло Лионелло получила выразительную индивидуальную образную характеристику, что связано вовсе не только с тем, что изображены они были по отдельности и доски принадлежат руке разных художников.

Вслед за феррарским циклом и под определённым его влиянием в середине XV века возникла серия рельефов для капеллы Муз в Темпьо Малатестиано в Римини [2, 6], а немного позже появилась и живописная серия, выполненная Джованни Санти и Тимотео Вити для урбинского Палаццо Дукале [17]. Она должна была располагаться в святилище Муз - маленьком помещении, связанном со студиоло Федерико да Монтефельтро, в котором напоминание об образах Муз было опосредованно воплощено в их атрибутах, присутствующих в панно интарсий. Сегодня эти изображения хранятся во Флоренции, в коллекции палаццо Корсини. Впрочем, хотя в Урбино, как и в Палаццо Бельфьоре, каждая из Муз была представлена отдельно и написаны они были двумя разными художниками, образы визуально гораздо более сближены, чем феррарски – и эта тенденция будет всё более развиваться в дальнейшем.

Несколько позже, в самом конце XV столетия, в 1497 году, для студиоло Изабеллы д'Эсте в мантуанской правительственной резиденции Андреа Мантенья выполнил композицию «Парнас» (Лувр, Париж) [7]. Хоровод Муз включён в ней в сложную аллегорически-повествовательную композицию,



Илл. 2. Мантенья. Парнас. Лувр, Париж

призванную воспеть достоинства маркизы. Венчают её Марс и Венера, воплощающие союз Франческо Гонзага и Изабеллы, союз силы и воинского благородства с красотой, любовью и процветанием. Под скалой, на которой они стоят, значительное, едва ли не центральное место в композиции отведено Музам, олицетворяющим расцвет искусств и наук в мантуанском государстве. Ведущие хоровод под звуки кифары Аполлона, они лишены каких бы то ни было атрибутов, отчего не опознаются персонально. Однако здесь рождается новый образ – образ сообщества Муз как воплощения самой идеи гармонии, которая возникает в их соединении и движении.

Близкая по характеру интерпретация темы Муз находит своё развитие во фреске «Парнас» Рафаэля для станцы делла Сеньятура Ватиканского дворца, выполненной в 1510-11 годах [8, 3]. Как известно, её основной идеей является апофеоз поэзии. В центре представлен Аполлон, играющий на лире да браччо в окружении Муз. Не случайно считается, что ближе других к нему помещены покровительницы эпической и лирической поэзии Каллиопа и Эрато, хотя в целом группа Муз представляется цельной, практически единой, без особого выделения специфических характеристик образа той или иной героини. Аполлон и девять Муз расположились на вершине Парнаса, а по склонам его спускаются восемнадцать поэтов, древних и современных, вплоть до двух фигур справа внизу, в которых видят поэтов будущего. Рафаэль с его исключительным мастерством создания гармонической композиции и образов, наполненных величием и окрашенных лирическим настроением, не просто задаёт направление дальнейшего развития темы, но рождает парадигму абсолютной гармонии. Действительно, в подавляющем большинстве случаев, обращаясь к образам Муз, можно заметить, что художники будут разрабатывать коллизию «Творец и Муза» или же практически давать вариации на тему «Парнаса» Рафаэля.

Несомненно, сама фреска станцы делла Сеньятура была широко известна, но ещё значительнее роль гравюры, которая делала композицию Рафаэля более широко доступной. Известен лист Маркантонио Раймонди, который представлял

Илл. 3. Рафаэль Санти. Парнас. 1509-1510. Ватиканские музеи, Ватикан.





Илл. 4. Маркантонио Раймонди. Парнас. 1515-18.



Илл. 5. Никола Пуссен. Вдохновение поэта. Лувр, Париж



Илл. 6. Никола Пуссен. Парнас. 1630-1631. Прадо, Мадрид

первый вариант композиции, отличающийся некоторыми деталями от окончательного. Его описывал Джорджо Вазари, говоря о работе великого мастера из Урбино, что «он написал на вершине и склонах горы тенистую рощу лавровых деревьев, в зелени которых как бы чувствуется трепетание листьев, колеблемых под нежнейшим дуновением ветерков, в воздухе же – бесконечное множество обнажённых амуров, с прелестнейшим выражением на лицах, срывают лавровые ветви, заплетая их в венки, разбрасываемые ими по всему холму, где все овеяно поистине божественным дыханием» [1, с.214]. Естественно, что подобная тема развивалась преимущественно художниками классицистически-академического направления.

В живописи XVII столетия это развитие происходит весьма интенсивно и наиболее важное место, несомненно, принадлежит произведениям Никола Пуссена. Среди наиболее значительных его работ программного характера рубежа 1620-х и 30-х годов с интересующей нас темой связаны «Вдохновение поэта» и «Парнас». Тему «Вдохновение поэта» Пуссен интерпретировал дважды. В более ранней версии 1627 года (Ганновер, Картинная галерея), которую не случайно именовали «Вдохновение Анакреона» или «Вдохновение лирического поэта», композиция несколько более динамична. Коленопреклонённый поэт припадает к чаше, подаваемой Аполлоном, за спиной которого видна женская фигура, очевидно, Муза, а, судя по атрибуту, скорее всего, – муза лирической поэзии Эрато. Второй, чуть более поздний вариант (1629-30), хранящийся ныне в Лувре (Париж), стал признанным шедевром мастера. Композиция приобрела абсолютную строгость гармонии, чуть оживлённую лёгким движением. Степень идеального совершенства персонажей такова, что это становится препятствием для их конкретной интерпретации. Аполлон направляет руку поэта, в котором возможно видеть Вергилия, а по другую сторону от него стоит Муза. Иногда находят основания считать её Эвтерпой, но выбор Пуссеном книг – «Одиссеи», «Илиады» и «Энеиды», а также сдержанная строгость и величие её так значительны, что точнее назвать её Каллиопой [4, с.98-100].

В картине «Парнас» (1630-31, Мадрид, Прадо) Пуссен вступает в прямой диалог с Рафаэлем, а в программе - и с итальянской аллегорической литературой [4, с.100-102]. При этом порхающие среди деревьев путти весьма определённо отсылают нас к гравюре Маркантонио Раймонди (они присутствовали и в обеих версиях «Вдохновения поэта»). Пуссен делает свою композицию более компактной, чем во фреске станцы делла Сеньятура, наделяя её не столько пирамидальной, сколько скорее круговой структурой, в которой фигуры персонажей расположены более тесно. Как и у Рафаэля, Музы Пуссена имеют свои атрибуты, но воспринимаются в ещё большей мере единой группой, в которой почти не вычленяются отдельные образы. При визуальном прочтении картины центральным персонажем воспринимается нимфа Касталия. Выделяясь своим светлым силуэтом, она объединяет вокруг себя всех прочих персонажей.

Вообще, в XVII столетии с его исключительно частым обращением к образам античной мифологии, что особенно характерно для художников классицистической ориентации, Музы являются персонажами в высшей степени распространёнными. Весьма показательна в этом отношении ситуация во французской живописи. Однако если у самого Пуссена они присутствуют в композициях с серьёзной аллегорической программой, то немногим позже, уже в середине XVII столетия, они превращаются в один из излюбленных декоративных мотивов. Так происходит, например, в работах Эсташа Лесюера, прозванного в своё время «французским Рафаэлем». В его серии панно для



Илл. 7. Эсташ Лесюэр. Музы Мельпомена, Эрато, Полигимния. Музы Клио, Эвтерпа, Талия. Лувр, Париж

так называемого кабинета Муз отеля Ламбера деТориньи (1652-55, Париж, Лувр) фигуры собраны в компактные, почти театральные мизансцены, облачены в одежды спокойных и гармоничных тонов, их позы и жесты наделены изяществом [12]. К теме «Аполлон и Музы» неоднократно обращался и придворный портретист Людовика XIV Жан Нокре, работавший вместе с Пьером Миньяром над декоративной живописью для замка Сен Клу и под руководством Шарля Лебрена – дворца Тюильри. В обоих циклах работ тема Аполлон и Музы присутствовала, но оба они не дошли до наших дней. Однако известна композиция этого художника, которая явно свидетельствует о значительном влиянии на него «Парнаса» Рафаэля и весьма вероятно связанная с декоративными работами для королевских резиденций.

В XVII веке образ Музы присутствует и в портретной живописи, сопровождая изображения художников или поэтов, становясь знаком их призвания. В этом качестве его можно встретить от «Автопортрета» Пуссена (1650, Париж, Лувр) [4, с.190-192] до «Портрета А.С. Пушкина» Ореста Кипренского (1827, Государственная Третьяковская галерея, Москва) [5, с.25-28]. Впрочем, Музы в таких композициях, даже при наличии атрибутов, превращаются в почти нейтральный символ вдохновения. Однако взаимодействие может иногда быть и гораздо более активным, как в «Портрете Гаррика между музами Трагедии и Комедии» Джошуа Рейнолдса (1761-62, частное собрание), где актёр представлен в противоречивой ситуации выбора, подобной весьма популярной аллегории «Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком».

В английском, да и не только английском, портрете XVIII века неоднократно используется изображение некоторых персонажей в виде Муз. Весьма известен портрет Сары Сиддонс в виде музы трагедии кисти Джошуа Рейнолдса (ок.1784, Галерея Хантингтон, Сан Марино). Но в контексте нашего разговора можно вспомнить композицию «Музы Британии» гораздо менее значительного мастера Ричарда Самуэля (1779, Национальная портретная галерея, Лон-



Илл. 9. Джошуа Рейнолдс. Портрет Сары Сиддонс в виде музы трагедии. Около 1784, Галерея Хантингтон, Сан Марино



Илл. 8. Жан Нокре.
Парнас
Франция, XVII в.
Дерево, масло, 74×112 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2921



Илл. 10. Ричард Самуэль. Музы Британии. 1779. Национальная портретная галерея, Лондон

дон) [9]. Художник собрал в своей аллегорической картине портретные изображения девяти выдающихся женщин, проявивших себя в различных сферах. Они предстают в виде Муз в храме Аполлона, но Музы здесь поняты уже независимо от античной мифологии. Достаточно обратить внимание на Анжелику Кауфман, которая олицетворяет живопись, как известно, отсутствующую среди тех искусств, которым покровительствовали дочери Гармонии.

В мифологической живописи XVIII века Музы всё больше теряют свою индивидуальную выразительность, хотя ничуть не утрачивают популярность. В композиции только что упоминавшейся Анжелики Кауфман «Аполлон и Музы» они приобретают сентиментальную нежность и несколько театральную повествовательность. У Антона Рафаэля Менгса («Парнас», 1750-1760, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) их изображения наделены, на первый взгляд, некоторым разнообразием поз и жестов, но при этом каждая фигура представляет собой вариацию на одну и ту же тему, что соединяет их воедино. Картина Менгса пользовалась исключительным успехом и оказала сильнейшее влияние на младших коллег, сторонников классицистической линии в живописи. Это очевидно, например, у Андреа Аппиани [18], чей «Парнас» (1811, Музей современного искусства, Милан) очень близок к композиции Менгса, и даже позже, у связанного с кругом художников-назарейцев Генриха Марии фон Гесса [14]. В его «Парнасе» (1826, Новая Пинакотека, Мюнхен), выполненном для принца Карла Баварского, персонажи становятся ещё более условными. Их фигуры обрисованы весьма жёстким силуэтом, одежды отличаются пёстрой яркостью. В результате кажется, что призванные декларировать мир идеальной гармонии, они делают это уже настолько умозрительно, что в органичность такой гармонии весьма сложно верить.



Илл. 11. Антон Рафаэль Менгс. Парнас. 1750-60. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Илл. 12. Генрих Мария фон Гесс. Парнас. 1826. Новая Пинакотека, Мюнхен



Илл. 13. Ханс Роттенхаммер Минерва и Музы. 1603. Германский национальный музей, Нюрнберг



Илл. 14. Ян Вермер Аллегория 1665-67 гг. Вена, Музей истории искусств

Конечно, выстроенный ряд можно назвать несколько тенденциозным. Многое осталось вне поля нашего зрения. Следует отметить, что в живописи северных мастеров во второй половине XVI столетия сложился тип композиции, где Музы связаны с Минервой, то есть, в большей мере подчёркнуто рациональное начало. Это картины Франса Флориса («Афина и Музы») [11], Хендрика ван Балена («Минерва и Музы», 1603, частное собрание), Ханса Роттенхаммера («Минерва и Музы», 1603, Германский национальный музей, Нюрнберг). Вместе с тем все эти мастера относятся к кругу романистов, в произведениях которых весьма сильны итальянские влияния. Несколько особняком стоит и знаменитая «Аллегория» Яна Вермера (1665-67, Вена, Музей истории искусств), связанная с темой «Художник и Муза» [10]. Но, в целом, они вписываются в общую тенденцию.

Подводя итог сделанных кратких наблюдений, можно отметить, что в живописи раннего Ренессанса образы Муз в соответствии с особенностями программы заказа нередко соединяли в себе элементы классического античного содержания с дополнительными средневековыми элементами. Во второй половине XV столетия иногда они могли приобретать не только аллегорико-дидактическую окраску, но и политическое звучание. Однако этот период был весьма кратким. Стремительно эволюционируя, как программное, так и изобразительное развитие темы достигает своей вершины во фреске Рафаэля «Парнас» для станцы делла Сеньятура Ватиканского дворца. В дальнейшем, в живописи Нового времени образы Муз продолжают развиваться под несомненным ренессансным влиянием. Однако в сравнении с программной насыщенностью, характерной для эпохи Возрождения, они постепенно теряют свою индивидуализированность и полисемантичность, становясь более однопланово знаковыми.

Список использованной литературы

1. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.- М.: Терра, 1994.- 214с.
2. Венедиктов А.И. Ренессанс в Римини. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – 132с.
3. Гращенков В.Н. Рафаэль.- М.: Искусство, 1975.- 212с.
4. Золотов Ю.А. Пуссен.- М.: Искусство, 1988.- 175с.
5. Либрович С.Ф. Пушкин в портретах: История изображения поэта в живописи, скульптуре и гравюрах. – СПб.: тип. М.М.Стасюлевича, 1890.- 274с.
6. Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII—XV вв. – М.: Искусство, 1987.- 144с.
7. Ferino-Pagden S. «La prima donna del mondo» Isabella d'Este. Fürstin und Mezenatin der Renaissance. Kunsthistorisches Museum.– Wien,1994. - 446 p.
8. Gombrich E. H. Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism//Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance II. – Oxford: Phaidon, 1978 (1972). P. 85-101.
9. Ingamells J. National Portrait Gallery: Mid-Georgian Portraits 1760-1790. – London: National Portrait Gallery, 2004.- 588 p.
10. KHM.Vermeer. Die Malkunst. –URL: http://www.khm.at/de/besuchen/ausstellungen/2010/vermeer-die-malkunst/ (дата обращения: 13.01.2016)
11. Luijten G. Frans Floris / The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, v. 21: Sound & Vision, 2011.
12. Mérot A. Eustache Le Sueur. 1616-1655. – Paris: Arthena, 2000.- 490 p.
13. Le Muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano / [progetto della mostra e del catalogo a cura di Alessandra Mottola Molfino e Mauro Natale ; catalogo a cura di Andrea Di Lorenzo ... et al.]. – Modena : F.C. Panini, 1991. – 2v.
14. Pecht F. Heß, Heinrich von. // Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 12. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1880.- S. 278–281.
15. Steppich C. J. Numine afflatur: Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance.– Wiesbaden: Harrassowitz, 2002.- 435 p.
16. Seymour Ch. Sculpture in Italy. 1400 to 1500.– Baltimore, 1968.- 602 p.
17. Varese R. Giovanni Santi. – Fiesole: Nardini, 1994.- 274 p.
18. Zanchi A. Andrea Appiani. – Bologna : CLUEB, 1995.- 238 p.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том IV

«Художественная бронза. Западная Европа-Россия XVII-XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- Скульптура
- Панно
- Декоративные блюда
- Осветительные приборы
- Кабинетные принадлежности
- Холодное оружие
- Предметы домашнего обихода
- Предметы сервировки стола

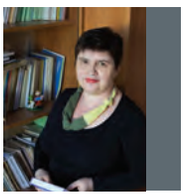
558 предметов

www.int-ant.ru +7 (843) 510-96-23

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ФРАНСУА ЖЕРАР: «ВЕЛИЧЕСТВЕННАЯ ПРОСТОТА НА МЕСТО МЕЛОЧЕЙ...»



БОРОДИНА Светлана,
главный редактор редакции
масс-медиа ASG, д.п.н.

Аннотация: статья посвящена творчеству одного из самых знаменитых французских живописцев первой четверти XIX века Франсуа Жерара, осмыслению причин его популярности при жизни и скромной репутации живописца наполеоновской эпохи, которой он удостоился после смерти.

Ключевые слова: портрет, парадный портрет, батальная живопись, художественная критика, Ф. Жерар, Ж.-Л. Давид, А. Гро, Ж.-Б. Изабе.

Abstract: the article is dedicated to the work of one of the most famous French painters of the first quarter of the 19th century Gerard Francois, to comprehending the reasons for his popularity during his lifetime and the low-key reputation of the painter of the Napoleonic era, which he was awarded after his death.

Keywords: portrait, front portrait, battle painting, art criticism, F. Gerard, J.-L. David, A.-J. Gros, J.-B. Isabey.

Со дня смерти Франсуа Жерара – мастера исторического жанра, знаменитого портретиста, запечатлевшего огромное число самых влиятельных своих современников, - минуло 180 лет. При этом число биографических и искусствоведческих источников о Жераре и его картинах столь невелико [1,6,7], что это не может не вызывать вопросов.

Франсуа-Паскаль-Симон Жерар родился в 1770 году в Риме. «Дитя любви» интенданта двора кардинала Пьера де Берни француза Жана-Симона Жерара и итальянки Клерии Маттеи, он в двенадцатилетнем возрасте был допущен в Королевский пансион в Париже. Оттуда склонный к творчеству мальчик перешел в студию скульптора О. Пажу – изящного, но неглубокого скульптора, чутко следившего за модой и славившегося своими эффектными, выполненными с богатой фантазией декоративными работами, а через два года - к историческому живописцу Николя-Ги Брене (1728-1792), ученику Франсуа Буше. В 1786 году он поступает к Жаку-Луи Давиду, став его любимцем и последователем (ему приписывают некоторые «давидовские» холсты). После смерти отца в 1790 году отправился в Рим вместе с матерью, пожелавшей вернуться на родину. В 1791 году, опасаясь быть внесенным в списки эмигрантов, возвратился в Париж и по причине крайней бедности работал помощником Давида.

В разгар якобинского террора, дабы избавить Жерара от военного призыва, Давид даже настоял на избрании молодого человека в члены революционного трибунала,



Лоуренс Т.
Франсуа Жерар (1824).
Национальный музей, Версаль

правда, тот отсутствовал при вынесении смертных приговоров. Между тем известно, что свое влияние в якобинском руководстве Давид использовал не для всех.

Когда один из близких Давиду художников обратился к нему с просьбой помочь в спасении от гильотины сестры, обвиненной в монархическом заговоре, и с этой целью ходатайствовать перед Робеспьером, Давид с суровой твердостью ответил, что для того, кто написал Брута, казнившего собственных сыновей за предательство отцовского идеала; того, кто отстаивал республиканские принципы против монархии и кто считает действия правительства справедливыми, - было бы беспринципно просить главу государства о такой услуге [2, с. 281].

Сблизившись с Жераром в годы революции, Давид возлагал на него большие надежды, и творчество художника, особенно портреты, исполненные в конце XVIII-начале XIX веков, казалось бы, подтверждали, что этим надеждам суждено оправдаться. Но со временем Давиду пришлось оплакивать более или менее явную измену, творческую и личную, Франсуа Жерара и Анн-Луи Жироде-Триозона - самых блестящих своих учеников [1]. Стремление Жерара нравиться заказчикам приводило к тому, что с каждым годом его творчество становилось все более внешним, идеализирующим.



Ф. Жерар
Амур и Психея (1798)
Холст, масло
Лувр, Париж

Но связь Жерара со школой Давида осталась навсегда и проявлялась в понимании рисунка в виде идеалистической системы, что могло приводить к погрешностям против анатомии. В качестве примера искусствовед Франсуа Бенуа предлагает взять его Психею: формы ее настолько «очищены», что тело лишилось объемности и, по выражению скульптора Жиро, зритель имеет право сомневаться: «направлены ли ее ребра вертикально или горизонтально» [1].

Эта картина является словно бы предтечей салонного искусства, где живые и естественные человеческие образы подменяются нарочитыми масками, разыгрывающими видимость идеальной любви, несуществующей доблести и т.п. Все эти малоприятные качества подготовляли почву для типичного салонного искусства будущих 1820-1880-х годов [5, с.156].

