ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 1 (42) 2023
+16 ISSN 2414-9896



ТЕМА НОМЕРА

ТОНКОЕ ИСКУССТВО АТРИБУЦИИ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

Электронные версии каталогов
доступны для изучения на информационном
портале

Мир искусств

БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ











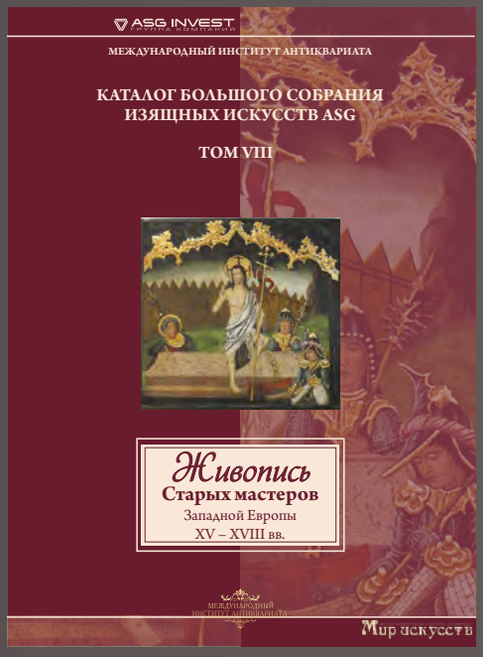




МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ





Уважаемый читатель!

Почти каждый номер журнала я предваряю словами, что он особенный... Данный – сорок первый – действительно необычный: он открывает второе десятилетие «Мира искусств», представляет Вашему вниманию работы наших молодых авторов, а основное содержание его составляют атрибуционные исследования, или, как мы выразили это в теме номера, – «Тонкое искусство атрибуции».

Монографическое исследование клейм французских эбенистов, атрибуция набора французской мебели в стиле Людовика XVI и итальянской картины XVII века на религиозный сюжет – лишь небольшая часть материала, впервые вводимого в научный оборот.

Таким образом, благодаря новым поступлениям Большое собрание изящных искусств ASG становится все объемнее, а в результате атрибуции – установления авторства тех произведений изобразительного и прикладного искусства, что отнесены экспертами к национальным школам или кругу знаменитых старых мастеров, все богаче.

Светлана Бородина,
главный редактор


стр. 20

РЕЗОНАНС

ВОСТОЧНЫЕ ПРЕДЕЛЫ

стр. 8

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 14

РЕЗОНАНС

КОМПЛЕКС БОЛЬШОЙ АДМИРАЛТЕЙСКОЙ КОНТОРЫ – КАЗАНСКИЙ «ГЕНИЙ МЕСТА»

стр. 18

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

И ПОЭТИЧНЫЙ, И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ – НОВАТОРСТВО ПЕЙЗАЖИСТА ГАСПАРА ДЮГЕ

стр. 20

УВАЖАЯ АВТОРСТВО: КЛЕЙМА ФРАНЦУЗСКИХ ЭБЕНИСТОВ XVIII ВЕКА

стр. 38

ВЕЛИЧАВАЯ ПРОСТОТА КОРОЛЕВСКИХ ПОКОЕВ: АТРИБУЦИЯ НАБОРА МЕБЕЛИ ДЛЯ СИДЕНИЯ ЭПОХИ ЛЮДОВИКА XVI

стр. 76

СТУДЕНЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

КРАСНОРЕЧИВОЕ МОЛЧАНИЕ КАРТЕЗИАНЦЕВ

стр. 94

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Балтусова Олеся Александровна – *помощник Президента Республики Татарстан*
Валеев Рафаэль Миргасимович – *доктор исторических наук, Вице-Президент Российского Комитета Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС)*
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*
Мансурова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*
Мезенцева Алиса Александрова – *научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа*
Руденко Константин Александрович – *доктор исторических наук, профессор КазГИК*
Садков Вадим Анатольевич (председатель) – *доктор искусствоведения, зав. отделом искусства Старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина*
Салахов Расых Фарукович – *к.п.н., доцент, декан факультета инноваций и традиций народной художественной культуры КазГИК*
Соколов Аркадий Васильевич – *доктор педагогических наук, профессор -Петербургского государственного университета культуры и искусств*
Хайруллин Эдуард Фаридович – *заместитель руководителя Республиканского агентства РТ по печати и массовым коммуникациям «Татмедиа»*
Хайрутдинов Рамиль Равилович – *кандидат исторических наук, доцент, директор Института международных отношений КФУ*
Явгильдина Зилия Мухтаровна – *д.ф.н., профессор, проректор по науке Казанского государственного института культуры*
Яо Михаил Константинович – *к.с.н., доцент кафедры дизайна и национальных искусств Института дизайна и пространственных искусств (К(П)ФУ)*

СТУДЕНЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

ОБХОДНЫЕ КРЕСЛА-БЮРО ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

стр. 103

ПЕРСОНАЛИИ

ПЕРВЫЙ МАРИНИСТ МОРСКОЙ ДЕРЖАВЫ

стр. 110



стр. 103

АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

ОДИН ИЗ «НИЩИХ, НО МОГУЧИХ»: АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ XVII ВЕКА

стр. 128



стр. 38

МУЗЕЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

УПАКОВКА И ТРАНСПОРТИРОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА: СОВРЕМЕННЫЕ НОРМЫ, ТРЕБОВАНИЯ И ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

стр. 146

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

Стр. 158

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

стр. 180



стр. 76


p. 38

RESONANCE

EASTERN LIMITS

p. 8

MEDIA DIGEST

p. 14

RESONANCE

THE COMPLEX OF THE GRAND ADMIRALTY OFFICE – KAZAN «GENIUS OF THE PLACE»

p. 18

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

BOTH POETIC AND INTELLECTUAL - THE INNOVATION OF LANDSCAPE PAINTER GASPARD DUGUET

p. 20

RESPECTING THE AUTHORSHIP: THE BRANDS OF THE FRENCH EBENISTS OF THE XVIII CENTURY

p. 38

THE MAJESTIC SIMPLICITY OF THE ROYAL CHAMBERS: ATTRIBUTION OF A SET OF LOUIS XVI SEATING FURNITURE

p. 76

THE ELOQUENT SILENCE OF THE CARTESIANS

p. 94

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Т.В. Ванягина – руководитель центра маркетинга, дизайна и PR
Э.Е. Везденецкий – директор АО «ПАИ»
Е.А. Власова – член реставрационного совета МИКН
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – ведущий дизайнер
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских
С. В. Новиков – к. архитектуры, доцент, зам. директора Института дизайна и пространственных искусств (К(П)ФУ)
Л.Л.Романов – зам. генерального директора ИГК ASG, директор правового департамента, к.ю.н.
М.Н. Сорокина – главный хранитель фондов
В.С. Торбик – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой реставрации СПбГУ
И.Р. Фаррахова – руководитель отдела дизайна
А.Т. Хайруллина – зам. директора Института архитектуры и дизайна КГАСУ

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова
Технический редактор/Айслу Абдулхакова

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№1 (41) апрель 2023 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.

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.

STUDENT LABORATORY

BYPASS CHAIRS-BUREAU FROM THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG

p. 103

PERSONNEL

THE FIRST MARINIST OF THE SEA POWER

p. 110

ANTHOLOGY OF STORIES

ONE OF THE «POOR BUT MIGHTY»: ATTRIBUTION OF THE PAINTING OF THE ITALIAN SCHOOL OF THE XVII CENTURY

p. 128

MUSEUM TECHNOLOGIES

PACKAGING AND TRANSPORTATION OF WORKS OF ART: MODERN STANDARDS, REQUIREMENTS AND PRACTICAL EXPERIENCE

p. 146

PRESERVED BEAUTY

p. 158

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

p. 180





p. 161

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

РАЗВИТИЕ ТЕРРИТОРИЙ

ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ЗЕМЕЛЬНЫХ АКТИВОВ ASG В КАЗАНСКОЙ АГЛОМЕРАЦИИ В 2020-2024 ГОДАХ И НА ПЕРИОД ДО 2040 ГОДА, КОТОРУЮ ГРУППА КОМПАНИЙ ПРЕЗЕНТОВАЛА В 2020 ГОДУ, НАПРАВЛЕНЫ НА РЕАЛИЗАЦИЮ ПРЕИМУЩЕСТВ КАЗАНИ КАК МОЩНОГО ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОГО - СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО, ТУРИСТИЧЕСКОГО, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО - ЦЕНТРА РОССИИ.