Франсуа Бенуа причисляет Жерара к умеренным классикам в ряду таких художников, как Жозеф-Мари Вьен, Жан-Батист Реньо, Жан-Батист Изабе. В то же время изобретательность и утонченный ум Жерара, его воображение и стремление к изяществу выгодно отличали его произведения от тех, что создавали его товарищи по школе. И хотя стремление Жерара к красоте иногда доводило его до приторности и жеманства, однако его нельзя было обвинить в слепом следовании идеалам античности. Оригинальность в то время была столь редким достоинством, что один из почитателей художника имел основания ставить ему ее в особую заслугу [1]. Так, критика отмечала, что голова Психеи отличается оригинальной красотой; в ней не встречаешь, как в большинстве картин, изображающих красивых женщин, заученный тип, целиком заимствованный из античной скульптуры. С другой стороны, известно, что Жерар писал ее с натуры.

Другим проявлением свободы Жерара, с которой он относился к доктрине своего учителя, является внимательная разработка фонов его картин, содержащих иногда великолепные пейзажи. Живопись Жерара также отличается от обычной манеры последователей Давида. Хотя похвалы современников были преувеличенными, невозможно не признать, что его исполнение обычно отличается мягкостью и изяществом, иногда просто блестяще, почти всегда гармонично. Колорит его композиций дает повод к такого же рода критике, как его рисунок и экспрессия; стремление к изяществу и чистоте форм доводится до манерности и бездушия [1].



Ф. Жерар
Портрет художника Ж. Б. Изабе с дочерью (1795)
Лувр, Париж

Участвуя практически во всех Салонах при Республике, Империи, Реставрации и начале Июльской монархии, Жерар соединил в своем творчестве черты, присущие классицизму и зарождающемуся романтизму. Состязаясь в борьбе за Римскую премию, он проиграл своему конкуренту и товарищу А.-Л. Жироде-Триозону, зато в 1794 году получил первый приз за изображение «Десятого августа» - штурма восставшим народом в 1792 году королевского дворца Тюильри.



Жерар Ф.
Портрет Жозефины Бонапарт (1799)



Жерар Ф. Наполеон I в его коронационных одеждах (около 1804)
Версальский дворец, Париж

Небесталанный Жерар был весьма предусмотрителен в выборе друзей, он стал протеже известного миниатюриста Ж.-Б. Изабе (1767-1855), также ученика Давида. В благодарность за то, что Изабе помог продать ему картину «Велизарий, несущий своего проводника, укушенного змеей», выставленную в Салоне 1795 года, он пишет его портрет с дочерью и собакой. Эта работа принесла автору признание и денежные средства, но его положение стало прочным лишь после того, как в 1799 году Жерар написал мать Первого консула – мадам Рамолино.

Выставленные в 1799 году портреты матери Наполеона, графини Реньо де Сен-Жан д' Анжели и Жозефины Бонапарт окончательно подтвердили его портретное мастерство. «Портрет Жозефины Бонапарт» являл собой новый тип парадного портрета, в котором Жерар сочетал строгость классической композиции с простотой и естественностью передачи облика портретируемого, к тому же здесь «по-жераровски» щедро выписан фон, в котором объединены изысканный интерьер и живописный пейзаж, не способные, однако, затмить значимость личности портретируемой.

Талант мастера привлёк внимание Наполеона, когда тот пришёл к власти во Франции, он поручил Жерару украсить сценами из Оссиана дворец Мальмезон, в 1802 году мастер стал кавалером ордена Почётного Легиона, а в 1806-ом – придворным живописцем императрицы Жозефины. Один из самых известных портретов кисти Жерара изображает Наполеона в коронационной одежде.

Для передачи величия Наполеона художник избирает одно изобразительное средство - одежду для коронации. На картине отсутствует что-либо, задающее динамику, время словно остановилось перед величием гения. Основная задача Жерара была не запечатлеть коронацию или какие-либо действия, связанные с ней, а скорее, показать время после неё. Метафорический смысл картины, по мнению Н. Яворской, заключается в изображении будущего Франции. На лице императора выражение полного спокойствия и уверенности в своей безраздельной власти. При этом данная работа Жерара - достаточно традиционный парадный портрет, который на самом деле несёт в себе не просто информацию о каком-либо событии, а передаёт настроение портретируемого [8].

Его учитель классицист Ж.-Л. Давид примерно в это же время при создании самой грандиозной своей картины «Коронование Наполеона...» написал 150 подготовительных портретов лиц, участвовавших в коронации, причем фигуры копировались вначале по обнаженным натурщикам, а затем писались в одетом виде. Кроме того, для придания композиции необходимой



Давид Ж.-Л.
Коронование императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года» (1805-1808)
Лувр, Париж



Жерар Ф.
Битва при Аустерлице (1810)
Национальный музей, Версаль

по замыслу Давида величественности было выполнено множество этюдов античной скульптуры и архитектуры [2, с.31]. Высшей наградой художнику стала историческая фраза, брошенная Наполеоном после осмотра заказанной им картины: «Давид, приветствую Вас!»

Придавая большое значение личной пропаганде, Наполеон не был первооткрывателем, а следовал по стопам другого великого монарха – «Короля-Солнце», Людовика XIV, чье видение определяло художественные вкусы полтора века. Понимая пропагандистскую функцию изображения, он уделял пристальное внимание каждому предмету искусства, выступил инициатором создания массы картин, обсуждал сюжеты с художниками [7, с. 6].

Наполеон заказал Жерару большую композицию со сценой битвы при Аустерлице (1810), предназначенную для зала Государственного совета и получившую восторженные отклики и неискушенных зрителей, и ценителей [6, с.92].

Здесь Жерар с поразительной точностью запечатлел миг триумфа (2 декабря 1805 года) великого полководца, к которому солдаты Великой армии отовсюду ведут пленных и несут захваченные русские и австрийские знамена. Художнику удалось воспроизвести не только униформу, но и портретное сходство основных действующих лиц (среди них – Дюрок, Бессьер, Рапп, Жюно, Рустам, князь Репнин-Волконский) [7, с. 8]. В то же время миг торжества художника был омрачен самим заказчиком, вручившим Жерару за «Аустерлиц» обыкновенный крест, а его другу-сопернику Гро - орден, сорвав его с собственной груди [5, с.84].

Гро был официальным летописцем наполеоновских побед, хотя тогда очень много разнообразных художников бралось изображать военные подвиги Наполеона и его армии, но никто из них, в том числе и Жерар, не могли сравниться с Гро ни в изобретательности композиции, ни в бравурности движения, ни в общей экспрессии того пафоса, какой требовался темой. Они писали очень скучно и вяло, немилосердно зализывая и засушивая свои огромные холсты, сбивавшиеся то на военную топографию, то на оперную постановку. Их произведения весьма мало отвечали тому грандиозному размаху, той оперативности и точности в достижении намеченных целей, тому всеобъемлющему характеру идейной и политической пропаганды, какие были свойственны всем мероприятиям Наполеона, в это время уже открыто стремившемуся стать не только императором Франции, но императором Европы [5, с.82].

Стремление писать исторические картины, отображающие великие свершения современности, свойственное всем художникам наполеоновской эпохи, для Жерара было способом опередить друга-соперника Антуана-Жана Гро (1771-1835), с которым он рассорился еще в 1793 году, когда был увлечен самыми пылкими революционными настроениями, впоследствии им бесследно забытыми [5, с.74].

Но не своими «лжеантичностями и Аустерлицами», как писал В. Ста-

сов, «а превосходными портретами Наполеона, Жозефины и их братьев и сестер, разных наполеоновских генералов, Марии-Луизы, госпожи Сталь, Гумбольта, красавицы Рекамье», долгие годы хранившимися в богатых гостиных и бывшими неизвестными широкой публике, остался в искусстве Франсуа Жерар [4].

Никто из его современников не умел столь изысканно льстить в портрете, особенно в женском. Знаменитая мадам Рекамье, недовольная портретом Давида, обратилась



Гро А.-Ж. Портрет барона Ф.-П. Жерара (1790)

к Жерару. И хотя картина, как и произведение его учителя, была выдержана в «античном духе», но ее стилистическая направленность уже отвечала романтическим настроениям эпохи.

Мадам Рекамье изображена в сложном ракурсе: в комнате, похожей на ванную или греческую купальню. Вся атмосфера помещения естественна, непринужденна и, скорее, интимна, нежели торжественна и приподнята, как это было принято у художников неоклассицизма. В отличие от Давида Жерар использует более насыщенные и яркие краски, здесь много света и воздуха, при этом пространство не разреженно, как у Давида, а наполнено множеством предметов, плотно окружающих персонаж. Их отблески создают рефлексы на коже, придавая ей радужность и делая «живой». Легкий красный занавес между колоннами лишь символически отделяет интерьер от парижской улицы, с ее ритмом и азартом дня. Детали интерьера воссозданы предельно четко: мягкая кушетка красного дерева, складки бархата, узор матового пола белого мрамора и глянец полированных мраморных же колонн...

Тщательно прописана не только фигура и лицо женщины, но даже отдельные выбившиеся из прически локоны и заколка в волосах. Жюльетта естественна и открыта зрителю. Одежда ее гораздо более откровенна, чем на полотне Давида, и открывает зрителю всю грацию ее прелестной фигуры. В ней не меньше элегантности, чем в даме, изображенной на портрете учителя, но больше дружественности и простоты. Возникает ощущение, что она присела на мгновение для разговора, – об этом сообщает и ее взгляд, направленный на зрителя. У Давида, напротив, Жюльетта смотрит мимо и куда-то вдаль, погрузившись в собственные мысли. Давид придал модели сдержанность и монументальность, больше подходящие скульптурному образу богини, далекой от человеческой суеты, Жерар же вдохнул в портрет жизнь, написав соблазнительную, романтичную женщину [3, с.53-54].

Жерар часто бывал в доме Жюльетты и сделал с нее несколько портретных набросков и до и после создания большого живописного портрета, который вызвал восхищение старого Гете. Этим портретом, предназначавшимся для принца Августа II Прусского, требовательная модель осталась довольна, но пожелала видеть законченным и свой портрет работы Давида. Оскорбленный учитель, которому предпочли, пустъ и лучшего, его ученика, решительно отказался от дальнейшей работы, сказав, согласно легенде, «что художники бывают столь же упрямы, как и женщины» [4].

Именно изящество, красота, идеализация модели – все то, что Бенуа приводит как недостаток манеры Жерара, – привлекает ему симпатии публики: через его ма-



Жерар Ф.
Портрет мадам Рекамье (1805)
Холст, масло
Музей Карнавале, Париж

стерскую прошли сотни представителей французской и иностранной аристократии; в результате в Салоне 1808 года появилось 12, а в Салоне 1810 года - 14 портретов видных лиц, написанных Жераром. Он был осыпан почестями: получил первую премию на конкурсе II года, его имя было провозглашено на праздновании 1 вандемьера VII года (высший орган новой власти – конвент - решил изменить и календарь; такая мера вызывалась не только стремлением создать новую единицу измерения времени, но и отметить начало новой эпохи в жизни Франции; Французская эра отсчитывается с основания Республики, которое имело место 22 сентября 1792 года по обычному календарю, следовательно, II год – это 1793, вандемьер – первый месяц года с 22 сентября 21 октября), он был награжден крестом Почетного легиона при самом основании ордена, с 1811 года стал профессором в Школе изящных искусств и был избран в Институт в 1812 году.

Таким образом, у Жерара не было недостатка в славе. Официальный документ превозносит свойствен-



Давид Ж.-Л.
Портрет мадам Рекамье (1800)
Лувр, Париж

ное ему и редко встречающееся в одном художнике соединение природного дарования с достоинством, приобретенным практикой. Критики заявляли, что он скорее, чем кто-нибудь другой, может создать современное произведение, способное удовлетворить вкус наиболее требовательных любителей. Другие сравнивали его с Ван Дейком – за дар наблюдательности, с Микельанджело – за мастерство рисунка, с Рафаэлем – за благородство и простоту, с Корреджо – за изящество колорита. Наконец льстецы объявили королем живописцев этого живописца королей [1].

Портреты Жерара превосходят выразительностью большие композиции, так как требование сходства в портрете удерживает художника от блужданий в погоне за «идеалом», оказывающимися по сути дела трафаретом. В анализе и портретной передаче характеров его мягкая натура и склонность к тонким деталям находят себе удачное применение; естественное тяготение к нежной грации дает ему особые преимущества при создании женских образов, а несколько изысканный вкус помогает находить позы, наиболее выгодные для изображаемых персонажей. Но все это вовсе не значит, что он свободен от недостатков. Шедевром Жерара является один из его первых портретов, а именно портрет Изабе с дочерью, занимательный своей правдивостью и сдержанностью исполнения; несколько нейтральная гамма красок роднит эту работу со стилем голландских портретистов. В дальнейшем, создавая слишком большое количество произведений, он все чаще и чаще пишет небрежно моделированные фигуры и старается роскошью мизансцены возместить недостаток выразительности и социальной характеристики [1].

Соединив лучшие традиции барокко и рококо, портретный жанр при Консульстве и Империи процветал в невиданных масштабах, передавая дух той героической и величественной атмосферы, однако светские художники, следуя манере Ван Дейка и Буше, нередко маскировали претенциозность и даже вульгарность своих моделей, делая их более совершенными. Тщеславие, наряду с желанием многих семей сохранить настоящий облик родственников, надевших мундиры, подтолкнуло художников отбросить античную условность и обратиться к натуре, поэтому военный портрет получил мощный импульс [7, с. 7]. В галерее военных



Жерар Ф.
Иоахим Мюрат
(1801)
Холст, масло.
Версальский дворец, Париж

портретов Жерара не только любимый маршал Наполеона, впоследствии ставший его родственником, Иоахим Мюрат (1767-1815), но и Александр I, король Пруссии Фредерик III, Жан Ланн, генералы Гош и Моро и многие другие.

Но медаль имеет и свою оборотную сторону. Художник мог писать такое количество портретов, из которых многие, правда, исполнялись по распоряжению свыше, лишь пренебрегая большим искусством. Всякая похвала по его адресу заканчивалась сожалением, что он не обогащает французскую школу классическими произведениями. Сам же он продолжал страдать оттого, что не может соперничать на высоком поприще исторической живописи с Гро, Жироде, Прюдоном, Гереном. Специализация на портретах не позволяла играть роль главы школы. За всю эпоху Империи у Жерара не найдется десяти учеников, из которых к тому же никто не прославил его имя победой на академическом конкурсе [1].

Возможно, в качестве одной из причин, объясняющей столь скром-

ное место, которое занимает Жерар в истории искусства, не сопоставимое с его ролью в художественной жизни Парижа первой четверти XIX века, является общественное значение художественной критики.

Критика того времени не была выше или ниже обычной средней критики, однако художники третировали ее представителей как людей ничтожных и завистливых, состоящих на содержании у определенных лиц и занятых тем, чтобы «за некоторую сумму денег лишать бодрости достойных уважения художников и, унижая их талант, отнимать у них средства к существованию». Между тем, посвященные искусству фельетоны специальных журналов и политической прессы являются свидетельством добросовестности и относительного беспристрастия их авторов [1]. Вероятно, в обществе, где все зависело от первого лица, не могло быть иначе. Если же вспомнить, как доставалось художникам в период, когда критиком Салонов был Дени Дидро, то ясно можно представить, сколь строгим был бы отбор произведений для Салона, ни о каких десятках картин не могло быть и речи, кто бы ни был на них изображен.

Ослепительная карьера Жерара омрачена печальным финалом – последние семь лет художник был разбит параличом и умер 11 января 1837 года, ненадолго пережив своего друга-соперника Гро. Спустя столетие судьба, словно в насмешку, вновь соединила имена этих художников. В 1936 году в связи со столетием со дня смерти художника состоялась выставка «Гро, его друзья, его ученики» в Пти-Пале, а в качестве эскорта творений виновника торжества были выставлены работы Давида, Герена, Жироде и Жерара [5, с.109].

В то же время было бы несправедливо согласиться с утверждением, что «стандартизированная традиция, идущая от легкомысленной, изящно порхающей по поверхности манеры Ларжильера-Наттье-Франсуа Жерара заботливо сторонится даже и от внешнего сходства, не говоря уже о верности характера» [5, с.178].

Ощущение эпохи в полной мере войственно этому художнику – выразителю вкусов светских кругов общества, уделявшему максимальное внимание деталям интерьера, аксессуарам костюма и импозантности поз портретируемых, чем и был вызван успех Жерара у заказчиков [7, с. 8]. Доказательством тому служит мужской портрет круга Жерара из Большого собрания изящных искусств ASG. Здесь налицо не только индивидуализация личности модели за счет портретного сходства, но и верности социальной характеристики. Несмотря на отсутствие атрибутов общественной деятельности – государственной службы, творчества и т.п., перед нами личность, чьи интересы простираются далеко за пределы собственного дома. Момент отдыха, когда парадный мундир сменен на удобный халат, подбитый ценным мехом, не может стереть забот с лица, привлекательного значительностью и снисходительностью, свойственной всем истинно умным людям.

В этом портрете нет театрализации, свойственной его поздним работам, напротив, она тяготеет к жанровости за счет богато проработанного фона с архитектурными деталями в виде пышной колоннады и открытого окна или арки, сквозь которое угадывается пейзажный парк или некая живописная местность. Тем самым Жерар преодолевает аскетизм Республики и возвращает в портрет традиции английского портрета XVIII века.



Жерар Ф., круг.
Мужской портрет
Холст, масло, 84х103 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1248

Список использованной литературы

1. Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи революции и первой империи.-М.-Л.: Искусство, 1940.-381с.
2. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. - Калининград: Янтар. сказка, 1999. - 703 с.
3. Дергачева М.О. Из истории французского портрета. Жак-Луи Давид и Франсуа Жерар. Портреты мадам Рекамье // Регионы. Города. Ракурсы и параллели: теор. доклады V Всерос. творч. лаб., Омск, 16 дек. 2016 г.-Омск, 2016.- С.52-55.
4. Семенова Н. Сто памятных дат: Художественный календарь на 1987 год.-М.: Советский художник, 1986[Электронный ресурс].-Точка доступа: http://www.art-100.ru/text.php?id_texts=3931(проверен 23.12.2017)
5. Чегодаев А.Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18-20 веков.-М.: Искусство, 1978.-267с.
6. Шереметьев О.В. «Король живописцев» и «живописец королей»: Франсуа Жерар и его галерея исторических образов наполеоновской Европы // Театр. Живопись. Кино. Музыка.-2014.-№ 4.- С.91-106.
7. Шереметьев О.В. Наполеон и его эпопея в ампирной живописи Франции конца XVIII- начала XIX вв. // Мир науки, культуры и образования.- 2010.- № 3 (22).-С. 6-9.
8. Яворская Н. Искусство Франции от Великой Французской буржуазной революции до Парижской коммуны (1789—1871) [Электронный ресурс].-Точка доступа: http://www.artprojekt.ru/library/arthistory5/04.htm (проверен 23.12.2017).

ПОРТАЛ ОБ ИСКУССТВЕ

И РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Информационный портал

Мир искусств

www.int-ant.ru

- НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНОВ СТАРЫХ МАСТЕРОВ
- КАЛЕНДАРЬ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ ДАТ
- ВИРТУАЛЬНЫЕ ТУРЫ
- ПЕРСОНАЛИИ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG
- ЭКСКУРСИОННЫЕ МАРШРУТЫ ПО ИСТОРИЧЕСКОМУ ЦЕНТРУ КАЗАНИ
- ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ ИНТЕРВЬЮ С ЭКСПЕРТАМИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА



Видеоэкскурсии *Виртуальные туры*



Усадьбы *Дневники реставрации*



Каталоги *Библиотека* *Журнал «Мир искусств»*

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

доступен каждому!

420029, Россия, Татарстан, Казань
ул. Сибирский тракт, 34, корп.5
тел.: +7(843) 510-96-23
e-mail: info@int-ant.ru
www.int-ant.ru

«ЖЕМЧУЖИНА В КОРОНЕ ХАРЛЕМА»

390 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Ян де Брай (1627-1697) появился на свет в голландском городе Харлеме в семье известного живописца, архитектора и поэта Соломона де Брая и его супруги Анны Вестербан, которая была сестрой художника Яна Вестербана и поэта Иакова Вестербана. Соломон в 1630-х годах был одним из создателей гильдии Святого Луки в Харлеме, кроме того, де Брай-старший был поэтом и членом риторического общества в городе.

Историки утверждают, что Ян де Брай был первенцем супругов, а всего в семье было десять детей. Кроме Яна искусству посвятили себя его младшие братья: Дирк – один из самых знаменитых граверов того времени, Иосиф, работавший в жанре натюрморта, и Якоб, чьи произведения не дошли до наших дней.

Ян, как и его младшие братья, учился живописи в мастерской отца. Известно, что он принимал участие в работе над заказами отца еще во время своего ученичества. Примерно в 1650 году, после окончания учебы, юноша начал работать в родном городе в качестве художника-портретиста. На первом этапе его стиль сформировался под явным влиянием Соломона де Брая, затем он, возможно, побывал в Италии, в частности, в Риме, где испытал влияние караваджистов. В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что ранние картины Яна де Брая отличаются грубоватым реализмом.

Не все страницы жизни Яна известны точно. Ряд его картин демонстрирует интерес к древнеримской истории и влияние представителей классицизма XVII века, возможно, французов, вроде Симона Вуэ.

Личная судьба Яна де Брая полна трагизма. Во время чумного поветрия 1664 года он потерял практически всю свою семью: отца, двух младших братьев и двух младших сестер. В память о них художник написал аллегорическую картину «Пир Антония и Клеопатры». Возможно, эта драма обусловила религиозную настроенность брата Яна – Дирка, ставшего монахом.



Ян де Брай. Пир Антония и Клеопатры (портрет семьи де Брай) (1669). На этой картине художник изобразил своих умерших родителей, братьев и сестер, а слева в траурном одеянии самого себя

Семейная жизнь Яна де Брая также не состоялась, хотя он был женат трижды. 21 октября 1668 года художник сочетался браком с Марией ван Хес, которая, предположительно, была родственницей художника Геррита ван Хеса (1629-1702). В ознаменование прощания с холостяцкой жизнью Ян изобразил себя и жену в образах Одиссея и Пенелопы.



Ян де Брай. Одиссей и Пенелопа (автопортрет с женой Марией ван Хес) (1668)

Через год после свадьбы Мария умерла, вероятно, во время родов. Словно злой рок тяготел над художником – он похоронил ещё двух жён, да и всех своих детей. Жизненный путь де Брая живописуют, как ни странно, завещания. В 1664 году художник составил завещание, в котором своим единственным наследником назвал брата Дирка. Этот документ, как утверждают историки, был написан в дни, когда в Харлеме начала свирепствовать эпидемия чумы. Художник даже не предполагал, что во время этой эпидемии он потеряет многих родных ему людей: родителей, братьев Якоба и Иосифа, сестер Юлиану и Маргариту. Историки сделали такое предположение, поскольку все они умерли в апреле и мае 1664 года. В 1671 году, уже овдовев, де Брай составляет новое завещание опять в пользу Дирка. После смер-



Ян де Брай. Портрет членов правления гильдии Св. Луки в Харлеме (1675) Рейксмузеум



Ян де Брай. Портрет членов правления гильдии Св. Луки в Харлеме (1675) (фрагмент). С годами Ян де Брай становится все более похожим на своего отца – Соломона де Брая

ти второй жены де Брай в 1678 году женился уже в третий раз, на этот раз его избранницей стала Виктория Сталперт ван дер Виелен, дочь известной римской католической семьи. Две предыдущие избранницы де Брая также были католичками, что косвенно свидетельствует о том, что де Брай, вероятно, и сам был католиком.

Ян и его третья жена также составили завещание – пятого января – незадолго до смерти Виктории, которая умерла при родах в 1680 году. В 1683 году де Брай подготовил еще одно завещание, назвав в качестве одного из наследников Йохана Люка де Брая, сына, родившегося от его брака с Викторией Сталперт. Не известно, как долго этот ребенок жил.

Почти всю свою жизнь художник работал в родном городе, много лет подряд возглавлял гильдию Святого Луки и в 1666 году, после смерти Франса Хальса, стал ведущим портретистом Харлема. Историк Арнольд Хаубракен называл Яна де Брая «жемчужиной в короне Харлема».

Считается, что творчество де Брая оказало решающее влияние на популярный стиль Бартоломеуса ван дер Хельста (ок. 1613-1670), картины которого ныне заполняют чуть ли не целый зал Эрмитажа.

После смерти каждой из супруг художника следовали судебные споры о наследстве. Возможно, результатом одного из таких судебных процессов и стало банкротство, о котором было объявлено 21 апреля 1689 года. Следствием этого для 62-летнего Яна де Брая стали потеря социального положения, финансовые трудности, творческая депрессия и перемена места жительства. В 1689 году де Брай окончательно переехал в Амстердам, где уже более года работал над проектом усовершенствования речного бассейна реки Амстел, от которой получил своё название город Амстердам. В 1692 году художник стал официально гражданином Амстердама, где и прожил до самой смерти. К концу жизни де Брай отказался от живописи, известны только два произведения, написанные после его банкротства и отъезда из Харлема.

Его сестра Корнелия стала женой художника Яна Ливенса (1607-1674), для которого это был второй брак. Выдающийся талант Ливенса проявился в очень раннем возрасте – в восемь лет он начал обучение у Питера Ластмана, а в 17 – уже был самостоятельным мастером. Примерно в то время, когда Ливенс покинул мастерскую Питера Ластмана, к последнему поступил в обучение другой юноша – Рембрандт ван Рейн.

Молодые люди дружили и сотрудничали в период с 1627 по 1631 годы, устроив мастерскую на чердаке дома, принадлежавшего отцу



Ян Ливенс. Автопортрет (ок. 1629-1630). В отличие от Рембрандта, Ян Ливенс был еще и красив



Ливенс Ян. Портрет мужчины в восточном костюме
90 x115 см
Холст, масло.
БСИИ ASG, Инв. № 02-1021

Рембрандта, оказывая взаимное влияние друг на друга. Поскольку Ливенс как живописец сложился раньше Рембрандта, можно предположить, что его влияние было более сильным. Работы Ливенса и Рембрандта того времени столь близки стилистически, что атрибуция их затруднена. Таким образом многие картины Яна впоследствии были приписаны Рембрандту.

Художники часто позируют друг для друга, пишут картины на одни и те же сюжеты. Они оба любили писать портреты стариков, на лицах которых время и жизненный опыт оставили свои отпечатки, или портреты людей в экзотических нарядах. В то время очень модным был турецкий костюм – связи между Европой и Азией только налаживались, и основная торговля велась через Турцию. Ливенс и Рембрандт написали несколько мужских портретов в подобных костюмах, настолько похожих друг на друга, что эти картины позже опять-таки приписали кисти Рембрандта, как наиболее известного в настоящее время художника. Одно из таких произведений – «Портрет мужчины в восточном костюме» находится в Большом собрании изящных искусств ASG. По всей видимости, эту



Ян Ливенс. Голова старика

же модель Ливенс воспроизводит на одном из многочисленных портретов – «Голове старика», мы видим ту же окладистую бороду, хотя и поседевшую, выпуклые надбровные дуги, энергичную складку рта и тонкий хрящеватый нос. Ливенс, как и Рембрандт, любил писать стариков, только если у Рембрандта старость ассоциируется со страданием, то у Ливенса на лицах стариков запечатлена мудрость, его портреты в массе своей более светлые. При этом Ливенс был скрупулезным портретистом, он не льстит модели, а подмечает в ней привлекательные черты характера.

Долгие годы Ливенс был не только преуспевающим, но и весьма модным художником. Обилие заказов позволяло не только жить безбедно, но и помогать другим, одаренным, но менее удачливым коллегам. Ливенс помогал семье Адриана Броувера, талантливого художника-жанриста, произведение которого «Горькое лекарство» имеется в БСИИ ASG.

Несмотря на обилие хорошо оплачиваемых заказов, в последнее десятилетие жизни финансовое положение художника пошатнулось, с 1666 года оплата заказов уже не покрывала расходов. Постепенно разоряясь, Ливенс умер



Ян Ливенс. Пейзаж (ок. 1640). Если бы не точно установленное авторство Ливенса, эта картина могла бы быть атрибутирована как произведение Рембрандта за ее чисто «рембрандтовские» колорит и светотень.

4 июня 1674 года практически нищим, оставив детям настолько многочисленные долги, что они отказались от наследства.

Рембрандт очень высоко ценил талант Ливенса, одну из его картин даже повесив у себя дома над камином, неоднократно копировал его произведения.

У Ливенса было все: слава, успех, дружба с великими – Рембрандтом и ван Дейком – и все же, в мировой табели художников, «которым не повезло», он заслуженно занимает одно из первых мест. Большинство его работ, выполненных для публичных зданий, до сих пор находится там, редко выставляется, а слабое освещение и недостаток информации не позволяют оценить их по достоинству. За четыре столетия многие картины были утрачены или приписаны другим художникам, особенно много – другу-сопернику Рембрандту. И причина здесь не столько во всемирной славе Рембрандта ван Рейна, сколько в особой гениальности Ливенса: на время личной привязанности к тому или иному художнику он начинал писать в его манере. Так было с ван Дейком, Броувером и, конечно, Рембрандтом. Даже уникальный свет картин Рембрандта, называемый иногда золотым дождем, был ему подвластен, доказательством чему служит его пейзажная работа.

Источники:
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%B0%D0%B9,_%D0%AF%D0%BD_%D0%B4%D0%B5
http://www.artholland.ru/art/b/brai/main2.htm
http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post192512593/
http://tito0107.livejournal.com/862438.html
http://unknownpainters.narod.ru/lievens.html

МЕРТВАЯ НАТУРА ИЛИ БУРЛЯЩАЯ ЖИЗНЬ

285 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

Признанный мастер натюрморта Феличе Бозелли (1650-1732) был сыном богатого сапожника Кристофера и Люсии Каттанео. То немногое, что о нем известно, свидетельствует, что с 1664 по 1669 годы он обучался в Милане у самого Микеланджело Каррачи. Тогда же он познакомился с Анджело Мария Кривелли, специализировавшимся на натюрмортах. О Кривелли (1658-1730) мало что известно, документальных источников, раскрывающих обстоятельства его жизни, карьеры и т.д., не сохранилось. Вероятнее всего он был уроженцем Милана. Считается, что Кривелли находился под влиянием фламандской живописи - Рубенса и Снейдерса, так же, как и они, избирая для сюжетов своих картин сцены охоты, рыбные рынки, домашних животных. Некоторые его произведения находятся в картинной галерее Замка Сфорца в Милане и в Королевском дворце в Турине.

В натюрмортах Бозелли мы также встречаем домашних животных, дичь, разнообразную снедь, но общая интонация его картин и то, что он любил включать в композиции живые фигуры, заставляет предполагать, что он перенял стиль ломбардской живописи.



Бозелли Ф. Автопортрет (1720)



Бозелли Феличе, круг. Дичь и фрукты. Холст, масло. 101,5х91см. БСИИ ASG, инв. № 04-1761

А натюрморт из БСИИ «Дичь и фрукты» с его разнообразием снеди растительного и животного происхождения, как у Снейдерса, просто-таки вываливающейся из картины прямо на зрителя, несет в себе явный отпечаток фламандского стиля. В то же время потрошеный петух у левого края картины своей грубоватой натуралистичностью напоминает «Тушу быка» Рембрандта, еще недавно столь мощного, а сейчас безжалостно разъятого и подготовленного к разделыванию. Так и петух Бозелли еще утром приветствовал рассвет своим пением, а сейчас его удел – стать основой супа или жаркого. Тщету всего земного подчеркивают рассыпанные ягоды из опрокинувшегося блюда, теленок косули, чья тушка еще не успела застыть...

В 1670 году Бозелли перебирается в Парму, где пишет работы для знати и где 26 июля 1673 года его жена Барбара Драга родила ему единственного сына, Орацио, который также стал художником.

Картины Бозелли, если и не приносили ему большую славу, так давали возможность комфортной жизни, о чём свидетельствует большое число его работ в дворянских домах Пармы и Пьяченцы, выполненных по моде того времени. Работы эти висели в столовых и должны были вызывать аппетит, хотя по размерам и изобразительному ряду они больше подошли бы мясной лавке или кухне большого густонаселенного дома среди аромата разнообразных припасов.

Как уже отмечалось, Бозелли любил включать в свои натюрморты живые фигуры, так в работе из Останкинского музея соседство голубей с выпотрошенным и опаленным петухом, телячьей головой и битой птицей в очередной раз напоминает о бренности земного. При этом Бозелли лучше удается писать мертвую природу, тушка петуха с его янтарной пупырчатой кожей, остатками перьев на ощипанных крыльях гораздо «красноречивее», чем присмиревшие, ничем не примечательные голубки.

В целом творчество Бозелли ориентируется на крестьянский натюрморт: в его работах нет изысканных яств и дорогих припасов, зато изобилуют дичь, потрошеная рыба, битая птица, выщипанные перья куриц, деревянные чаны с капустой и репой, расположенные на господских кухнях, изношенных каменных ступенях или деревенских столах. В натюрморты он вплетает и небольших домашних животных, чаще всего беспородных кошек (кота, который чаще всего встречается на его полотнах, звали Feles или Феликс – так же, как и художника, что означает «счастливый» и представляет самого автора) и взъерошенных



Рембрандт. Туша быка (1655). Дерево, масло. 94 х 69 см. Лувр



Бозелли Ф. Натюрморт с битой дичью. Холст, масло. 85х106,5 Москва. Останкинский дворец-музей творчества крепостных; инв. Ж-44

бродячих собак среди курятника; или селян, одевших лучшее праздничное платье и вывезших свою продукцию на рынок, с ещё черными от земли пальцами и мозолистыми руками.

Бозелли проявляет себя как человек с неординарным чувством юмора, на автопортрете в Национальной Галерее Пармы (приблизительно 1720 год) он предстает перед нами в дорогом камзоле, ослепительном белье и завитом парике, с палитрой, в позе, полной достоинства, но с насмешливыми глазами и чуть ехидной, прячущейся в уголках губ усмешкой. За спиной у него тот самый кот-тезка Феликс, а справа подвешена дичь – одна из самых любимых его «моделей».

Картины Бозелли можно видеть во многих государственных и частных коллекциях в Парме и Пьяченце, в Художественной галерее Кремона, Академии Каррара в Бергамо. В 1713 году его произведения были инвентаризованы во внушительном собрании великого князя Фердинандо Медичи в Тоскане. Среди более поздних работ наиболее известны два натюрморта Бозелли в Галерее Кампори Модены, подписанных и датированных на оборотной стороне 1730 годом, где исчезает магический блеск его зрелых полотен и работы становятся лишь повторением прошлого успеха.

Если сравнивать символическое искусство натюрморта с литературой, то из всех литературных жанров ближе всего к нему окажется лирическая поэзия. Неслучайно в Голландии XVII века, где этот жанр достиг невиданного расцвета, переживает свой подъем и лирическая поэзия на бытовую тему. И как невозможно рационально передать смысл лирического стихотворения, так не существует ни одного абсолютно точного описания символики конкретного натюрморта. Зрителю предлагается ребус - основываясь на реальных свойствах предметов, расшифровать символическое значение композиции, составленной из них художником.

Итальянский натюрморт XVII века развивался собственным путем и в итоге приобрел ряд качеств, выделяющих его в ряду других национальных школ. Становление итальянского натюрморта в значительной мере определяется реформами Караваджо, повлекшими обращение художников к простым «низким» мотивам и обусловившими стилистические особенности живописи итальянских натюрмортистов. Он был одним из первых великих мастеров, обратившихся к жанру чистого натюрморта и создал монументальный пластический образ «мертвой натуры». Художник изобразил корзину, полную земных плодов: здесь и кисти спелого винограда и множество смоковниц, есть яблоки и груши. Фрукты сорваны вместе с листьями



М. да Караваджо Корзина с фруктами (1596).
Холст, масло. 46х64 см

и совсем не приукрашены, уже заметны следы увядания и гниения, часть листьев желтеет, засыхает и заворачивается... всё естественно, как в природе.

В целом итальянскому натюрморту присущи ритмическое разнообразие композиций, насыщенность и яркость колорита, пластическая выразительность передачи предметного мира. Излюбленными темами мастеров итальянского натюрморта стали цветы, овощи и фрукты, дары моря, кухонная утварь, музыкальные инструменты и книги.

Всемирную славу снискали натюрморты голландских художников, прошедшие в своем развитии ряд этапов, каждый из которых обладал своей спецификой. Если на раннем отрезке преобладали композиции из цветов, отражавшие общеизвестную страсть голландцев, то позднее художники перешли к скромным, но выразительным «завтракам» со сгруппированными на белой скатерти стеклянными и металлическими предметами. Позднее, по мере укрепления бюргерства и постепенной его аристократизации, меняются и требования, предъявляемые к натюрморту. К 1650-60 годам натюрморт утрачивает свой скромный простой характер, становясь роскошнее и пышнее и поражая богатством колорита. Именно такое произведение кисти натюрмортиста Абрахама ван Бейерена имеется в БСИИ.

Абрахам Хендрикс ван Бейерен не принадлежал при жизни к признанным мастерам, поэтому не все страницы жизни художника известны точно. Нет сведений о точной дате рождения, которую определяют как 1620 или 1621 год. Происходил из ремесленной семьи, отец был гутник (стеклодув).



Бейерен Абрахам ван
Улов
Холст, масло
145х112 см
БСИИ ASG № 04-4201



Фейт Ян, круг
Нападение на птичий двор
Холст , масло, 231 х115 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2236

В 1640 голу Бейерен из Лейдена перебрался в Гаагу, где был художником в гильдии Святого Луки. К этому периоду относится большая часть его морских пейзажей и рыбных натюрмортов, поскольку Гаага – центр рыбного промысла. Работа из БСИИ «Улов» представляет собой синтез пейзажа и натюрморта. И как ни хороши морские дали, где вода соединяется с небом, как ни свеж крепчающий ветер, от которого поднимается зыбь на море и поеживаются люди, рыбы и морские гады выписаны лучше всего. Художник передает и тугую скользкую прохладу трески, нежно-чешуйтое брюшко мелкой камбалы, тусклый блеск панциря лобстера, опавших вне привычной стихии кальмаров и ската. Подчеркнутое разнообразие морской фауны уподобляется человеческому обществу, где до поры идет острая борьба за жизнь, но всех объединит грустный, но неизбежный финал.

Связь фламандских и итальянских традиций в создании натюрморта прослеживается в творчестве Яна Фейта, ученика Снейдерса, работа круга которого «Нападение на птичий двор» имеется в БСИИ.

Ян Фейт (1611-1661) родился и всю свою жизнь, за исключением семилетнего путешествия по Италии и Франции, прожил в Антверпене. До 1631 года работал в мастерской Ф. Снейдерса, сам будучи уже мастером гильдии Св. Луки. Во время пребывания в Риме, подобно всем голландским и фламандским художникам, становится членом «Перелетных птиц» – ассоциации северных художников, живущих в Италии.

Ян Фейт писал в основном натюрморты и охотничьи сцены в стиле, близком к Рубенсу, с яркими контрастами света и тени. Был большим мастером в передаче текстуры предметов и тонких деталей и, хотя и не превзошел в знании анатомии животных своего учителя Снейдерса, вполне способен соперничать с ним в передаче солнечного света, шкур животных и птичьих перьев. Так же, как и его учитель, Ян Фейт сотрудничал с Я. Йордансом, когда его натюрморты требовали включения в композицию человеческих фигур.

«Какая это странная живопись – натюрморт: она заставляет любоваться копией тех вещей, оригиналами которых не любуешься», – писал Блез Паскаль.

Источники:
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82_XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0
https://ru.wikipedia.org/wiki/Бозелли,_Феличе
http://www.wikiwand.com/it/Jan_Fyt
https://muzei-mira.com/kartini_italia/1543-korzina-s-fruktami-karavadzho-1596.html
https://ru.wikipedia.org/wiki/Голландский_натюрморт_XVII_века

ДРУГ СЭРА АНТОНИСА ВАН ДЕЙКА

355 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

Адриан ван Сталбемт (1580-1662) – яркий представитель фламандского барокко. По мнению голландского историка искусства XVII века Арнольда Хоубракена, Сталбемт был хорошим художником-пейзажистом, он оживлял свои пейзажи фигурами людей и животных с большим мастерством, что сделало его весьма популярным.

Родители Адриана ван Сталбемта были протестантами. После падения в 1585 году Антверпена, помня о резне, которую испанские солдаты устроили здесь в 1576 году, большинство населения покинуло город, и он обезлюдел. Семья Сталбемт обосновалась в Мидделбурге, где Адриан провел свою юность, вероятно, там же и получил образование. В 1609 году он вернулся в свой родной Антверпен, где в том же году стал мастером гильдии Святого Луки, у него было три ученика.



Дейк, Антонис ван
Портрет Адриана ван Сталбемта



Сталбемт, Адриан ван
Лесной пейзаж с охотниками и сворой гончих
Холст, масло
102x134 см
17 октября 2017 г., Вена, аукцион Доротеум, лот 255
73,500 $ (эстимейт 30,000 – 400,000 $)

В 1633-34 годах Сталбемт провел десять месяцев в Англии при дворе короля Карла I, где, среди прочих работ, он написал два вида Гринвича. Был дружен с сэром Антонисом ван Дейком, который написал его портрет в числе «Тридцати семи портретов самых выдающихся людей своего времени», выполненных в технике гризайля

Сенсацией прошедшей осени стало полотно ван Сталбемта на аукционных торгах в старейшем европейском аукционном доме Доротеум (Вена). Благодаря эксперту Клаусу Эрцу было точно установлено авторство Сталбемта, в результате эстимейт картины был превышен в два раза. Сталбемт часто работал в соавторстве, не всегда обозначал время создания картины, поэтому данный пейзаж станет ключевым для исследования его творческой манеры.

По мнению искусствоведов, в данном пейзаже выражено все мастерство художника, черпавшего вдохновение в пейзажах своих современников Яна Вильденса, Себастьяна Вранкса и Яна Брейгеля.

Кроме пейзажей, ван Сталбемт писал религиозные, мифологические и аллегорические сцены и был талантливым гравером. Его творчество являет большое стилистическое разнообразие, но из-за небольшого числа датированных работ их можно с трудом каталогизировать в хронологическом порядке. Некоторые работы указывают на влияние Яна Брейгеля I, картина «Триумф Давида над Голиафом» является совместной работой с Питером Брейгелем II, в которой фигуры, несомненно, выполнены ван Сталбемтом.