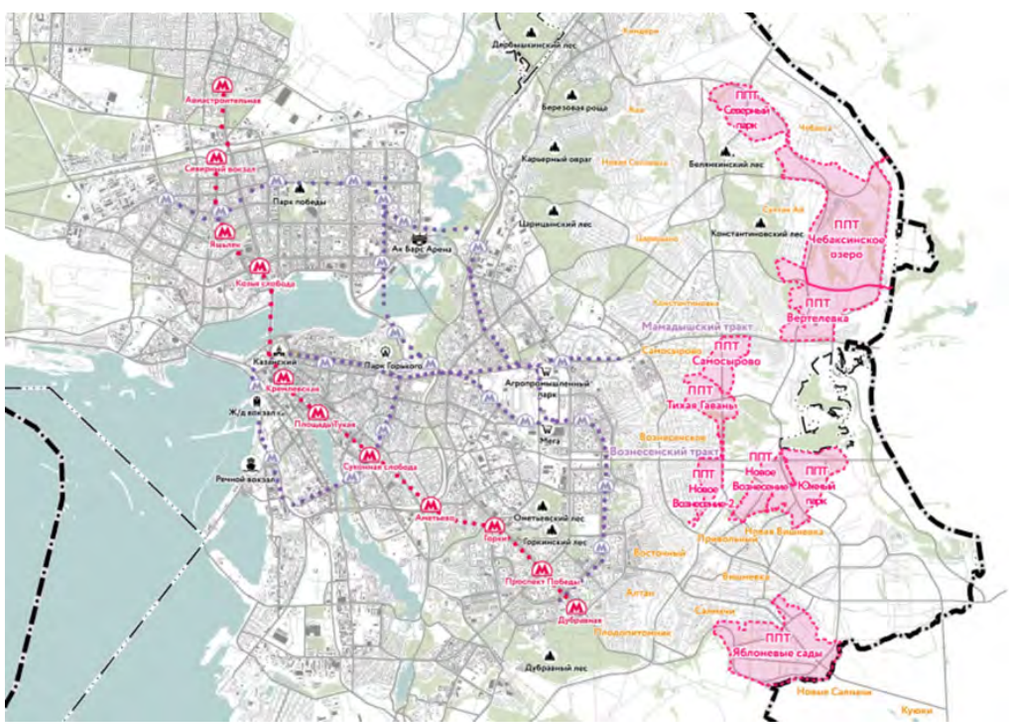
ВОСТОЧНЫЕ ПРЕДЕЛЫ

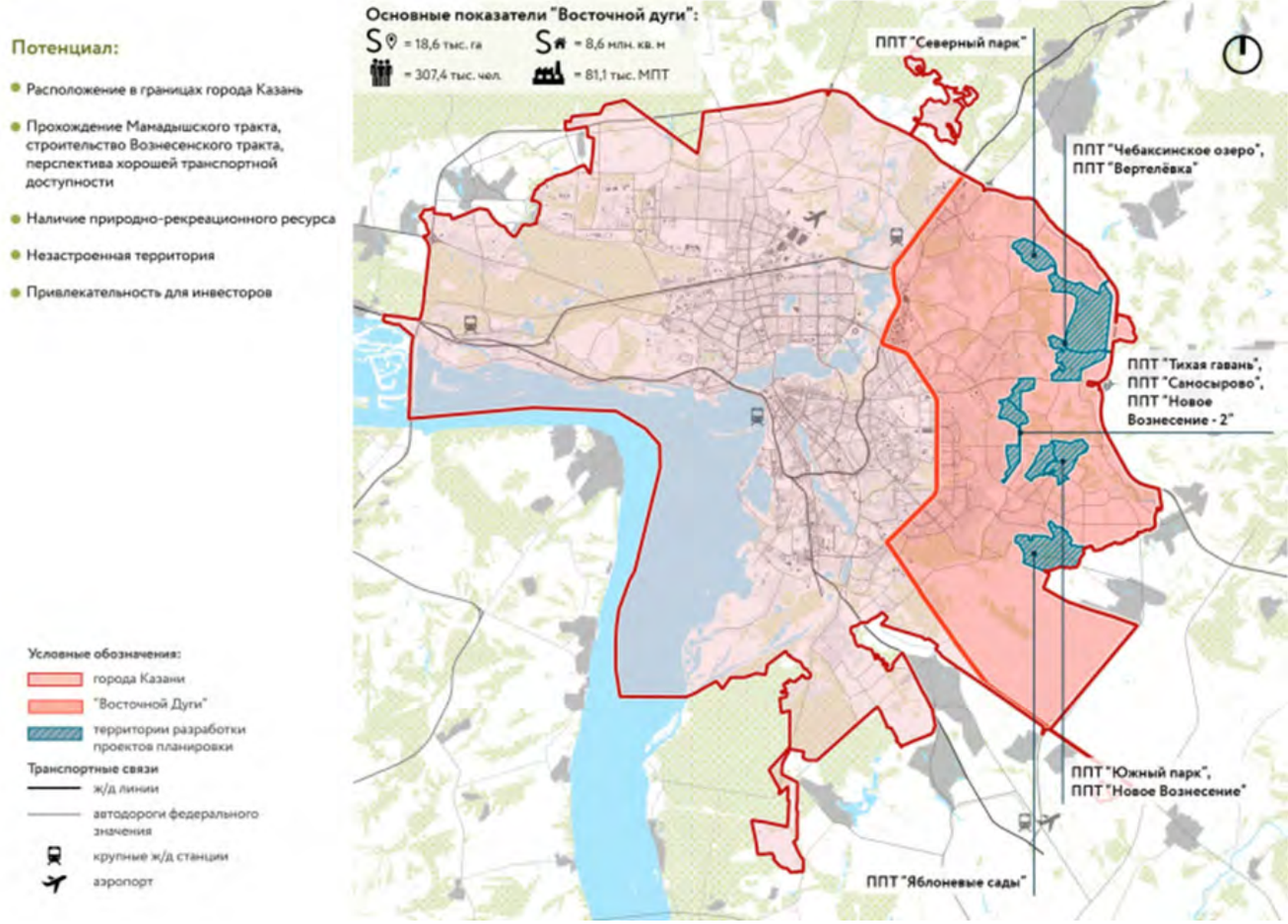
Концепция комплексного освоения территории «Восточной дуги», разработанная Институтом Генплана Москвы по заказу Группы компаний ASG-invest, является реализацией основных положений Концепции, ведет к уменьшению диспропорций пространственного развития территорий, снижению нагрузки на центр города.