Картины ван Сталбмента сегодня находятся в музеях городов, где он работал и жил, таких как Лондон, Антверпен, Мидделбург, а также в музеях Берлина, Дрездена и Франкфурта. В Большом собрании изящных искусств ASG имеются два произведения кисти этого художника. Одно из них написано на мифологический сюжет и называется «Латона превращает в лягушек крестьян Ликии».

Основой пейзажа является миф из книги Овидия «Метаморфозы». В Книге VI автор рассказывает историю о Латоне, матери близнецов Дианы и Аполлона, которая сбежала из-за ярости Юноны после того, как забеременела от ее мужа, Юпитера, и, наконец, прибыла в Ликию. Измученная жаждой за время долгого пути, она остановилась у небольшого озера в долине. Местные крестьяне, однако, не позволили ей пить и взболтали воды и ил,



Сталбемт, Адриан ван
Латона превращает в лягушек крестьян Ликии
Холст, масло. 141x182 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2230



Брейгель, Питер II, Сталбемт, Адриан ван
Триумф Давида над Голиафом (1618 – 1619)
Панель, масло, 88x216 см, (Музей Прадо)

чтобы сделать студеную воду непригодной для питья.

Овидий пишет: 'Жажду гнев одолел: дочь Кея теперь уж не молит их, недостойных, и слов, для богини чрезмерно смиренных, не повторяет уже. Вот, к звездам руки подъемля, молвит: «Будете жить вы вечно в озере этом!». Ее молитвы были услышаны Зевсом, и крестьяне были навсегда наказаны и обращены в лягушек.

В картине воспроизведен эпизод, когда Латона обращается к крестьянам с просьбой разрешить ей напоить из водоема своих маленьких детей, изнемогающих от жажды. Особенно трогательна фигурка малыша, устремившегося к озеру, тем неприятнее выглядят резвящиеся в воде самодовольные крестьяне, у которых страдания детей вызывают ухмылку. Люди занимают лишь передний план, большая часть картины отведена пейзажу. Будучи прекрасным пейзажистом, ван Сталбемт намеренно воспроизводит здесь мифологический таинственный пейзаж с могучими мрачными растениями, за которыми чуть брезжит светлая опушка леса, словно символизирующий тайники человеческой души, где также могут господствовать низкие темные устремления.



Сталбемт, Адриан ван
Купание нимф
Дерево, масло
44x62 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3995

Сюжет второй картины вполне типичен для живописи барокко, союз стихий – воды и неба, торжество красоты – природы и обнаженного цветущего тела, контраст порядка и симметрии на левом плане и тайного и мистического на правом. Ван Сталбемт в этой небольшой картине словно бы демонстрирует все грани своего таланта – превосходного колориста и рисовальщика, ему подвластно изображение природы, архитектуры, человеческих фигур, но главное его умение – объединить все это в пейзаже.

По свидетельству того же Хоубракена, Адриан ван Сталбмент еще в 80-летнем возрасте продолжал заниматься живописью, а скончался он в своем любимом Антверпене в возрасте 82 лет.

Источники:
http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post300564233/
http://int-ant.ru/about-institute/assembly/zapadnoevropeyskaya-zhivopis/stalbemt-adrian-van-latona-prevrashchaet-v-lyagushek-krestyan-likii/
http://newmedia.artsolution.net/media/LeSphinxLephoto/ObjectDocuments/2010_1_5_12_32_32_19.%20Savery%20RU.pdf

17.10.2017 АУКЦИОННЫЙ ДОМ ДОРОТЕУМ (ВЕНА, АВСТРИЯ) 28.09 и 7.12 2017 АУКЦИОННЫЙ ДОМ ХАМПЕЛЬ (МЮНХЕН, ГЕРМАНИЯ)

ОСЕННЕ-ЗИМНИЕ ТОРГИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ В КРУПНЕЙШИХ АУКЦИОННЫХ ДОМАХ ЕВРОПЫ ОТЛИЧИЛИСЬ НЕ ТОЛЬКО ЧИСЛОМ КАРТИН И НЕУКЛОННО ПОВЫШАЮЩЕЙСЯ ЦЕНОЙ НА НИХ, НО И ОБИЛИЕМ ХУДОЖНИКОВ, ЧЬИ ИМЕНА ЯВЛЯЮТСЯ ЗНАКОВЫМИ ДЛЯ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG. КОЛЛЕКЦИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ, ФЛАМАНДСКОЙ, ГОЛЛАНДСКОЙ, ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ БСИИ ASG СИСТЕМНО ПРЕДСТАВЛЯЮТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVI – XVIII ВЕКОВ ЭТИХ СТРАН. ПРИЧЕМ ЕСТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ УВИДЕТЬ РАБОТЫ КРУПНОГО МАСТЕРА И ЕГО УЧЕНИКОВ ИЛИ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ, ЧТО ПОЗВОЛЯЕТ ПРОСЛЕДИТЬ ЗАРОЖДЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, А ИНОГДА И УПАДОК ОПРЕДЕЛЕННОГО ТЕЧЕНИЯ ИЛИ СТИЛЯ.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО XVI – XVIII ВЕКОВ



Лот 655
Гвидо Рени (1575-1642)
Ессе хомо (Се человек) 65,5x79 см
Каталожная стоимость
€ 200.000 - 300.000

На осенних торгах аукционного дома Хампель в качестве лота 655 проходило произведение Гвидо Рени «Ессе хомо» («Се человек»). Рени неоднократно обращался к этому сюжету, так, одноименное полотно хранится в Дрездене.

В итальянской живописи XVI-XVII веков Гвидо Рени занимает особое место как наиболее яркий представитель болонской школы периода барокко. Так же, как и его учитель Аннибале Карраччи, Рени был поклонником античности и Рафаэля. Подлинного расцвета его мастерство достигло в Риме, когда он уже освободился от подражания своему учителю, выработав собственную узнаваемую манеру. В отличие от большинства своих современников Рени не позволял себе контрастной светотени в манере Караваджо, хотя высоко чтил этого мастера. Вместо этого он открыл более современный художественный язык, создавая яркие динамично-холодные цвета. Глубокие черные тени в стиле Караваджо Рени оставлял для фона, с которым герои эффектно контрастировали нежными «медовыми» тонами кожи.

Все это относится, как считают эксперты Хампель, к данной картине. Благоговейно Рени изображает Иисуса в терновом венце в новой реалистичной манере. Яркий контраст света и тени придает картине некую театральность, в то же время края заходящего за спиной Иисуса солнца образуют естественный нимб вокруг его головы. Яркие краски, подчеркнутая условность композиции, световой эффект не могут перевесить реальность страдания, которое художник передает нам посредством лица, особенно глаз, Иисуса. Физических мучений в виде ран, крови мы здесь не увидим, лишь капля крови на лбу и плече, вся боль сосредоточена в душе. Иисус с влажными от претерпеваемых мук глазами обращается к Богу, он готов вынести все, что предназначено, но ему страшно так, как было бы любому человеку на его месте. Эта смиренность усиливает эмоциональное воздействие картины на зрителя. И только ореол света напоминает нам о его святости. Не обычен цвет кожи Иисуса, он здесь не медовый, а, скорее, восковой с легкой синюшностью, добавляемой рефлексами от фиалкового покрывала, что символизирует приближающийся конец его страданий.



Сирани, Элизабетта (1638 - 1665), приписано
Христос в терновом венце
Холст, масло, 50x65 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0675

В этой картине, считают эксперты, Рени сумел соединить традиции живописи своего времени и авторские инновации.

Гвидо Рени являлся настоящим законодателем мод в живописи барокко, ему подражали как в манере письма, так и в композициях картин. В частности, в Большом собрании изящных искусств ASG имеется произведение, приписываемое Элизабетте Сирани, на этот же сюжет.

Элизабетта была дочерью ближайшего сподвижника и ученика Гвидо Рени торговца искусством Джованни Андреа Сирани. Отец поначалу весьма скептически относился к занятиям дочери живописью, но уже к 17 годам принял ее в свою мастерскую. Позже, когда по болезни отец отошел от дел, девушка стала во главе семейной мастерской и очень много работала, записывая в тетрадь все свои произведения. Её работы славились не только в Болонье, но во Флоренции и Риме, а среди ценителей её живописи был сам Козимо III Медичи. Элизабетта испытывала особый интерес к теме роковых женщин, создавая образы мстительниц, таких как Тимоклея, Цирцея, Юдифь. Трагичен и финал этой совсем короткой жизни, в 28 лет Элизабетта умерла от прободной язвы, но по городу ходили столь упорные слухи об отравлении ее служанкой, что было проведено дознание. Прах художницы похоронен рядом с Гвидо Рени, их работы часто путали между собой, что подтверждают приведенные здесь произведения. Возможно, работа Сирани создана в период ученичества, когда девушка только еще доказывала, что способна писать как настоящий художник, поскольку уровень произведения Рени превосходит тот, что достигнут Элизабеттой Сирани, даже лик Христа здесь не во всем соответствует утвердившемуся на тот момент канону. Широко поставленные глаза, узкие относительно головы плечи решают образ в стиле маньеризма, близком к картине Федерико Бароччи (1526/35-1612), крупнейшего итальянского художника и графика эпохи позднего маньеризма и раннего барокко, оказавшего решающее влияние на развитие художественного искусства в Италии рубежа XVI—XVII столетий.

Еще один образ Христа принадлежит другому знаменитому итальянцу Микеле Тозини – флорентийскому художнику Позднего Возрождения. Тозини учился у Лоренцо ди Креди (1459-1537), а затем перешел в студию Ридольфо дель Гирландайо, от которого получил свое второе имя. Значительное влияние на Тозини оказала совместная работа с Джорджо Вазари (1511-1574) над фреской для зала Чинквиченто в палаццо Веккьо во Флоренции. По примеру Вазари, Тозини заимствовал элементы творчества Микеланджело, некоторые из наиболее известных работ мастера написаны в его манере, что доказывает и данная картина. Здесь избран крупный масштаб, скрывающий от зрителя всю фигуру. Стиль живописи и цвета представляют все характеристики Позднего Возрождения. Жанр поясного портрета воспроизводит образ Христа почти в натуральную величину, детали изображения упрощены ради большего эффекта в передаче масштаба личности Христа, смотрящего прямо на зрителя и словно вопрошающего его. Именно для облегчения диалога со зрителем Тозини рисует идеализированный образ – без ран и печати страдания. Колористическое решение – контраст розовато-красной рубахи и развевающегося зеленого



Бароччи, Федерико, круг
Голова Христа в терновом венце
Холст, масло. 35,5x44 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0864



Лот 655
Микеле Тозини (1503-1577)
Христос
Дерево, масло, 72x89 см
каталожная стоимость € 15.000 - 20.000



Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо
Мадонна с младенцем и Святым Иоанном Крестителем
Холст, панель, масло
69x87 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3174

плаща – создает богатый цветовой эффект вполне в стиле маньеризма.

В стиле маньеризма выполнена и работа Тозини из БСИИ «Мадонна с младенцем и святым Иоанном Крестителем». Это касается не только физического облика Мадонны с ее довольно крупной гордо посаженной головой на длинной нежной шее, вытянутым телом, узкими плечами, но и ощущением тревоги, которое исходит от этого на первый взгляд благостного сюжета. В мире, от которого мать пока еще способна отгородить ребенка своим телом, человек уже не устоял перед происками дьявола, греховность его приводит к безумным действиям, воцарению зла. Вот почему так безмерно грустна эта прекрасная молодая женщина, прячущая глаза, чтобы тревога из них не выплеснулась на младенца.



Доменичини Аполлонио (1715-1770)
Вид на город Бассано-дель-Граппа со стороны реки Бренты
Холст, масло
60х90 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0819

В середине XVIII века в Италии стала популярной ведута – особый жанр, совмещающий в себе чистый пейзаж и архитектурную живопись. Как писал Бенуа, одних представителей ее легче причислить к «поэтам» природы или городов, других следовало бы зачислить в ряды «портретистов» [1]. Популярность Италии, особенно Венеции, для путешественников обеспечивала на ведуту постоянный спрос, поскольку каждый иностранец со средствами хотел увезти с собой напоминание о полюбившихся ему красотах. Среди мастеров ведуты были и великие художники, как Каналетто и Гварди, и огромная масса ремесленников. На осенних торгах в аукционном доме Дороteум было выставлено полотно Аполлонио Доменичини, одаренного ведутиста второй половины XVIII века, картина была продана за 100 тысяч евро.

В каталоге «Живопись старых мастеров Западной Европы XVI-XVIII вв.» серии каталогов Большого собрания изящных искусств ASG (том I) указано, что Аполлонио Доменичини вошел в историю искусств под псевдонимом Мастер собрания Лангматт. Свое прозвище живописец получил благодаря серии из тринадцати ведут, хранящихся в одноименной коллекции в Бадене. Стилистически близкие друг другу, они традиционно приписывались одному мастеру, работавшему в середине XVIII века, о чем свидетельствуют особенности изображенной венецианской архитектуры.



Доменичини Аполлонио (?) (1740-1770)
Гранд-канал, Венеция, церковь Санта-Мария Делла Карита
Холст, масло. 64,5 х 96 см,
Цена реализации € 100 тыс. (нижняя граница эстимейта € 80 тыс.)

Имя Доменичини впервые упоминается в списках Братства венецианских художников в 1757 году. Художник был весьма плодовит, сравнение же его работ с аукциона и из БСИИ ASG позволяет причислить его одновременно и к «поэтам», и к «портретистам» итальянского пейзажа. Изображение Гранд-канала, этой визитной карточки Венеции, направлено на как можно более точное воспроизведение его, что в глазах путешественника имеет наибольшее значение. А вот в пейзаже из БСИИ Доменичини выступает скорее поэтом, воспевая красоту итальянской природы в венецианском предместье. Это не туристическая, а настоящая Италия, где на берегах реки, несущей, как и много веков тому назад, свои воды в Адриатику, выросли новые дома, а люди заняты все теми же немудрящими делами, и двое горожан так же встретились на античном мостике, как их далекие предки.

Мифологические сюжеты наиболее часты в творчестве старых ма-

стеров. На сентябрьском аукционе Хампель в качестве лота 723 проходило полотно Доменико Пиолы «Эрминия и пастухи».

Сцена основана на эпизоде поэмы Торквато Тасса (1544-1595) «Освобожденный Иерусалим», повествующей о драматичной осаде Святого города, в котором пребывали неверные во главе с царем Аладином, вассалом египетского царя. Один из эпизодов осады – поединок под городскими стенами воина Аладина и рыцаря Танкреда. За поединком с городских стен с замиранием сердца следила Эрминия, дочь Антиохийского царя. Некогда она была пленницей Танкреда, но благородный Танкред дал принцессе свободу, Эрминии нежеланную, ибо она пылала неодолимой любовью к пленившему ее.

Пиола в своей картине воссоздает эпизод, когда искусная в лекарстве Эрминия вознамерилась проникнуть в стан крестоносцев, дабы излечить раны рыцаря. Для этого она обрезала свои дивные волосы и облачилась в воинские доспехи. По пути Эрминия встретила семью пастуха, который убеждал ее предаться прелестям сельской и, главное, мирной жизни.

В истории живописи встречаются разные трактовки этого сюжета, подчеркнуто реалистические, как, например, у Карла Брюллова, или академические, как в данном полотне. И главная героиня, и пастухи напоминают античных героев или даже богов. Это проявляется в картинности их поз, отрешенности выражения лица, складки одежды Эрминии подчеркнуто-скульптурно рисуют ее тело. Словно Афина, она так неудержимо следует на поиски своего возлюбленного, что все разбегаются на ее пути.

Пиола был ведущим художником в Генуе во второй половине XVII века, учившимся у Джованни Доменико Каппеллино (1580-1651), мастером барокко. Подражая стилю Корреджо, Пиола питал слабость к диагональной композиции, ярким цветам и фигурам в нарочитой позе, что наблюдается и в данном полотне.



Лот 723
Доменико Пиола (1627-1703)
Эрминия и пастухи
Холст, масло.
180x185 см
Атрибуция Анны Орландо
каталожная стоимость € 60.000 - 65.000

Впечатляет размер картины, он позволяет изобразить персонажей практически в натуральную величину. Принимая во внимание размер произведения и то, что на нем изображен не самый драматичный эпизод данной истории, можно предположить, что Пиола создал серию картин, которая находилась где-то в большом дворцовом зале.

В Большом собрании изящных искусств ASG находится небольшая работа Доменико Пиолы «Милосердие», выполненная в стиле гризайль.



Пиола Доменико
Милосердие
Холст, масло. 19,5x24 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1374

В античности аллегорическую фигуру Милосердия изображали с оливковой ветвью в руках — символом мира. В период Средневековья Милосердие олицетворяли пламенеющее сердце или сосуд, в котором горел огонь как символ Божественной всепрощающей любви. А у Пиолы Милосердие олицетворяет женщина, оберегающая беззащитных малышей. Ее образ решен в привычной манере автора: диагональная композиция, силу и мощь подчеркивают скульптурные складки одежды, эмоции аффектированы, поза театральна.

Лот 722 аукциона Хампель представляет картину главного мастера классического римского барокко Карло Маратта. Сюжет «Соблазнение Зевса Антиопой» восходит к греческому мифу, описанному римлянином Овидием в его «Метаморфозах». Антиопа, дочь царя Никтея, была вакханкой – спутницей бога виноделия Диониса. Постоянными участниками празднеств – вакханалий – были сатиры – мифические существа с козьими ногами. Именно это использовал Зевс при обольщении страстной Антиопы, он превратился в сатира и соблазнил юную деву.

Маратта, в отличие от других художников, решавших эту сце-

ну в животно-похотливой манере, строит сюжет даже целомудренно. Антиопа спит и не подозревает о присутствии сатира, ее нагота частично прикрыта, а четыре Амура пытаются противодействовать намерениям этого грубого полуживотного-получеловека. Мягкая цветовая гамма оживлена контрастами синего и красного цветов в драпировке ложа Антиопы и ярко-зеленой краски деревьев. Очень тонко Маратта воссоздает солнечное освещение с мягкими переходами к тени, подчеркивая золотистые волосы и нежный цвет кожи этой обольстительной девы.

Картина входила в коллекцию королевского дома в Ганновере, позже в собрание замка Мариенбург, а затем была приобретена принцем Брауншвейгским (1680-1735), с 1905 года находилась в различных частных коллекциях.

Известность К. Маратта получил после удачного исполнения алтарной картины, он был представлен папе Александру VII, который впоследствии обеспечивал его заказами. В римских церквях до сих пор можно увидеть картины Маратта.

Второй лот К. Маратта на аукционе Хампель «Младенец Иисус между мальчиками и ангелами».



Лот 402
Карло Маратта (1625-1713)
Младенец Иисус между мальчиком и ангелами
Холст, масло. 71x73 см
каталожная стоимость € 25.000 - 35.000

В докладе Джанкарло Сиестиери, опубликованном 23 июля 2011 года, создание данной картины отнесено к началу XVIII века.

Карло Маратта, являясь одним из выразителей римского позднего барокко, одновременно обеспечил поворот итальянской живописи к классическим тенденциям. В этой картине младенец Иисус изображен в прямом ракурсе, верхняя часть тела слегка приподнята, и его голова оказывается как раз напротив головы зрителя. Младенец возлежит на ткани того же голубого цвета, что и в предыдущей картине, сбившаяся складками ткань приоткрывает нам солому яслей. Слева к Иисусу приблизился юный Иоанн с молитвенно сложенными руками, а справа появились два крылатых улыбающихся херувима. Композиционный центр, приходящийся на голову ребенка, подсвечен расходящимися кольцами ореола. Маратта намеренно избегает изображения всех остальных лиц, присутствовавших при рождении Иисуса, чтобы подчеркнуть значительность события.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится его работа «Дева Мария за молитвой», небольшой размер произведения позволяет тем не менее увидеть все достоинства этого мастера барокко – интересный ракурс, тонкую светотень, тот же глубокий синий



Лот 722
Карло Маратта (1625-1713)
Соблазнение Зевса Антиопой
Медь, масло
34,5x43,4 см
каталожная стоимость € 18.000 - 25.000



Маратта, Карло, круг
Дева Мария за молитвой
Холст, масло, 21x27,7 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1365



Лука Джордано (1634-1705)
Сон Иакова
Холст, масло. 105х128 см.
Цена реализации € 50 тыс. (нижняя граница эстимейта € 40 тыс.)



Лот 735
Лука Джордано (1632-1705)
Фалес Милетский
Холст, масло. 47,5х59 см
каталожная стоимость € 10.000 - 12.000

цвет, что и в картинах с аукциона Хампель. Да и сама психологическая трактовка образа Девы Марии объединяет лиризм и драму, контраст спокойного на первый взгляд лица и напряженно-сжатых рук, вытянутых к зрителю, задают динамику произведения.

Два произведения Луки Джордано были выставлены на осенних торгах. Картина «Сон Иакова» продана на аукционе Доротеум за 50 тыс. евро. По оценке экспертов аукциона, работа создана в начале 1650-х годов.

В ней представлен известный библейский эпизод, описываемый в Книге Бытия (XXVIII, 12-17), Иаков, убежав от своего брата Исава, засыпает прямо на камнях и видит во сне лестницу, по которой восходят и нисходят Ангелы Божии. В христианстве это воспринимается как первое пророчество прихода на землю Христа. Джордано неоднократно обращался к этой теме, здесь будущий патриарх предстает как прекрасный юноша, его сон безмятежен, а мускулистому натренированному телу удобно лежать даже у подножия скалы. Мы видим Иакова как бы снизу, за ним простирается пейзаж, большая часть которого занята небом, с которого спускается столб божественного света, в нем угадывается лестница с эфемерными, едва читающимися фигурами ангелов.

Произведение «Сон Иакова», в котором колорит и энергичное воспроизведение форм и объемов за счет светотени значительно отличаются от большинства работ этого крупнейшего неаполитанского мастера барокко, свидетельствует о влиянии натуралистического письма его учителя де Риберы (1588-1652).

Кроме мифологических сюжетов Джордано неоднократно обращался к образам греческих философов. Одно из таких произведений проходило на осенних торгах Хампель под лотом 735. На нем изображен натурфилософ, физик и астроном Древней Греции Фалес из Милеты (около 624-550).

Фалес представлен на картине с основными своими научными достижениями: геометрическими теоремами, которые он вывез из Египта и познакомил с ними греков, в частности, он сумел вписать прямоугольный треугольник в круг. Все это изображено на листах бумаги, довольно поистрепавшихся от частого употребления.

Джордано изображает философа, астронома и математика в не просто скромной, а убогой одежде. Все это является символом отрицания пышности и суетности жизни, которые культивировались в те времена, демонстрирует торжество духа. Художник неоднократно обращался к подобным образам, но портрет Фалеса Милетского является одним из лучших с точки зрения выдержанности стиля и отделки деталей. Здесь также налицо влияние его учителя Риберы.

Лука Джордано учился у него в своем родном Неаполе, а затем совершенствовался в живописи под руководством Пьетро да Кортоны, завершив период «ученичества» копированием работ Микеланджело и Рафаэля.

Джордано необычайно щедро одарила природа, ему было подвластно



Лука Джордано. Пан и Сиринга
Холст, масло. 52x86 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2151

все. За мастерство и скорость письма за ним закрепились два прозвища – Luka fa presto (Лука делает быстро) и Протей, поскольку он умел имитировать стиль любого художника, как сын Посейдона способен был принимать любое обличье.

В Большом собрании изящных искусств ASG есть несколько произведений самого великого художника и его круга. Одна из картин на мифологический сюжет «Пан и Сиринга» является данью его юношеского увлечения Караваджо – в ней доминирует темный колорит. Несмотря на это полотно очень выразительно за счет продуманной композиции, утонченной цветовой гаммы с переходами от темно-коричневого фона к смугло-загорелой коже Пана и нежно-сливочным тонам тела разбегающихся от него нимф.

Многочисленные произведения Луки Джордано посвящены религиозной истории. К их числу можно отнести картину «Святой Антоний» из БСИИ. Антоний Великий (ок. 251, Кома, Египет – 356, Дейр-Мари) – христианский святой, отшельник, считающийся основателем монашеского образа жизни. После смерти своих родителей раздал все свое имущество бедным и удалился в египетскую пустыню, где долгие годы пребывал в полнейшем уединении. На картине Луки Джордано святой изображен бородатым старцем, совершающим молитву посреди пустыни, а пустынный закатный пейзаж с горами на заднем плане справа подчеркивает уединенность и отрешенность Святого Антония от всего мирского.

Подобно своему учителю Хусепе де Рибере и почитаемому ими обоими Караваджо, Джордано изображает Антония с чертами лица простолюдина, одетого в домотканую рясу. Он пишет святого в момент духовного подъема. Тщательно прописанные натруженные старческие руки сложены на груди, а глаза устремлены к небу. Подобный молитвенный взгляд, направленный вверх, часто можно встретить и на картинах Риберы, например, у «Отшельника» (Художественная галерея в Абердине, Шотландия) или «Апостола Павла» (Художественный музей Уолтерса, Балтимор), который так же, как и Антоний, изображен с черепом и книгой.

Многие находки Луки Джордано можно увидеть в произведениях следующих за ним мастеров, доказательством чему служит работа «Портрет Святого Антония» венецианского мастера XVIII века (лот 711).

Святой изображен также на фоне горного пейзажа, он одет в поношенную монашескую рясу коричневого цвета. К традиционному атрибуту – книге – добавлены грубо сколоченный крест, череп и четки. Отвлекшись от молитвы, Антоний напряженно размышляет над каким-то трудноразрешимым вопросом, скорее всего о бренности всего земного. Художник мастерски передает солнечный свет, падающий на лицо, и выразительные руки отшельника, написанные с большим искусством.

Другим знаменитым каравадджистом Италии был Бернардо



Лука Джордано
Святой Антоний
Холст, масло. 119x170 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1933



Лот 711
Венецианский мастер начала XVIII века
Портрет Святого Антония
Холст, масло. 59x73 см
каталожная стоимость € 8.000 - 12.000



Лот 432
Бернардо Строцци (1581-1644)
Портрет дамы
Холст, масло. 46x60 см
каталожная стоимость € 35.000 - 45.000

Строцци (1581-1644), известный по прозвищам Капуччино и Священник из Генуи.

В 1597 году Строцци вступает в орден капуцинов, а примерно в 1610 году постригается в монахи. Подобно Караваджо, Строцци писал монументальные произведения, интерпретируя религиозные сюжеты в жанровые сцены. Они отличаются свободой письма, демократизмом, а иногда и остротой образов. В 1631 году, разочаровавшись в монашеской жизни, Строцци бежит в Венецию, где до конца жизни вынужден был опасаться преследования церковных властей, желавших вернуть его в лоно церкви.

В более поздний период творчества Строцци создает полотна, не только свидетельствующие о возросшем живописном мастерстве, но и сформировавшемся интересе к психологическому портрету образа. Это закономерно приводит его к жанру портрета. Именно портрет кисти Строцци был выставлен на осенних торгах аукционного дома Хампель.

Погрудный портрет женщины запечатлел ее в минуту душевного волнения. Приложив руку к груди, она обращается к кому-то, скорее всего к высшим силам, с просьбой. Видно, что это не ритуал, а действительно горячая мольба: прижатая к груди рука, растрепанные слегка волосы, последний, брошенный перед уходом взгляд. Здесь Строцци так же использует прием почитаемого им Караваджо – театральный свет на лице на глухом черном фоне. Женщина прекрасна в своей горячей мольбе, хотя в данный момент она менее всего думает о том, как она выглядит. Строцци мастерски и скрупулезно выписывает ее лицо – разгоревшиеся от волнения щеки, морщинки на лбу, темные от бессонных ночей подглазья, передает фактуру темного шелкового платья, газа платка, наброшенного на голову по-итальянски, легкие пряди медных волос...

Черно-коричневая палитра цветов была особенно ценима Строцци, поскольку произведение его мастерской из БСИИ имеет такое же колористическое решение. На картине изображен Франциск Ассизский, который еще при жизни почитался как святой.

Один из самых распространенных сюжетов, связанных с Франциском, – получение стигматов – пяти ран, повторяющих раны распятого Христа. Они проступили у него в момент душевного экстаза, когда Франциску привиделся Спаситель на кресте. Строцци часто прибегал к нестандартному построению композиции, так и здесь, то ли святой представляет Вседержителя, то ли он держит в руках распятие, не понятно. При этом физический облик Франциска дан нам во всей конкретике – на нем ряса францисканцев и веревочный пояс, завязанный тремя узлами согласно трем религиозным обетам – целомудрия, послушания и бедности.



Строцци Бернардо
Святой Франциск получающий стигматы
Холст, масло. 104x115 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-1755



Строцци, Бернардо, мастерская
Динарий кесаря
Холст, масло. 145x216 см
Цена реализации € 25 тыс. (нижняя граница эстимейта € 8 тыс.)



Лот 692
Перуццини Антонио Франческо, круг и Алессандро Маньяско
Фантастические пейзажи с человеческими фигурами
Холст, масло. 70x105 см
Каталожная стоимость € 10.000 - 20.000



Более чем в три раза превысила нижнюю границу эстимейта работа мастерской Бернардо Строцци на широко известный сюжет «Динарий кесаря» на осенних торгах дома Доротеум. В ней нам явлены основные черты творчества Строцци – масштабность и эпичность образов сочетаются с их достоверностью, а мизансцена не только передает характер происходящего, но и втягивает в свою орбиту абсолютно всех персонажей картины.

Под лотом 692 на торгах в доме Хампель проходили два пейзажа, авторство которых устроители аукциона относят к кругу Антонио Франческо Перуццини (1650-1724) или Алессандро Маньяско (1667-1749).

Условное отнесение этих двух картин одинакового размера к данным художникам обусловлено тем, что в них наблюдается явное стилистическое сходство с произведениями Перуццини и Маньяско, к тому же известно, что они работали вместе.

Они оба могли быть авторами архитектурного пейзажа (справа) с извилистой рекой, зажатой обрывистыми берегами. На дальнем плане солнце освещает замок с двумя башнями, а на переднем плане на берегу художник поместил несколько стаффажных фигур.

Второй, архитектурный, пейзаж представляет большую римскую базилику с круглыми ионическими колоннами, освещенную солнечными лучами. Сквозь арочную арку виднеется еще какое-то архитектурное сооружение, напоминающее древнеримский мавзолей – пирамиду Цестия. На переднем плане расположена живописная группа стаффажных фигур, символизирующая новых хозяев величественного прошлого.

В Большом Собрании изящных искусств ASG имеются две работы Антонио Перуццини, одна из которых – «Прогулка на природе» – весьма характерна для художника. Это касается и цвета листвы, то ли окрашенной закатными лучами солнца, то ли тронутой осенним увяданием, и манеры ее передачи. Значительно сходство этой работы с картиной Перуццини А.-Ф. «Пейзаж с фигурами» из ГМИИ им. Пушкина (инв. № 6) [2]. Что касается стаффажных фигур, то искусствоведы из ГМИИ им. А.С. Пушкина придерживаются мнения, что Перуццини и сотрудничал с Маньяско, и сам писал стаффажные фигуры в своих пейзажах, используя в качестве образца работы Маньяско [2].



Перуццини, Антонио Франческо
Прогулка на природе
Холст, масло. 61x63 см
БСИИ Инв. № 04-1077

Продолжение следует

Список использованной литературы:
1. Бенуа А.Н. История живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа.- http://www.benua-history.ru/1147-veduta.html (дата обращения 19.12.2017)
2. Итальянская живопись VIII- XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – http://www.italian-art.ru/canvas/17-18_century/p/peruzzini_antonio_francesco/landscape_with_figures_3/index.php (дата обращения 19.12.2017).

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2017 ГОДЫ

Абрамцево усадьба	III (15)	39-40
Аграф	II (10)	122-123
агротуризм	I(05)	129-127
Адмиралтейская контора (Казань)	I(01)	35-41
	III(03)	32,33, 100
Ажгихина В. Л. дом (Казань)	I(01)	35-41
	II(02)	128-131
	III(03)	52-53
Аигина усадьба	IV(04)	19-25
	I(05)	69
	II(06)	31,34,52-53,68
	II (18)	15-16
Александрова дом (Казань)	III(03)	34-35
	III(07)	101-102
ампир	I(01)	102
- ампир русский	IV(04)	72
«Амур» гостиница (Казань)	I(01)	50-51
	II(02)	124-127
	III(03)	48-49
- интерьер	III (19)	55-58
Амур и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117-118
Амур и Психея, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114-115
Аналой	IV (12)	94-95
Анкерный ход (часовой механизм)	I (13)	69
ансамбль градостроительный	I(01)	34
Аполлон и Дафна, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118
«Аполлон и Музы», сюжет, иконография	IV (20)	92-93
Аполлон, Клития и Левкофоя, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	116-117
«Аптекарский огород»	IV(16)	49
ар нуво	III(07)	117
атлас	I(05	154
атрибуция	I(01)	81-82
	II(02)	159
	III(03)	151-153, 172
Банарцева дом	II(02)	36-37,118-119
	I(05)	110
	III(07)	101
бандо ткань	II (18)	78
барокко стиль	I(01)	91
белый камень (известняк)	I (13)	24-25
беседка китайская	II (14)	82-85
библиография усадьбоведения	I(05)	60-62
Болдино, усадьба	II (10)	38-52
- проект реставрации	I (17)	99-108
Большое собрание изящных искусств ASG	IV(08)	17
Большое собрание изящных искусств ASG, коллекции - ткани	II (18)	77-84
бренд	III(07)	106
брендинг		
- брендинг ОКН	III(07)	109
- брендирование в архитектуре	III(07)	112
- брендирование полиграфической продукции	III(07)	112
- брендирование в блогах	I(05)	136
- брендирование в социальных сетях	I(05)	136
- на сайтах	I(05)	135
бронза I(05) 139-141		
- патинированная бронза	I(05)	149
бронзолитейное дело	I(05)	141
буленгрин	III(07)	73
бытовой жанр	III (15)	76
бюро де пант	I(05)	186
бюро	I(01)	97
вазы	I(05)	149
вандемьер	IV (20)	100
Варфоломеевская ночь (24 августа 1572 года) – трагическая страница в истории Франции	III (11)	156-162
Васильевское, усадьба	III(07)	57
Васино, усадьба	III (11)	46-57
«Великий шелковый путь» - торговый маршрут	IV (20)	36
Великопольский Н. С. дом (Казань)	I(01)	60-65
Венера и Адонис, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115
Венера и Амур, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117
вензель	III(07)	109
Венок русских усадеб (программа Правительства Москвы)	III(03)	118
вердюра	IV(08)	154
витализация объектов культурного наследия	IV(04)	40-42
Возрождение русской усадьбы	I(05)	10-11
	III(03)	25,53
ворота, история	II (14)	70-72
Воротник, история	IV (12)	120-127
«Воскресение Иисуса Христа», картина начала XVI в. - реставрация	IV (20)	69-70
- сюжет	IV (20)	68-69
восстановление исторического памятника	III(03)	105
Второй международный съезд реставраторов	III (11)	8-11, 20-23
Высокое, усадьба	III(03)	54
выставка произведений из Большого собрания изящных искусств ASG	I(01)	123-131
	II(02)	180-187
	III(03)	178-179
Гаво (фр. Gaveau) – французская фирма по изготовлению музыкальных инструментов	I (13)	62
галантный (век, стиль)	II (14)	91
Гарднер, мануфактура	III (15)	126-127
Гастрономическая культура русской усадьбы	II (10)	80-92
генуэзский бархат	I(05)	154
геральдика	III(07)	107
геральдические символы Казани	IV(04)	64
Гермес, скульптура	III(03)	187
«Герцогиня», кресло конструкция	II (18)	98
глазет	I(05)	154
голландская школа живописи, XVII в.	I(05)	125
Государственно-частное партнерство (ГЧП)	I(01)	21
	II(02)	26-27,52
	I(05)	81-82,108-110
готика, стиль	I (17)	30-31
Градостроительный кодекс РФ	III (11)	12-19
Гребнево, усадьба (Московская область)	III(03)	110-116,119
гродетур	I(05)	154
Гусева полоса, усадьба	IV (12)	56-71
Гусева полоса, усадьба архитектура	II (18)	52-53
дамаст, ткань	II (18)	81
дача	II(05)	104
Делфт, фарфор и фаянс	II (14)	140-143
	III (19)	62-64
«Denkmal» – международная специализированная выставка по сохранению, реставрации, использованию и популяризации культурного наследия	V (20)	17
Деревково, усадьба	III (15)	40
дизайн информационный	III(03)	124
«Динарий кесаря» библейский сюжет	II (18)	117
досуг XVIII века	II (14)	92-94
доходный дом	II(02)	77
драпри	II(05)	121,122
Единая система возрождения русских усадеб	I(05)	45,64,81-92
	III(05)	30,52
Жарова дом (Казань)	II(02)	105-108
	III(03)	24-25
Живопись старых мастеров, художественно-технологическая специфика	III (11)	118-123
животноводство в усадьбах	I(05)	104
замок, архитектура	III(03)	92-96
«Зарисовки усадебного быта» выставка	IV(08)	198-203
Землянов С.А. (Казань)	I(01)	67-71
	II(02)	132-133
	III(03)	50-51
Зенино, главный дом	III (15)	53-59
Зенино, усадьба	III(07)	57
	IV	130-138
Зеркало, история производства	II (18)	87-89
зеркало-псише	I(01)	102-103

Зилан (Зилант) (змей, геральдический символ Казани) IV(04) 64-66
«Змеиные» ворота II (14) 76-80
Иванова, дом (Казань) II(02) 108-109
III(03) 26-27
Императорский фарфоровый завод III(07) 111
имидж компании III(03) 124
инвестиции в инновации I(05) 12
интерьер II(06) 114,121
– интерьер в музее II(06) 114-115
– интерьер исторический IV(04) 55-63
– интерьер в стиле ампир I(09) 165-166
интродуценты III(07) 73
информационные технологии популяризации музея I(01) 114-117
искусство
-садово-парковое III(03) 120-123
- Германии в Большом собрании изящных искусств ASG I(01) 134-139
- фламандское XVII в. I(01) 91
Историзм (стиль) в интерьере I (13) 56
Кабинет I(09) 82
кабинет-скрибан III(03) 165
кабинетное кресло, конструкция II (18) 98
Кабриолет кресло, конструкция II (18) 96-97
кадровые технологии музея IV(04) 103-106
«Казань чайная» - экскурсионный маршрут IV (20) 41-42
Каллисто и Аркад, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 118-119
камин IV(04) 117
камин, аксессуары IV(04) 118,123
канапе, конструкция II (18) 98,100
канделябры I(05) 146
Капарол (Caparol) IV(08) 95
капитал культурный I(01) 19
Кладка кирпичная, реставрация III (15) 87-89
классицизм III(03) 117
классический пейзажный жанр I(05) 187
Княжичи эко-ферма I(05) 135
Ковроткачество, история II (18) 64-69
Ковроткачество художественное I (17) 128-134
коллекционирование частное II(02) 32-33,35,176-177
колыбель, история, типы IV(04) 112-116
«Конфидант» диван конструкция II (18) 100
концепция долгосрочного
социально-экономического развития РФ I(05) 108
Коттедж, дворец Петродворца I (17) 38
кофейник II (10) 96-98
кресло-бержер II(06) 131
Кресло кафедральное IV (12) 97
культурная ценность, правовое регулирование I (17) 23-28
кресло-сани I(05) 158-161
культурное наследие III(07) 26
«Культурное наследие» - национальная премия II (14) 12-13
культурное наследие XXI в.: сохранение
использование, популяризация I(05) 108
курдонер (почетный двор) II (14) 62
курильница I (09) 92-93
ламбрекен II(06) 121
лампа-бульотка IV(08) 211
Левевилль, замок (Франция), история III(03) 95-105
Левевилль, замок (Франция), реставрация III(03) 106-107
Лепнина гипсовая, реставрация I (13) 78-80
Лимож, фарфор II (14) 138-140
«Лошади Марли» IV (12) 130
Людовика XV стиль I(01) 96-97
III(03) 170
Людская усадьбы Талицы, проект III (15) 45-48
люстра I(05) 147
Ляхово, усадьба III (11) 31-32
«Мазарини», бюро I (17) 50
мануфактура д'Артье I(05) 190
маньеризм, стиль I (13) 110-111
Марьино, усадьба, памятник классицизма I (17) 42
мебель
- голландская XVIII-XIX в. III(03) 128
- санитарно-гигиеническая I (17) 147-149
- французская XVIII в. I(01) 96-97
II(02) 165
Мейсен, мануфактура II (14) 132-135
международное профессиональное сообщество хранителей голландского и фламандского искусства в музеях мира (Codart) IV (16) 25
Меншиковский дворец, интерьер III (15) 64-75
мериторные блага I(01) 20
меценат I(01) 8-9
Меценат Года культуры I (09) 8
меценатская деятельность (проект закона) III(03) 182
мильфлер IV(08) 154
Михайлова номера, дом (Казань) II(02) 95-100
- реставрация III (19) 18-21
«Монтеро и Крей», французская фаянсовая мануфактура IV (16) 43
модерн III(07) 116
II (18) 44
монограмма III(07) 109
мрамор III(03) 146
- белый III(03) 148
- серый «Sainte Anne» («Святая Анна») III(03) 146-147
-столешницы III(03) 146
-черный и цветной III(03) 148-149
музей частный I(01) 24
Музей частных коллекций Республики Татарстан I(01) 23-24
Музейная педагогика IV(12) 84-85
музейный дизайн II(06) 115
Мураново, усадьба III (15) 41-42
«Наблюдатель» кресло, конструкция II (18) 98
Нарцисс, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 119
Неоготика, интерьер I (17) 35
Неоготика, русская I (17) 33
неоклассицизм III(03) 167
Нидерландский институт истории искусств IV (16) 25
Обменный банк (Амстердам, 1609 г.)... IV (20) 50
обои бумажные I(09) 72-76
«Образы Италии» выставка II (10) 160-65
общественные организации по сохранению историко-культурного наследия II(02) 48-51
Общество изучения русской усадьбы I(05) 62
Объединенный музей архитектуры города Москва II(02) 66-67, 69-70
объекты культурного наследия I(05) 133
IV(08)
- эксплуатация III (19) 78-83
Оранжерея IV (16) 48
Оранжерея, архитектура, конструкция IV (16) 53
Оранжерея Кускова IV (16) 50
Оранжерея Спасского IV (16) 58
Орден иезуитов – монашеский орден Римско-католической церкви I (13) 46
отделочное лаковое покрытие I (09)
отопительные системы домов и усадеб III (11) 76-88
палаццо Мулини III (11) 173
парковая виста III(07) 73
парча I(05) 154
Пейзаж (жанр изобразительного искусства) IV (16) 28
Пети Жакоб, фарфоровая мануфактура II (14) 146
Петрушкино, агроусадьба I(05) 134
Печи, реставрация III (15) 94
Пигменты красящие III (11) 100-111
Погост I (09) 55
Пиркенхаммер, мануфактура II (14) 150
«Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга» - выставка в центре «Эрмитаж-Казань» IV (20) 20
Подрамник I (09) 129
Подсвечник II (10) 130-132
подход средовой (архитектура) II(02) 66
политика информационная III(03) 126
попурри (ваза) I (09) 91
портрет, жанр I(01) 123-124
Похищение Европы, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 119
Похищение Прозерпины, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 115-116
правовое регулирование сохранения культурного наследия II(02) 69-75
IV(04) 32-39
продажа Амуров I(05) 182
проектная мастерская ASG IV(04) 50-51
профессия музейная I(01) 119
«Просвещение Барокко», выставка (Пти-Пале, март-июль 2017) I (17) 168