Концепцию освоения «Восточной дуги» прокомментировал директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов: Городом в настоящее время установлена очень высокая планка требований к новой застройке. Уроки недавнего прошлого ориентируют нас на новые подходы. К таковым относятся наши проекты развития территорий, включенные в Генплан Казани, в которых продуманы многие аспекты жизни будущих жителей

В 2020 году Институт генплана Москвы разработал генплан Казани до 2040. Столица республики выбрала путь полицентричного развития: наряду с уплотнением компактного города также стоит задача освоения периферийных районов, где все еще много свободной земли, не обремененной ограничениями. До недавнего времени этот процесс шел если не стихийно, то достаточно вольно: так, на западной окраине

Положение в структуре города
© Институт генплана Москвы, ASG инвест





Потенциал «Восточной дуги»
© Институт генплана Москвы, ASG инвест

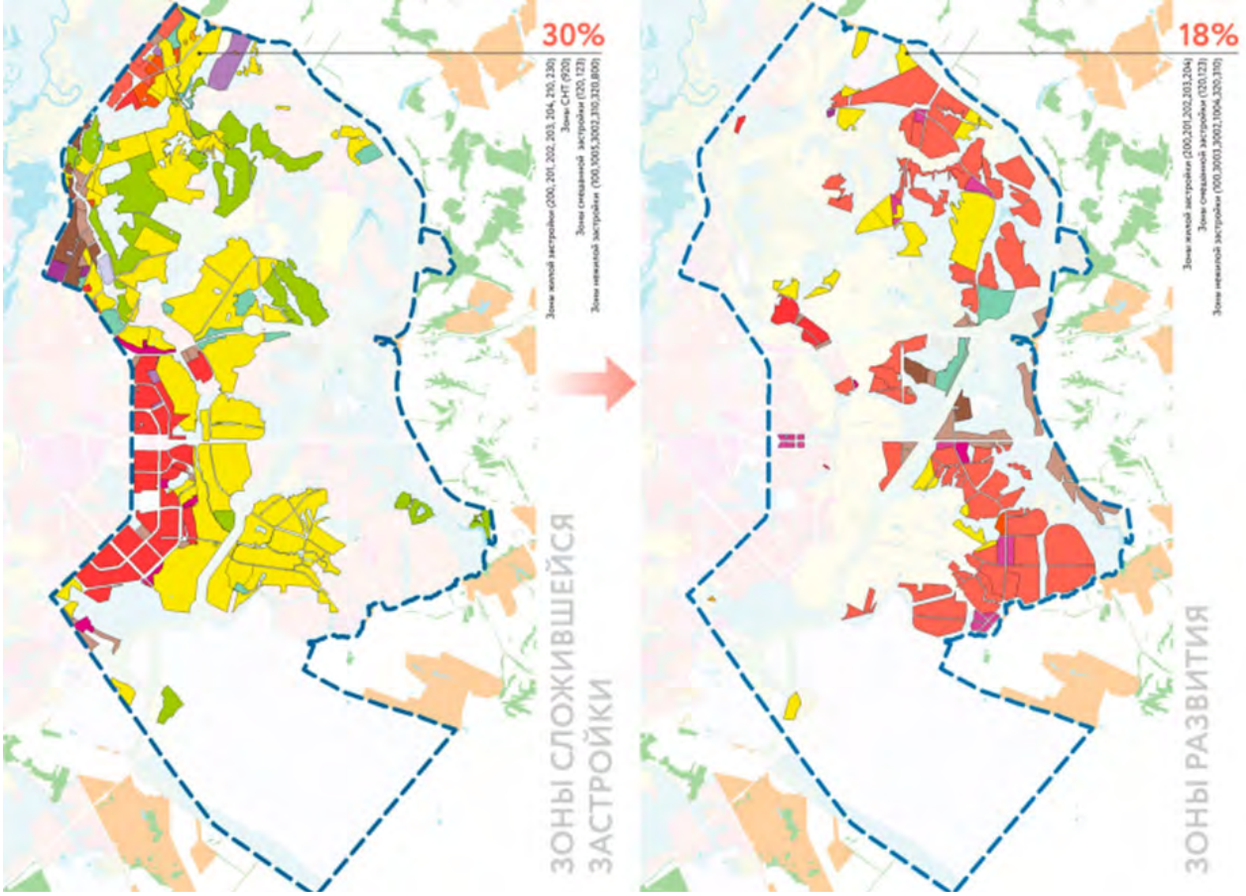
города, со стороны Зеленодольска, растут плотные жилые комплексы высотой в 17 и 25 этажей, часто с «отстающими» дорогами и минимальной социальной нагрузкой в виде типовых школ и детских садов. «Салават Купере», «Залесный Сити» – родные «братья» спальных районов многомиллионного Петербурга, при том что нынешнее население Казани, напомним, – 1,3 миллиона человека.