Псевдоготика русская – архитектурный стиль	III (11)	62
Путеводитель (гид) – справочник	I (13)	48
Путеводитель по усадьбе Талицы купцов Аигиных	I (13)	51-52
Пущино-на -Наре усадьба	II(06)	9,18,22,26, 30,32,33,82-84
	III(07)	21,36
раппорт	I(05)	153
регулярный парк	II(06)	100
реконструкция исторического центра города	II(02)	60
реликварий	IV (12)	92-93
реставратор, профессия	II (18)	39-40
реставрационные мастерские Международного института антиквариата	II(02)	60
реставрация	I(01)	106
реставрация, материалы	II (18)	42-43
реставрация, принципы	II (18)	36-37
Реставрация жилого объекта	IV (16)	64
Реставрация мебели	IV (16)	78
- обработка трепелом	IV (16)	83
- технология полировки	IV (16)	81
- травление	IV (16)	81
рококо	I(01)	96-97
	II(02)	165
	III(03)	170
- мебель	II (18)	94-95, 100
Рококо мебель, конструкция	II (18)	100-104
Романтизм, стиль	I (17)	32
Руан, фаянс	II (14)	143-145
русская усадебная культура	I(05)	44
	II(05)	83
русская усадьба	I(05)	44,47-51,57, 100-103,116,145
русская усадьба, искусство	I (17)	11-16
русская усадьба, ландшафтно-парковые стили	III(03)	116-117
русская усадьба, планировочная структура	II (18)	47-48
Савкова В.Е. купца усадьба	III (15)	40-41
сад усадебный	III (11)	93-94
Сад, планировочная структура	I (13)	100-102
Самуйлово	III(07)	59
Самуйлово, усадьба	III(07)	55
Святой Себастьян, сюжет	I(01)	87-90
«Се человек», сюжет	III (15)	104-105
Севр мануфактура	I (13)	140-141
Секретер	I(09	169
Сен-Гобен, мануфактура	II (18)	88-89
Сенная площадь (Казань)	I(01)	48
сеттеченто	I(05)	186
«Серебряный Лучник» - Приволжье	I(09)	14)
Сибирякова М. Г. Дом (Казань)	III(07)	64-65
Скамья молельная	IV (12)	95-96
«софа» диван конструкция	II (18)	100
сохранение объектов культурного наследия	I(05)	65,80,124
	II(06)	9
«Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры»: материалы конференции	IV (16)	14
Сколково, технопарк	IV (12)	68-69
Спасское, усадьба	I(09)	48-65
среда городская	II(02)	55
Старо-Татарская слобода (Казань)	II(02)	101
Стасидия	IV (12)	96-97
столик-бобик	II(02)	144
столик- куафёз	I(01)	97
стол ломберный	I(09)	172
«Столица и усадьба»	IV(04)	30-31
	I(05)	114, 125
Строительство из кирпича, история	III (15)	86
Строительство из кирпича, защита	III (15)	90-91
Стулья тирольские	IV (12)	161-162
Судок – составляющая сервиза	II (10)	94-96
сундук-кофр	II(02)	181
сюрту-де-табль – специальное настольное украшение	II (10)	89
Талицы, село, Пушкинский р-н, Московская область	IV(04)	20,22,24
Тарасково усадебный дом,		
- интерьер	I (17)	35, 43
- экстерьер	I (17)	30
- усадьба	III(07)	8,21,67-69,75
Татищевы, дворянский род	II (10)	38-39
текстиль художественный (коллекция Большого собрания изящных искусств)	IV(04)	93-96
текстиль художественный история (Франция)	IV(04)	88-92
тематическая городская среда обитания	IV(04)	45-47
технико-технологическое исследование	I (09)	124
ткани в интерьере	I(09)	68-72
ткацкий станок кегльный	II (18)	73-74
ткачество дожаккардовое, технлогия	II (18)	73
3D-технологии в музее	IV (12)	88-89
Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора, сюжет	IV (16)	104
трюмо зеркало	I(01)	104
	II (18)	91-92
туризм	I(05)	132-133
Уланово, усадьба	I(01)	42-47,106-109
	II(02)	116-117
	III(03)	28-29
	I(05)	128
Уранцовых усадьба, главный дом	III(07)	102
Усадебный интерьер, принципы реконструкции	II (18)	55-56
усадебные сады	II(06)	104-106
усадьба		
- «Усадьба Аигиных в Талицах» - туристско-рекреационный кластер	I(09)	32-35
- Бурнаевых (Казань)	III(03)	62-63
- Шакир-солдата (Казань)	II(02)	101-104
	III(03)	40-41
-Юнусовых (Казань)	III(03)	61-62
Усадьба за рубль	II(06)	19
Усадьбы Подмосковья	III(07)	12-14,18
«Усадьбы Подмосковья», путеводитель	I (17)	60-61
усадьба-дача	II(06)	106
усадьбоведение	I(05)	58-60
Фавн и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114
фарфор	II(06)	126
-французский мягкий фарфор	II(06)	127
- фарфор жьенский	IV(08)	188-189
- фарфор китайский	II (14)	146-149
- фарфор японский	II (14)	149-150
- хранение и уход	III (15)	120-121
Фасад реставрация	I (13)	74-75
Фасад, вентиляционная система	I (13)	75-76
Холст в живописи	IV (20)	56-57
Холст, виды	IV (20)	58-59
художественные ткани	I(05)	154
центр исторического города, функции	II(02)	58-59
церковная мебель	IV (12)	92-97
чай, история напитка	IV (20)	38
часы	I(05)	143-144
- напольные	I(05)	145
	III(07)	129-134
- водяные часы	III(07)	126
- башенные часы	III(07)	128
- каминные	II(02)	187
- картель	II(02)	184-185
челнок-самолет (приспособление ткацкого станка)	II (18)	75-76
Чекмарева -Каменева дом (Казань)	III(03)	30-31
Черкизово, усадьба	I(05)	29-41
	II(06)	8,26
Чернильный прибор	I (09)	86-87
шпалера	I(05)	154
	III(07)	192
Шпалера, технология плетения	IV (16)	99
Шпалеры брюссельские	I (17)	150-151
Шпалеры Обюссона	I (17)	155-157
штриховка	I(05)	153
штоф	I(05)	154
экскурсия	III(07)	92-94
экскурсионный маршрут	IV (20)	37-38
элита общества	I(01)	11-13
эспаньетки	II(06)	139
эспланада	III(07)	73
Юматово, усадьба	I(05)	128
Юпитер и Ио, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119-120
«500 дней»	I(05)	110

ПРИГЛАШАЕМ В РУБЛЁВО-МЯКИНИНО!



Рублево-Мякинино
Система Московских доходных домов



ПРЯМАЯ АРЕНДА

ОТ СОБСТВЕННИКА

КОТТЕДЖИ

ОТ ОДНОГО ДНЯ ДО ГОДА





- Группа из 13 домов на благоустроенной территории
- Видеонаблюдение
- Въездная группа с КПП
- Стоянка для автомобилей
- Оборудованная детская площадка

ГИБКИЕ УСЛОВИЯ АРЕНДЫ

Предлагаем ***ПОНЕДЕЛЬНУЮ*** аренду: ***экономия*** - 25%
Имеются различные предложения по аренде
Предоставляем ***ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ*** услуги: ежедневная уборка помещений, трансфер и т.д.
Удобная форма оплаты: ***НАЛИЧНЫЙ И БЕЗНАЛИЧНЫЙ*** расчет

- Шаговая доступность торговых, деловых центров (АШАН, ЛЕРУА МЕРЛЕН, КРОКУС ЭКСПО)
- Близость к метро (ст. «Мякинино», «Строгино»)
Удобные подъездные пути





КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Бронирование, ресепшн:
тел. +7(499) 50-11-11-2,
e-mail: info@arenda-myakinino.ru
www.hotel.rublevo-myakinino.ru

Адрес:
Москва, пос. Мякинино, ул. 4-я Мякининская, д.25, стр.1

Подробная информация и актуальные предложения

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2017 ГОДЫ

Авед, Андре Жозеф (1702 -1766), придворный художник Людовика XV	II (18)	140-141
Адам, Анри Альбер (1770-1820) (Андрей Александрович), художник по фарфору	IV (20)	21
Адамс, Роберт и Джейм (1728-1792, 1732-1794), основатели «стиля братьев Адамс»	III(07)	196
Адонис, мифологический герой	II (10)	134-135
Аигин В. П., купец, выходец из крепостных, владелец усадьбы середины XIX в. в с. Талицы (ныне Пушкинский район р-н Московской области)	IV(04)	20
Александр Великий (356-323 г. до н.э.), царь Македонии	IV(08)	180
Александрийская, Екатерина (287), христианская великомученица	I (13)	111-112
Аллегрен, Кристоф Габриэль (1710-1795), французский художник и скульптор	IV (12)	142-143
Аллегрен, Этьен (1644-1736), французский пейзажист, последователь К. Лоррена и Н. Пуссена	IV (16)	34
Алст, Виллем ван (1627-после 1683), голландский мастер натюрморта	II (18)	130-131
Алявдин В. И., президент национального фонда «Возрождение русской усадьбы»	III (07)	22
Амигони, Якопо (1675-1752), итальянский художник	III (19)	111
Амирхан Фатих (1886-1926), татарский литератор	III (19)	50
Аникин П. Е., архитектор, XIX в., Казань, Россия	II(02)	124
	III(03)	48
Антельм Беллийский (1107-1178), святой, настоятель Картезианского монастыря	III (19)	99-100
Антоний Великий (ок. 251-356), христианский святой, отшельник	III (15)	112
Арнульфи, Клод (1697-1786), французский портретист	I (17)	160
Артсен, Питер (1508-1575), голландский художник, основатель жанра натюрморта	II (19)	103
Ассизский, Франциск (1181/1182 – 1226), итальянский праведник	IV (12)	134-136
Ауэрбах, Иоганн Готфрид (1697-1753), придворный портретист австрийских королей	I (05)	188
Ахматова, Анна Андреевна (1889-1966), поэтесса, литературовед и переводчица	I(05)	33
Байи, Давид (1584-1657), голландский художник золотого века Голландии	II(06)	196
Бален, Хендрик ван (ок. 1575-1632), фламандский художник	III (19)	112
Балтусова А. А., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Банарцев, П. Н., владелец крупного швейного производства	III (07)	101
Барановский, Гавриил Васильевич (1860-1920), русский архитектор, гражданский инженер, искусствовед и издатель	II(06)	60
Барбединни, Фердинанд (1810-1892), французский литейщик и промышленник	I(05)	14
Бароччи, Федерико (1526/35-1612), крупнейший итальянский мастер позднего маньеризма	IV (20)	114
Бассано Франческо, Якопо, Леонардо, Джованни, династия художников (1510/1511 - 1592, Италия)	II(02)	154-158
Башелье, Жан-Жак (1724-1805), французский художник, представитель неоклассицизма	III (11)	168-169
Бейерен, Абрахам Хендрикс ван (1620/21 -?), голландский маринист и натюрмортист	IV (20)	109-110
Бекет, Томас (1118-1170), святой, идеолог Реформации	III (19)	100-101
Белогруд, Андрей Евгеньевич (1875-1933), реставратор, профессор, ректор Академии художеств	II(06)	86
Белт, Корнелис (ок. 1660 после 1702), художник, Нидерланды	III(03)	134
Бенуа Н. Л. (1813-1898), архитектор	III(07)	54
Беранже, Шарль (1816-1853), французский художник-жанрист	II (14)	165-166
Берен Старший (1637-1711), художник, Франция	I(05)	183
Беренц, Кристиан (1658-1722), художник, Германия	I(01)	134
Берхем ,Николас (1620-1683), голландский художник и гравер	III(07)	200
Бёттер, Иоганн Фридрих (1682-1719), изобретатель европейского белого фарфора	II(06)	126
Блумен, Питер Ван (1657-1720), живописец батального и анималистического жанра	III(07)	190
Блумен, ван Ян Франс (1662-1749), фламандский живописец-пейзажист	IV(16)	34
Бобрен, Анри (1603-1677) и Шарль (ок. 1604-1692), французские художники-портретисты	III (19)	116-117
Бобрен, династия французских художников, XVI-XVII века	I (09)	144-145
Бозелли, Феличе (1650-1732), итальянский художник, мастер натюрморта	IV (20)	107-108
Бойер, Роберт (1758-1834), художник, иллюстратор Библии	II (18)	119
Бони, Франсуа Жан (1754-1825), художник по тканям	II (18)	72
Борромео, Карл (1538-1594), кардинал, известный деятель Контрреформации, канонизирован	II (10)	139-140
Босуэлл, Джеймс (1740-1795), шотландский писатель	I (09)	145
Брай, Ян де (1627-1697), голландский художник-портретист	IV (20)	104-

Браш, Магнус (1731-1787), художник	I(01)	138
Брейгель, Питер (1525-1569), голландский художник, родоначальник городского пейзажа	IV (16)	30
Брейгель II, Ян, последователь (1601-1678), художник, Фландрия	III(03)	137
Брекелекам, Квирин Гертис ван (1620-1674), художник лейденской школы XVII в.	II(06)	196
	I (17)	116-117
Брене, Николя-Ги (1728-1792), французский исторический живописец	IV (20)	96
Бриджем, Генри (1697-1754), часовщик	III(07)	134
Брюгер, Карл, основатель мануфактуры Charles Burger, Австрия	IV(04)	89,90
Буллонь, Мадлен (1648-1711), французкая художница	II (10)	149
Буль, Андре-Шаль (1642-1732), мастер мебельного искусства, автор мебельного декоративного стиля «Буль», придворный мастер Людовика XIV	II(06)	135
Бунден, ван ден Виллем (1577-1655), голландский пейзажист	IV (16)	32
Бурдон, Энжен (1808-1884), французский мастер-часовщик, инженер, Франция	I (05)	144
Буше Франсуа (1703-1770), французский живописец, гравер, декоратор, яркий представитель стиля рококо	III (11)	166-167
Вага, дель Перино (1501-1547), итальянский художник	IV (16)	109
Ваккаро, Доменико Антонио (1678-1745), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (19)	96
Валансьен, Пьер-Анри де (1750-1819), французский живописец-романтик, пейзажист	III (11)	183-184
Валь, Карнелис де (фламандский художник, 1592-1667)	III(07)	191
Вальтер фон Чирнхаус, Эренфрид (изобретатель европейского белого фарфора(1651-1708))	II(06)	126
Ван Даль, Жан-Франсуа (1764-1840), французский живописец и литограф	III (11)	186-187
Ван Лоо, династия Луи-Абрахам, Жан-Батист, Шарль Андре	III(07)	203
Ван Лоо, Якоб (1614-1670), фламандский живописец эпохи барокко	III(07)	202
Ван Ризер Бург, Бернар II, мастер краснодеревщик	II(06)	141
Ванлоо, Луи-Мишель, круг (1707-1775), художник, Париж, Франция	I(01)	128
Васильчиков Григорий Алексеевич (1752-1838), генерал-лейтенант	I (13)	21
Васильчиков Илларион Васильевич (1776-1847), князь	I (13)	22
Ватто, Луи Жозеф (1737-1798), художник, Франция	II(02)	183
Венецианов А. Г. (1780-1847), художник, Россия	I(01)	108
Вербек, Франс-Ксавье (1686-1755), фламандский художник	I (09)	156
Верельст, Симон (1644-1721), художник, Англия	I(01)	125
Верколье, Николас (1674/1675-1746), художник, сын Яна Верколье	IV(08)	209
Верколье, Ян (1650-1693), художник и гравер Золотого века голландской живописи	IV(08)	208-209
Верхаген, Пьер Жозеф (1728-1811), фламандский художник	II (14)	99-100
Вёльфлин, Генрих (1864-1945), швейцарский теоретик и историк искусства	IV (16)	33
Вивьен, Жозеф (1657-1734), французский художник, мастер парадного портрета	I (17)	162
Винчи да, Леонардо (1452-1519), итальянский художник (скульптор, архитектор) и ученый	IV (16)	35
Витте, Эммануэль де (1617-1692), голландский художник, мастер церковных интерьеров	III (19)	73-74
Витхос, Маттиас (1627-1703), голландский художник, мастер натюрмортов	IV (16)	29
Влит, Хендрик ван (1611/12-1675), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	74-75
Вогелер, Карел ван (1653-1695), итальянский художник голландского происхождения	II (10)	148
	II (18)	131
Воллердт, Иоганн-Кристиан (1708-1769) художник, Германия	I(01)	137
Ворстерман, Лукас (1595-1675), гравер произведений Рубенса и ван Дейка	II (18)	118-119, 121
Вуэ, Симон (1590-1649), представитель барокко	IV(08)	207
Вьен, Жан-Мари (1716-1809), французский живописец, основатель неоклассицизма	IV (16)	118
Вюэ, Арну де (1644-1720)	IV(08)	180-181
Вяземский, Александр Алексеевич (1727-1793), князь, генерал-прокурор	IV (20)	21
Вяземский, Михаил Сергеевич (1770-1848), генерал-майор	II(02)	85-87
Вяземский, Петр Андреевич (1792-1878), русский поэт, литературный критик, князь	II(02)	84
Вяземский, С. И. (1743-1813), действительный тайный советник, сенатор	II(02)	84,87
	III(07)	57
Гакстгаузен, Август (1792-1866), экономист, Германия	I(05)	100
Гал Барент (1620/1635-1687/1703), художник, Голландия, XVII в.	IV(08)	208
Галле, Карнелис (1576-1650), гравер	III(07)	193
Галле, Филипп (1537-1612), нидерландский художник и гравер	III(07)	192
Галлош, Луи (1670-1761), французский художник эпохи барокко	II (14)	108-109
Гамелен, Жак (1738-1803), художник батального жанра	III(07)	139
Гау, Эдуард (1807-1887), акварелист	I (17)	39
Гвин, Элинор, Нелл Гвин (1650-1687)	II(06)	195
Геел, ван Якоб (1583/84-1638/40), голландский художник	IV (16)	33
Гейнсборо, Дюпон (1754-1797), английский художник, племянник и единственный ученик Томаса Гейнсборо	I (09)	145
Гейнсборо, Томас (1727-1788), английский живописец, портретист и пейзажист	IV (16)	40

Гелдорп, Гортзиус (1553-1618), художник фламандской школы	I (13)	93
Гёдике Роберт Андреевич (1829-191), русский архитектор	I (09)	52
Гир, Лоран де ла (1606-1656) выдающийся французский мастер	IV(08)	207
Гисланди, Витторе круг (1655-1743), художник, Бергамо, Италия	I(01)	129
Глебов В. П. (1848-1926), действительный статский советник, член Государственного Совета	III(07)	69
Глаубер, Иоханнес (1646-1726), голландский пейзажист	IV (16)	29
Гобер, Пьер (1622-1744), художник, Франция	II(02)	150
Гоген, А. И. фон (1814-1849) архитектор, Санкт-Петербург, Россия	II(02)	82
Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852), русский писатель	I (09)	55
Годен, Огюст (1816-1883), вице-президент Объединения предпринимателей по мебели	III(07)	186
Голицын Дмитрий Михайлович (1721-1793), русский дипломат	I (13)	37-38
Голицына Екатерина (Смарагда) Дмитриевна (1720-1761), жена Д.М. Голицына	I (13)	38
Голицын Александр Михайлович (1723-1807), оберкамергер	I (13)	38
Граббе А. Н. (1864-1947), граф, владелец усадьбы Васильевское	III(07)	57
Гране, Франсуа Мариус (1775-1849), французский живописец, пленэрист	IV (12)	143-144
Графф, Антон, круг (1736-1813), знаменитый художник-портретист, придворный художник Фридриха Великого, Германия	I(01)	135
Грёз, Жан Батист (1725-1805), французский художник, портретист	II (10)	150-151
Григорий Великий (ок. 540-604), один из четырех латинских отцов церкви, папа (590-604)	III (19)	98-99
Гриммер, Абель (1570 – ок.1620), фламандский пейзажист	I (09)	142
Гро, Антуан Жак (1771-1835), художник-академист	II(06)	191
Гро, Антуан Жан (1771-1835), художник-академист, любимец Наполеона	II(06)	191
Грожан, Фридерик, изготовитель арф из Лондона	II(06)	190
Гудро, Антуан, мебельщик	II(06)	135
Гурьев, граф	I(05)	115
Гюйгенс, Христиан (1629-1695), голландский физик, изобретатель первых маятниковых часов	III(07)	129
Давид, Жак Луи (1748-1825), художник, Франция	III(07)	136
д'Адрекал, Франсуа Ксавье	II(06)	128
Дар, Пьер ле (годы жизни неизв.), французский художник	I (09)	146
Дарт, производитель фарфора	I(05)	120
Дациаро, Джузеппе (1806-1865), владелец писчебумажных магазинов в Москве, Санкт-Петербурге, Париже	I (09)	85
Дейк, Антонис ван мастерская (1599-1641), художник, Англия	II(02)	126
Дек, Теодор (1823-1891), французский керамист XIX в.	IV(08)	192
Делен, Дирк ван (1604/5-1671), голландский гравер, художник	II (19)	69
Декер, Корнелис Герритс (1623? -1678), голландский художник бытового жанра	I (17)	115
Деланнуа, Луи (1731-1792), французский краснодеревщик, столяр, мастер художественной мебели	II(06)	183
Деларош, Поль (1797-1856), французский художник-портретист и пейзажист	II (14)	166-167
Демидов, Никита (1656-1725), русский промышленник	I(05)	117
Демидов, Николай, русский промышленник и меценат	I(05)	117-118
Дессин О. В., архитектор, начало XIX в., Москва, Россия	II(02)	82
Джордано, Лука (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III (15)	110
Джордано, Лука круг (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III(03)	143
Джотто (ок. 1267 – 1337), итальянский художник и архитектор	IV (16)	28
Дзокки, Джузеппе (1711-1767), итальянский пейзажист барокко	III (15)	127-130
Дзукарелли, Франческо (1702-1788), итальянский художник-пейзажист	II (10)	165
Дидро, Дени (1713-1784), французский просветитель, писатель, художественный критик	III(11)	164-165
Дисней, Уолт (1901-1966), американский художник-мультипликатор, кинорежиссёр, актёр, сценарист и продюсер, основатель компании «Walt Disney Productions»	I(05)	132
Дитрих, Кристиан Вильгельм Эрнст (1712-1774), художник, Германия	I(05)	136
Друэ, Франсуа-Юбер (1727-1775), французский художник-портретист	III (19)	111
Дойч, Николаус Мануэль (1484-1530), художник, Берн, Швейцария	III(03)	162-163
Доменичини, Аполлонио (1740-1770), итальянский мастер ведуты	IV (20)	115
Донди, Джованни де, часовщик	III(07)	128
Доното, Кристи, окружение	I(05)	166
Дуйтц, Ян де (1629-1676), фламандский живописец XVIIв.	II(06)	180
Дюбуа, Жак (169(3-5) - 1763), мебельный мастер, Париж, Франция	III(03)	168-172
Дюбуа, Рене (1737-1799), мебельный мастер, Париж, Франция	III(03)	172-173
Дюге, Гаспар (1615-1675), французский художник-пейзажист	II (10)	163
Дюкре, Жозеф Франсуа (1735-1802), французский потомственный художник и гравер	IV (12)	148
Дюмениль, Пьер Луи (1698-1781), знаменитый французский жанрист	II (10)	140
Дюплесси, Жозеф Сиффред (1725-1802), французский художник-портретист	III(11)	182-183
Екатерина Александрийская (287-?), христианская Святая великомученица	II (18)	145

Жаккард, Жозер Мари, изобретатель ткацкого станка	I (05)	155
	II (18)	76-77
Жакоб, Анри, самый известный фальсификатор клейма Жоржа Жакоба	II(06)	185
Жакоб, Жорж (1739-1814), мебельщик, Франция, Париж	II(06)	183
Жансельм, династия, Жозер Пьер Франсуа, Жан Ану, Шарль Жозеф, Мари	III(07)	186
Жерар, Франсуа Паскаль Симон (1170-1837), портретист эпохи ампир	II (02)	185
	II(06)	194
	III(07)	138
Жерико, Теодор (1791-1824), французский художник	III(07)	140-141
Жоллен, Николя-Рене (1732-1804), французский художник эпохи Просвещения	IV (12)	153-154
Жорж II, мебельный мастер, сын Жоржа Жакоба	II(06)	185
Жорж Альфонс (1799-1870), мебельщик	II(06)	185
Жорж Кузино (1733-1800), прославленный мастер струнных инструментов XVIII столетия	II(06)	190
Жорж, Франсуа-Оноре (1770-1841), мебельный мастер, другое имя «Жакоб Демальтер»	II(06)	185
Жуковский, Станислав (1873-1944), русский живописец	I(05)	138
Иванов Дмитрий Дмитриевич (1922-1929), директор Оружейной палаты	I (17)	8
Идальго, Анн, мэр Парижа	I (17)	58
Изабе, Жан- Батист (1767-1853), художник	III(07)	136
Казаков, М. Ф. (1738-1812), архитектор, представитель классицизм, Москва, Россия	II(02)	81-82
	I(05)	32,36-37, 115
	III (07)	64
Казаков, Родион Родионович, архитектор, ученик М. Ф. Казакова	I(05)	33
Казанова, Франческо Джузеппе (1727-1802), художник, Англия, родной брат знаменитого Джакомо Казанова	III(03)	175-177
Калле, Антуан-Франсуа (1741-1823), французский художник, мастер рисунка и декоративных плафонов	IV (12)	154-155
Камбьязо, Лука (1527-1585), маньерист	I(05)	188
Каменев Г.П. (1772-1803), поэт, переводчик	III(07)	102
Каменская, Анна Федотовна	II (06)	84
Каналетто, Джованни Антонио (1697-1768), итальянский художник	I(05)	187
Канова Антонио (1757-1822), итальянский скульптор	III(11)	112
Кансулат, крупный военоначальник	I(05)	30
Капнист, граф	I(05)	115
Караваджо да, Микеланджело Меризи (1571-1610), итальянский художник	IV (16)	110
Карраччи, Аннибале (1560-1609), итальянский живописец и гравер	IV (16)	35
Кауфман, Ангелика (1741-1807), немецкая художница	IV (16)	120
Кафтырев В. И. (+1807), архитектор, автор генерального плана Казани	I(01)	34-36,60,65
	II(02)	116,118
	III(03)	28,30,32, 34,36,60
	IV(04)	52;
	III (07)	99-101
Качалов В.И. (1875-1948), народный артист СССР	III(07)	103
Кларк Кеннет (1903-1983), британский историк, крупный специалист по истории искусств	IV (16)	28
Классейн, Антоний (1466-1530), фламандский живописец	IV(08)	206
Клевер Юлий Юльевич (1850-1924) – русский художник	I (13)	66
Клемент, Уиллиам, часовой мастер	III(07)	132
Климент XIV (1705-1774), Папа Римский	II (14)	96-97
Клодо, Жан-Батист (1733-1805), французский художник-пейзажист	II (18)	143
Клыков, Вячеслав Михайлович (1939-2006), русский скульптор	II(06)	54
Князья Черкасские	I(05)	31
Колла, Ашиль (1795 — 1859), французский гравёр, инженер и изобретатель особого рода машинного гравирования на стали и меди	I(05)	140
Коллерт, Адриан (1560-1618), фламандский рисовальщик и гравер	III(07)	192-193
Копли, Джон Синглтон (1738-1815), английский мастер исторической живописи	II (18)	121
Коссали, Грацио (1563-ок.1627), итальянский художник	II (10)	142
Крессан, Шарль (1685-1768), скульптор и краснодеревщик герцога Орлеанского	II(06)	135,139
Кривелли, Джованни (1690-1760), итальянский художник-анималист	II (14)	156-157
Кристоф, Яннек Франц (1703-1761),австрийский художник	I (13)	89
Крымов В. П. (1878-1968), русский писатель, издатель, основатель и владелец журнала «Столица и усадьба», 1913-1917	IV(04)	30,31
Куапель, Антуан (1661-1722), художник, Франция	II(02)	164-165
Кудрявцев, Нефед Никитич (1664(?)-1774), вице-губернатор Казанской губернии, первый владелец усадьбы Каймары	II (10)	38
Купецкий, Иоганн (1667-1740), словацикий портретный и исторический живописец	IV (16)	114

Курбе, Густав (1819-1877), французский художник, основатель реализма	IV (16)	116
Куртуа, Гийом (1628-1679), французский художник, мастер религиозной и мифологической живописи	IV (16)	124
Куртуа, Жак (1621-1676), французский художник-баталист	IV (16)	122
Кусту, Гийом (1677-1746), французский скульптор XVIII в.	IV(08)	210
Кучумов, Алексей Михайлович (1912-1993), музейный работник, искусствовед)	II(06)	115
Куэйер, Даниэль, известный часовой мастер	III(07)	130
Ланглуа Франсуа (1589-1647), французский гравер XVII в.	I(01)	126
Лагрене Младший, Жан-Жак (1739-1821), художник, Париж, Франция	I(01)	2-76,78
Лагрене, Жан Луи Франсуа (1725-1805), художник, Париж, Франция	I(01)	72,076-78
Ламбрехт, Жан-Батист (1689-1731), голландский художник-жанрист	I (17)	120
Лансере, Евгений Александрович (1846-1886), русский скульптор-анималист	I(05)	150
Ларжильер, Никола де (1656-1746), художник, портретист, Париж, Франция	I(01)	84-85
Ларок, Пьер, мебельный мастер, XVIII в., Франция	III(03)	167
Лассаль, Филипп де, рисовальщик, Франция, XIX в.	I(05)	155
	II (18)	73
Лебрен, Шарль (1619-1690), французский художник и теоретик искусства	IV(08)	181
Леваллуа П., французский писатель и журналист	IV(04)	142-144, 146
Леаль, Хуан де Вальдес (1622-1690), художник, Севилья, Испания	I(01)	110-113
Лем, Иван Михайлович (1738-1810), российский архитектор-теоретик, градостроитель	II(06)	91
Лемуан, Франсуа (1688-1737), французский художник эпохи рококо	I (17)	164-165
Ленен, Антуан (ок. 1588-1648), художник, Франция	III(03)	150-151
Ленен, Луи (ок. 1607-1677), художник, родной брат Антуана Ленена, Франция	III(07)	150-151,153
Ленен, Матье (ок. 1607-1677), художник, родной брат Антуана Ленена, Франция	I(01)	126
	II (18)	132-136
Лепентр, Шарль (1735-1803), французский художник-портретист	IV (12)	157-158
Лепренс, Жан Батист (1734-1781), французский художник, ученик Франсуа Буше	II(06)	197
Летьер, Гийор Гитом (1760-1832), художник	III(07)	141
Лещинская, Мария (1703-1768), супруга короля Людовика XV	II(06)	131
Либерих Н. И. (1828-1883), русский скульптор, Санкт- Петербург, Россия	IV(04)	140-141
Ливенс, Ян старший (1607-1674), художник, начинал свой путь в одной мастерской с Ремрандтом, Нидерланды	I(01)	127
	II(06)	196
Лигоцци, Якопо (1547-1624), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (15)	106-107
Линкольский, Хуго (1135/40-1200), один из Святых Реформации	III (19)	97
Линт ван, Франс (1684-1763), фламандский художник	I (13)	132
Лоррен, Клод (1600-1682), выдающийся представитель французского классического пейзажа	IV (16)	33
Лосенко А. П. (1737-1773), художник, один из основателей русской академической живописи, Россия	I(01)	76
Луар, Марианна (ок. 1715-1769), художница, портретистка, Франция)	I(01)	128
Лурье, Борис Дмитриевич, архитектор-реставратор	II(06)	77
Лютер, Мартин (1483-1546), идеолог Реформации	I (17)	139-140
Мазуа, Этьен Франсуа (1719-1762), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Маньяско, Алессандро (1667-1749), итальянский художник-пейзажист	IV (20)	121
Маратта, Карло (1625-1713), итальянский художник и архитектор эпохи барокко	IV (20)	116-117
Мартино Бальтазар (1636-1714), французский часовщик	I (13)	70
Мартос, Иван (1754-1835), русский архитектор	IV (16)	115
Мас (Маас), Дирк (1659-1717), голландский живописец	III(07)	200
Массе, Жан (1602-1672), французский эбенист	IV(04)	82
Массейс, Квентин (1465/66-1530), известный голландский живописец	IV (20)	45-46
Матон, Августин, мебельный мастер, XVIII в, Франция	II(02)	162
Матье ,Криаэр (1689-1776), мебельный мастер, стиль Людовика XV, Франция	I(01)	96-101
Мейсоне, Жюст-Орель (1695-1750), французский декоратор	I(05)	139
Меллан, Клод (1598-1688), гравер, ученик С. Вуэ	II (18)	145
Мене, Пьер-Жюль (1810-1879), скульптор-анималист, Франция	I(05)	145
Мериме, Леонор (1757-1836), художник, педагог, теоретик живописи	III (15)	131-134
Мижо, Пьер II, мебельщик	II(06)	144
Микеланджело, Буонаротти (1475-1564), итальянский скульптор, художник, архитектор	IV(16)	35
Милле, Франциск (1642-1670), французский художник и график	IV (12)	150-151
Миньон, Люсьен (1865-1944), художник академического направления, Франция	I(01)	131
Миревельт, Михаиль, круг (1567-1641), художник, Нидерланды	I(01)	126
Мозер, Людвиг, гравер	III(07)	111
Мстислав (1076-1132), Великий князь киевский	II(06)	84
Муанье, Жюль (1835-1894), французский скульптор	III (11)	116
Мулир, Пиетр (ок. 1637-1701), художник, министр, Нидерланды	I(01)	164

Муцал, начальник кабардинских и шпанских отрядов	I(05)	30
Мушерон, Фредерик-ст. (1633-1686), голландский художник-пейзажист	IV(16)	32
Мюлар, Франсуа- Анри (1769-1850), парижский мастер, работавший в историческом и портретном жанрах	III(07)	136-138
Мюрат, Иоахим (1767-1815), маршал Наполеона	IV (20)	101
Навез, Франсуа-Жозеф (1787-1869), художник	III(07)	136
Надаль, Жан - Рене (родился в 1733 г.), мебельный мастер, Франция	II(02)	160-161
Напс, Евгений Иванович, скульптор-самоучка	I(05)	150
Натье, Жан-Марк (1685-1776), французский живописец, портретист	IV (12)	146-147
Негре, Габриэль (1774-1847), генерал наполеоновской армии	III (11)	175-176
Неллиус, Мартинус, нидерландский художник	II(06)	197
	III (19)	108
Нирнзее Э К. (1860-1918), архитектор, Москва, Россия	II(02)	83
Нетшер, Каспар (1639-1684), голландский мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	124-129
Нащокина Мария Владимировна (1953), доктор искусствоведения, историк архитектуры	I(09	38
Новиков С. В., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Новосильцев, Н. И (1761-1838), русский государственный деятель, член Негласного комитета, президент Императорской Академии наук	II(06)	85
Нокре, Жан (1615/1617-1672), художник исторического и портретного жанров, Франция	I(01)	83-85
Ноннот, Донатьен (1708-1785), французский художник-портретист	III (11)	169-170
Нуволоке, Карло Франческо (1609-1702), художник религиозных сюжетов	I(05)	188
Оберкампф, Кристоф-Филипп, производитель тканей, изобретатель французского ситца	I(05)	155
Олеарий, Адам (род. 1599 г.), немецкий географ и путешественник	III(07)	198
Олешкевич К. С. (1873-1937), архитектор, автор проекта доходного дома И. Н. Киселева (модерн), Казань, Россия)	II(02)	85
Орильякский, Герберт, будущий римский папа Сильвестер II, по одной из гипотез создатель механических часов	III(07)	127
Орлеанский, Филипп	II(05)	137
Орлов- Давыдов, Владимир Петрович (1809-1882), граф, тайный советник, англоман, меценат и библиофил	I(05)	121
	III(07)	57
Орлов-Давыдов, Сергей Владимирович (1849-1905), граф, московский благотворитель	I (09)	53
Орлов-Денисов, Василий Васильевич (1775-1843), граф, генерал-майор, владелец усадьбы Васильевское	IV (12)	73-74
Палладио, Андреа (1508-1580), итальянский архитектор позднего Возрождения, основоположник палладианства и классицизма	II(06)	26
Пальма, Якопо мл. (1544-1628), известный итальянский живописец	II (10)	141-142
Пандора (др.-греч. «Одаренная всеми»), первая женщина на Земле согласно мифологии	I (09)	139
Паннемаркер, Виллем (1512-1581), фламандский вердюр	IV(08)	157
Пармиджанино, Франческо (1503-1540), итальянский художник, маньерист	I (13)	111-112
Парросель, Этьен (1696-1775), мастер мифологического жанра	II (18)	144-145
Паше де ла Пажери, Мари Роз Жозефа (1763-1814), жена Наполеона	II(06)	192
Пернон, Камиль (1753-1808), производитель тканей, Франция	IV(04)	91
Пернон, Луи (1681-1760), производитель тканей, Франция	IV(04)	91
Персова С.Г., архитектор-реставратор, заместитель министра культуры Республика Татарстан	III(03)	22-23
Персье, Шарль, (1764-1838), французский архитектор, художник и декоратор, педагог. Один из создателей стиля ампир	II(06)	185
Перуццини, Антонио Франческо (1650-1724), итальянский пейзажист	IV (20)	121
Пети де Вильнев, Клод-Франсуа-Анри (род. 1760), художник	II(06)	192
Пети, Дезире, основатель мануфактуры Edmond Petit, Франция	IV(04)	90
Пети, Жакоб (род. 1796), французский изготовитель фарфоровых изделий XIX века	II(06)	191
Петонди Ф. И. (1797-1874), архитектор, автор проекта регулярной застройки Казани, Казань, Россия	II(02)	84,106-108;
	III(03)	24,26
Петрарка, Франческо (1304-1374), итальянский поэт	IV (16)	29
Пингре,Эдуард (1788-1875), художник ученик Давида	III(07)	138
Пиола, Доменико (1627-1703), итальянский художник, мастер барокко	IV (20)	116
Поршер династия (Франс, Мари-Ноэль, Марк), руководитель компании Charles Burger, Франция	II(02)	90
Поттер, Кристофер (1751-1817), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Поттера, Луи (1768-1859)	II(06)	127
Проскунин Н. М. (1863-1942), знаменитый архитектор, автор проекта доходного дома страхового общества «Россия» на ул. Сретенка, Москва, Россия	II(06)	82
Прюдон Пьер-Поль (1758-1823), портретист эпохи ампир	II(06)	194
Прюдон, Пьер-Поль, круг (1758-1823), художник, Франция	II(06)	130
Пуаза, Альфред Белле дю (1823-1883), французский исторический живописец	I (17)	139, 141
Пуарье ,Филипп, мебельный мастер, XVIII в., Франция	II(06)	159-162
Пуссен, Никола (1594-1665), французский художник, основатель классицизма	IV (16)	37

Пухвизер, Иоганн (1680-1744), мебельщик	II(06)	137
Пьюджин, Огастес (1812-1852), английский архитектор, создатель Биг-Бена	I (17)	31
Пюже, Франсуа (1651-1707), мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	141
Пюжоль де, Абель (1785-1861, французский живописец исторического жанра	III (15)	135-137
Рабиц, Карл (1823-1891), немецкий строитель, изобретатель, в т.ч. сетки «рабица»	IV (12)	66
Равестейн, Губерт ван (1638-1691), голландский художник, мастер натюрморта	III (19)	104
Растрелли, Бартоломео (1700-1771), русский архитектор итальянского происхождения, представитель елизаветинского барокко	I(05)	141
Редуте, Пьер-Жозеф (1759-1840), французский художник и ботаник	III (11)	185-186
Реймерсвале, Маринус Клаус, ван (1490-1567), фламандский художник	I (20)	44-45
Рейнолдс, Джошуа, круг (1723-1792), художник, портретист, Англия	I(01)	130
Рекамье, Жанна Франсуаза Жюли Аделаида (1777-1849)	II(06)	185
Рекко, Джузеппе (1634-1695), итальянский мастер натюрморта	III (11)	178
Рен, Кристофер (1632-1723), архитектор, основоположник английского классицизма	I (17)	31
Рени, Гвидо (1575-1642), художник, представитель болонской школы, Италия	I(01)	86-90
Реньери, Николо (1588-1667), настоящее имя Никола Ренье, французский художник барокко, работал в Италии)	I(01)	89-90
Рикаерт, Давид (1612-1661), голландский художник-жанрист	I (17)	118
Риккс, Поль Старший (1612-1668), фламандский художник XVII в., Брюгге, Бельгия	IV(04)	148-149
Риччи, Себастьяно, круг (1659-1734), художник, придворный живописец Людовика XIV, представитель итальянской школы,	III(03)	140
Риччи, Марко (1676-1730), выдающийся итальянский пейзажист	II (14)	160-162
Ришом, Жюль (1818-1903), художник, Франция	I(01)	130
Робер, Гюбер (1733-1808), французский пейзажист	IV (12)	151-153
Ромбоутс, Теодор (1597-1637), художник, мастер романтизма Нидердандов	I (09)	143-144
Роос, Йозеф старший (1726-1805), художник, пейзажист, мастер анималистического жанра, сын художника Гаетано Рооса, Германия	I(01)	137
Роос, Филипп Петер (1657-1706), художник-анималист, пейзажист, гравер, Германия	I(01)	134
Рубенс, Питер Пауль (1577-1640), крупнейший фламандски живописец	IV (16)	111
Румянцев -Задунайский П. А., граф, русский государственный деятель, фельдмаршал, дипломат, владелец усадьбы Зенино	III(07)	87
Руссель, династия (Пьер, Пьер-Мишель и Пьер II), парижские мебельщики XVIII в., эбенисты, работали во всех стилях середины века - от рококо до неоклассицизма	IV(04)	125
Рябов, Петр Иванович	II(06)	86
Саделер, Рафаэль (1560-1632), фламандский гравер	III (15)	107-108
Сальви, Джованни Батиста (1609-1685), итальянский художник	III (19)	109-110
Санредам, Питер Янсонс (1597-1665), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	71
Сантерра, Жан-Батист (1651-1717), французский художник-портретист	I (17)	163-164
Свебах, Жак-Франсуа-Жозеф (1769-1823), художник, живописец по фарфору	IV(20)	21
Свебах, Бернар-Эдуард, (1800-1870) художник, живописец по фарфору, сын Ж.-Ф. Свебаха	IV(20)	22
Себельдина Д. Н., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Сёмин, Алексей Владимирович (1967 г.р.), бизнесмен, владелец ИГК ASG	II(06)	31
Сене, Жан-Батист (1747-1803), мебельный мастер, знаменитый парижский «эбенист», Франция	II(02)	164-165,168,169
Сене, Клод I (1724-1792), мебельный мастер, Франция	II(02)	164-166,168
Сент- Обен, Габриэль - Жак де (1724-1780), французский живописец, рисовальщик, гравер	III(07)	201
Сибагатуллин А. М., министр культуры Республики Татарстан	III(03)	22
Синекура, Виллард де, французский архитектор	III(07)	127
Сирани, Элизабетта (1638-1665), итальянская художница	IV (20)	114
Скотт, Джордж Гилберт (1811-1878), английский архитектор	I (17)	31
Скрик ван, Отто Марсеус (ок. 1619-1678), голландский художник	I (13)	131-132
Смирнов, Николай Михайлович (1807-1870), русский чиновник, дипломат и мемуарист, тайный советник, калужский и санкт-петербургский губернатор, муж светской красавицы Александры Россет, владелец усадьбы Спасское	I (09)	50
Смирнова-Россет, Александра Осиповна (1809-1882), фрейлина русского императорского двора, знакомая, друг и собеседник А. С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя и др.	I (09)	51, 56-57
Снейдерс, Франс (1579-1657), великий фламандский мастер натюрморта и анималистического жанра, ученик и последователь П. Рубенса, Антверпен, Нидерланды	I(01)	91-95;
	II(02)	146-147
	III (07)	190
Сон, Йорис ван (1622-1667), голландский мастер натюрмортов	III (11)	178
Сорг, Хендрик Мартенс (1611-1670), художник-жанрист	III (11)	179
	I (17)	117
Сталбемт, Адриан ван (1580-1662), художник, представитель фламандского барокко	IV (20)	110-111
Стартов, Иван, выдающийся архитектор	II(06)	90

Стриплинг Младший, Томас (1765-1848), часовщик, Англия	I(05)	145
	III(07)	134
Строцци, Бернардо (1581-1644), итальянский художник-караваджист	IV (20)	120
Судиенко, О.С., секретарь графа Безбородко	I(05)	116
Тарновский, Григорий Степанович, титулярный советник, камер-юнкер при императорском дворе	I (05)	119
Тенирс, Давид-мл. (1610-1690), фламандский художник и гравер	IV (16)	102
Тенишева М. К, художник и меценатка	III(07)	124
Терборх, Герард (1617-1681), младший один из самых известных художников Голландии XVII в.	I(01)	127
Тервестен, Маттеус (1670-1757), голландский художник «золотого» века	III (19)	118-119
Тиу, Антуан (1692-1767), французский мастер-часовщик Франция	I(05)	145
	III(07)	134
Тозини, Микеле (1503-1577), флорентийский художник Позднего Возрождения	IV (20)	114
Том, Жерар (1663-1721), художник интерьерного жанра	I(05)	188
	I (17)	119
Томир, Пьер-Филипп (1751-1843), непревзойденный мастер ампирной бронзы	II(06)	185
Томон де, Жан Франсуа Тома (1760-1813), архитектор	I (13)	40-41
Тревизани, Франческо (1656-1746), итальянский художник позднего барокко	IV (12)	139-140
Труа, Франсуа де (1645-1730), художник-портретист французской аристократии, Париж,Франция	I(01)	79-82, 127
Трубецкой Д.Т. (умер ок.1625 г.), князь, государственный деятель смутного времени, «спаситель Отечества» от польской интервенции 1612-1613, один из кандидатов на царский престол в 1613 г.	III(03)	110, 112, 119
Тукай Габдулла (1886-1913), татарский поэт	III (19)	50
Турньер де, Робер Леврак (1667-1752), французский художник-портретист	II (14)	152-153
Утрехт, Адриан (1599-1652/53), фламандский художник-анималист	IV (12)	160
Фалькенборх, Лукас (1535-1597), фламандский художник	IV (16)	31
Фальконе, Пьер (родился в 1683 г.), мебельный мастер, Франция	II(02)	160-163
Фальконе, Этьен Морис (1716-1791), французский скульптор, автор знаменитого «Медного всадника» в Санкт-Петербурге	II(02)	162-163
Фар, Анн-Луи-Ангри де ла (1752-1829), кардинал, епископ Нанси	III(07)	139
Фейт, Ян, ученик Франса Снейдерса	IV(08)	187
Фолио, Николя (1706-1776), мебельный мастер, Франция	II(02)	161
Фолло, Поль (1877-1941), французский декоратор	II (18)	83-84
Фонтен, Пьер-Франсуа-Леонард(1762-1853), художник, архитектор	II(02)	185
Франкен II, Франс (1581-1642), фламандский художник, Антверпен, Нидерланды	II(02)	174-175
	I(05)	162
Франкен, Амброзиус (1544-1618), фламандский художник, учитель Иеронимуса Франкена II	IV(04)	148
Франкен, Франс (1542-1616), фламандский живописец	IV (16)	30
Франкен, Франс-мл. (1581-1642), фламандский живописец XVIIв.	II(06)	180
Фюгер, Фридрих Генрих (1751-1818), художник, мастер исторического, мифологического, аллегорического жанров, позднее портретист, Австрия	I(01)	135-136
Хайруллина А. Т., директор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Хем, де Ян Давидс (1606-1683/84), нидерландский художник	IV (16)	43
Хенляйн, Петер, нюрнбергский механик	III(07)	128
Херп, ван Виллем (1614-1677), фламандский живописец, копиист Рубенса	IV (16)	112
Хореманс-ст., Жан Жозеф (1672-1759), голландский художник бытового жанра	I (17)	122
Хоубракен, Арнольд (1660-1719), живописец и биограф мастеров Золотого века голландского искусства	IV(08)	
Хук, Роберт, часовой мастер	III(07)	132
Царевич Серкиз, Черкиз	I(05)	29-30
Черкасский, Владимир Александрович	I(05)	30-31
Черкасский, Алексей Михайлович	I(05)	31
Черкасский, Михаил Алегукович, князь	I (05)	30
Черкасский, Михаил Яковлевич	I (05)	30
Чимароли, Джованни Баттиста (1687-1771), мастер пасторальной живописи	I(05)	186
Чиппендейл, Томас (1718-1779), английский мебельщик	I (17)	35
Чиппер, Джакомо Франческа (1664-1736), итальянский художник	I (17)	124
Чуина М. С., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Шампень де, Филипп (1602-1674), французский художник-портретист	I (13)	126
Шампень де, Жан-Батист (1631-1681), французский художник	I (13)	126-127
Шарль ле Руа, Базиль, французский часовщик	I(05)	189
Шарпантье, Жан-Батист (1728-1806), французский живописец	I (17)	118
Шератон, Томас (1751-1806), английский мебельщик	I (17)	35
Шервинский, Василий Дмитриевич (основоположник советской клинической эндокринологии)	I (05)	33
Шереметев, Александр Дмитриевич (1859-1931), русский меценат, последний владелец усадьбы Высокое, Смоленская обл.	II (10)	63

Штейнберг Павел Николаевич (1867-1942), автор книг по садоводству	I (13)	99
Штерн, Игнац, художник	III(07)	192
Щукина, Елена Прокопьевна (1918-2000)	II(06	87
Эбен, Жан-Франсуа (1721-1769), придворный мебельщик короля Людовика XV	II(07)	147
Эгмонт ван, Юстус (1601-1674), фламандский художник, ученик Рубенса	I (13)	128
Эллигер, Оттмар II (1666-1735), художник, мастер аллегорического, мифологического, исторического жанров, писал натюрморты, родился в Германии, работал в Голландии и России	I(01)	135
Эмануэль II, Макс, Максимилиан	II(06)	137
Энгр, Жан Огюст Доминик (1780-1867), художник	III(07)	136
Эрар, Себастьян (1752-1831),мастер по изготовлению музыкальных инструментов, основатель одноименной фирмы	II(06)	190
Юсупов, Николай Борисович (1750-1831), государственный деятель, дипломат	I(05)	103

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2017 ГОДЫ

А

Абдулхакова А. Р. – I(01), II(02) (2013); I(05), II(06), IV(08) (2014); I (13) 2016; IV (20) 2017;
Агеев Ш.Р. – II (02) 2013;
Агеева Л.В. – III (03) 2013**;**
Аисов Р.И. – IV (08) 2014; II (10) 2015;
Алексеева Н. – II (10) 2015;
Алиев Р.М. – II (02) 2013;
Алявдин В.И. – II (14) 2016;
Амерова Л. - III (11) 2015;
Анцигина А. А. – II(06), III(07) 2014;

Б

Балабанова Ю. П. – II (06), III (07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11) 2015; I (13) 2016;
Балтусова А.А. – IV(04) 2013;
Балтусова О. А. – I (01) 2013;
Батырова Ф.Д. – III(03) 2013;
Бернацкая К.А. – IV (16) 2016;
Бобылёв В. – II (10) 2015;
Борисова А.Н. – I(01) 2013;
Бородина С. Д. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017;
Булгакова А. В. – I (01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19) 2017;

В

Вагизов Д.И. – II(02) 2013;
Валеев Н.М. – II(02) 2013;
Валиуллина А.Ф. – III(03) 2013;
Васильев Н.В. – II (02) (2013);
Васильева Ю.В. – I (01), II(02) 2013; II(06) 2014; III (11) 2015; III (15) 2016; I (17), III (19) 2017;
Ващенко Н.Ф. - II(02) 2013;
Власова Е. А. – IV(04) 2013; III (07) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017;
Власова О. - IV(08) 2014;

Г

Гаврилова Г. В. – III (07) 2014; II (10), III (11) 2015; III (15) 2016;
Гайсина З.А. – III (11) 2015;
Галимзанова Л.Г. – I (09) 2015;
Галимова Л.Р. - I (09) 2015; II (14), IV (16) 2016;
Ганцева Н.Н. – II(06) 2014;
Гарипов Н. Э. – I(05), II(06) 2014; IV(08) 2014; III (15) 2016;
Гатауллина С. – III (19) 2017;
Гафурова С. В. – II(06) 2014; IV (12) 2015;
Генсен А.В. –IV 2016;
Глаголева О.Е. – III (07) 2014; I (09)2015;
Глебова Е. - IV(08) 2014;
Гостева Е. – I (17) 2017;
Грязнов В.Н. – II(02) 2013;
Гурова О.П – IV(04) 2013;

Д

Давлетшин А.Р. – IV(08) 2014; IV (12) 2015; III (15), IV (16) 2016;
Данилова С. – II (10) 2015;
Дыкина М. – II (10) 2015;

Е

Евсеев А.А. – III (19) 2017;
Евсеев Е.А. – III (11) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016;
Еманова Ю.Г. – I(01), III(03) 2013;
Ершова А. А. – II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015;

З

Забирова Ф.М. – I (01), II (02), III (03)(2013);
Закиров Л.Р. – II (02) (2013);
Зверев К. Г. – IV (04) (2013);
Зауха А. – III (07) (2014);

К

Каазик Е. – IV (12) 2015;
Кадырова Г.И. – IV(08) 2014;
Казаринова Е. С. – III(03) 2013;
Камелецкий А. – II (06) 2014;
Карпова И.В. – II(02) 2013;
Кастелар П. – II(02) 2013;
Колесников С.Е. – IV(08) 2014;
Коробьина И. М. – II(02) 2013;
Костоева В. – I (09), II (10) 2015;
Косякова Н. – IV(08) (2014);
Краснобаев И.В. – IV(04) 2013; I(05) 2014;
Курганов Н. С. – IV (16) 2016;

Л

Ларионова Т.П. – II (02) (2013);

Лесовой А.Н. – III (11) (2015);
Лукомский Г.К. – III (07) (2014);
Лунина Н. – I (09) 2015;
Львова К.И. – I (01) (2013);

М
Махо О.Г. – IV (20) 2017;
Мейер Ф. – IV (16) 2016;
Метшин И. Р. – II (02)(2013);
Минниханов Р.Н. – II (02)(2013);
Муратова И. В. – II(02)(2013);

Н
Насырова И. – IV (12) 2015;
Нащокина М.В. – I (09) 2015;
Низамов Р. К. – II (02) 2013;
Никитин А. – II (06) 2014;
Никитина А. – II (18) 2017;
Никонов И. С. – II(02), IV(04) 2013; IV(08) 2014; I (13), III (15) 2016;
Новиков С. В.– I (01), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15) 2016; I (17) 2017;
Нургаязова А. М. – IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014;

О
Ойнас Д. – II (10) 2015;

П
Петров В. – I(05) 2014; III (15) 2016;
Попова Е. – II (06) (2014);
Пугач О. - I (09)2015;

Р
Разумов В.А. – IV(08) (2014);
Ревяков Э.А. – II(02), III(03)(2013); I (09)2015
Романов Л. Л. – I(01), II(02), III(03)(2013); I (05), IV(08) (2014); III (11) 2015;
Романов О.А. – IV (20) 2017
Рудзенente Л. – II (02)(2013);
Рыбакова Е. – II(06)(2014);

С
Саакян К. К. – II (02) 2013;
Садков В. А. – II (02) 2013; II (14) 2016;
Сайфуллина Л. Ш. – I (01), II(02), III(03) 2013;
Сайфутдинова А. Р. – IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Салахов Р.Ф. – I (09), IV (12) 2015;
Самборская О. – I (09) 2015;
Сафина А. – I(05) 2014;
Себельдина Д. Н. – IV(04) 2013;
Семёнова Е. А. – I (01) 2013); II (10) 2015;
Сёмин А. В. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014;
Сибгатуллина Т. Р. – I(01) 2013;
Сизикова М. А – I(01), II(02), III(03) 2013; I(05) 2014;
Синицын В. О. – III(03), IV (04) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Славкина Т. И. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014;
Соловьёв А.В. – IV(08) 2014;
Сорокина М. – I (09) 2015;
Спасский А.П. – III (15) 2016;
Створин А. – II(06) 2014;
Степанов А. – I (13) 2016;
Сульдин А. В. – I(01) 2013; III (11) 2015;

Т
Тарасова И. – IV (12) 2015;
Тихонов М. – I (09)2015;
Торбик В.С. - IV (16) 2016;
Торшина М.С. – III (07), IV (08) (2014); I (09)2015
Троепольская Н.Е. – III (03)(2013);
Тызыхова Е. – I (09)2015;

У
Уласова А.В. – I (01), II (02), IV (04)(2013); I (05), III (07) (2014); IV (08) (2014); I (17) 2017;
Улемнова О.Л. – II (02)(2013);
Уразаев Т.Д. – I (05)(2014); IV (08) (2014);

Х
Хайруллин Р. И. – II(06) 2014;
Хайруллина А. Т. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15) 2016; III (19) 2017;
Хайрутдинов Р. Р. – II(02) 2013;
Хакимов Р. С. – II(02) 2013;
Холодович А.В. – III (15) 2016;

Ч
Чайкина М. – I (05)(2014);
Черепанова А.А – I (01), II (02), III (03), IV (04)(2013);
Чуина М.С – II (02)(2013); IV(08) (2014);
Чукман Н.А. – II (02)(2013);

Ш
Шаймиев М.Ш. – II (02)(2013);
Шакирова Г. – I (09)2015;
Швыдкой М.Е. – II (14) 2016;
Шестопалова Т.В. – II (02)(2013);

Я
Явгильдина З.М. – II (02)(2013);
Яо М. К. – I (01), II (02), III (03), IV (04)(2013); I (17), II (18), III (19) 2017

ПРИГЛАШАЕМ ПАРТНЕРОВ ДЛЯ

Обратитесь к нам, и мы обеспечим Вам благоприятную обстановку для проведения деловых встреч, семинаров и корпоративных тренингов. Мы позаботимся и о Вашем отдыхе, сочетающем культуру прошлого и комфорт настоящего.

ПОДМОСКОВЬЕ









УСАДЬБА АИГИНЫХ

Усадьба Аигиных – объект культурного наследия регионального значения построена во второй половине XIX в. Расположена в Пушкинском районе МО, с. Талицы. Близость к Москве и в то же время тишина и камерность места делают усадьбу оптимальным местом делового и конгресс-туризма. Конференц-залы каретника и бюро флигеля оборудованы всем необходимым для проведения представительных научных форумов и малоформатных симпозиумов и переговоров.

Галерея каретника способна трансформироваться как в экспозиционные площади, так и место корпоративного приема, банкета и т.д.

Парковая зона усадьбы идеальна для проведения семейных торжеств.

на правах рекламы

По вопросам проведения мероприятий обращайтесь по телефону:

+7(843) 510-99-10

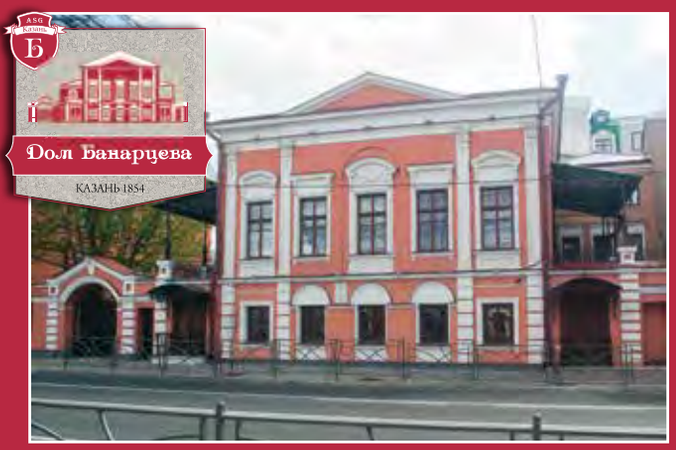
ВЗАИМОВЫГОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА!

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

Исторические интерьеры с подлинными произведениями искусства XVIII-XIX вв.

КАЗАНЬ













ДОМ БАНАРЦЕВА

Дом Банарцева – памятник архитектуры XVIII века – находится в исторической застройке, примыкающей к Казанскому Кремлю.

Удобство местоположения и исторический интерьер – мраморная лестница, парадные залы с камином, меблированные в стиле ампир с коллекциями западно-европейского искусства XVIII-XIX веков, – определили его беспрецедентный для Казани формат – дом приёмов.

Здание имеет охраняемую дворовую территорию и оснащено всеми современными средствами коммуникации, в том числе необходимыми для оперативной организации пресс-центра. Дом Банарцева – уникальный объект для мероприятий делового формата, сочетающий достоинства современной инфраструктуры с очарованием старинной архитектуры.

на правах рекламы

e-mail: info@asg-invest.ru
www.asg-invest.ru

ОГРОМНЫЙ ВЫБОР ПРЕДЛОЖЕНИЙ ПО ПРОДАЖЕ И АРЕНДЕ НЕДВИЖИМОСТИ



«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА»

адресована как профессионалам рынка - агентам по недвижимости, консультантам и инвесторам, так и всем интересующимся коммерческой недвижимостью

УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

Огромный выбор предложений по продаже земельных участков, продаже и аренде недвижимости

Удобная система навигации

Электронный аналог

Аналитические статьи от экспертов в области коммерческой недвижимости

реклама