С восточной стороны тоже есть неосвоенные гектары бывших сельскохозяйственных угодий, так называемая «восточная дуга». Она вошла в состав города после утверждения генплана 2007 года, после чего Казань в этой части приобрела структуру «слоеного пирога»: плотная историческая застройка постепенно растворяется в советской, которую сменяет пояс современных кварталов, за ним – «пышная» прослойка ИЖС и, наконец, «восточная дуга», которой суждено стать «корочкой» новейшей архитектуры.

Сейчас «дуга» – это незастроенные просторы с оврагами, лесами, ручьями и редкими промышленными объектами. Генплан не закрепляет за этой территорией конкретные параметры и объемы застройки. Это дает шанс не повторить путь западной части города и создавать жилую среду, достойную столицы Татарстана, который в последние годы не перестает удивлять архитектурными проектами и событиями.

Институт генплана Москвы не первый, кто работал с «восточной дугой». Но его ресурсы и опыт позволили учесть наработки предшественников и сформулировать комплексное предложение, основанное на принципах современной урбанистики и подкрепленное аналитическими расчетами.

Концепция комплексного освоения «Восточной дуги» является одним из крупнейших региональных проектов Института с точки зрения как масштаба территории, так и детализации проектных решений. Этот проект является частью непрерывного цикла системной и последовательной работы Института с Казанью с 2014 года – от подготовки генерального плана, ПЗЗ и МНГП до разработки документации по планировке территории. Такая практика комплексного взаимодействия с территорией «от общего к частному» позволяет Институту наращивать свои компетенции в регионе и выступать в качестве одного из ключевых градостроительных экспертов, оценивающих и



Территория сложившейся застройки в соответствии с генпланом © Институт генплана Москвы, ASG инвест

Предпосылки развития территории «Восточной дуги» © Институт генплана Москвы, ASG инвест



определяющих направления пространственного развития города.

Одна из ключевых статей, определяющих развитие будущего микрорайона – транспорт. Основу каркаса сформируют существующие и новые общегородские магистрали. Одна из основных – Мамадышский тракт, который соединяет территорию с центром города и трассой М-7. Поскольку сейчас это магистраль непрерывного движения, Институт генплана Москвы предлагает модернизировать развязки и примыкания, организовать дополнительные остановки общественного транспорта.

Вторая – строящийся Вознесенский тракт – новая вылетная магистраль, которая придаст большой импульс развитию всей восточной части города. Третье ключевое решение – это новая хордовая магистраль, которая будет пересекать территорию «дуги» с севера на юг и обеспечивать единую связь между формирующимися жилыми районами и общественными центрами.

Этапы застройки строго соотносятся с развитием улично-дорожной сети: каждую стадию Институт проверял с помощью компьютерного моделирования. Обеспечивать доступность будущего района в перспективе будут также линии метрополитена и трамвая, заложенные в генплане.

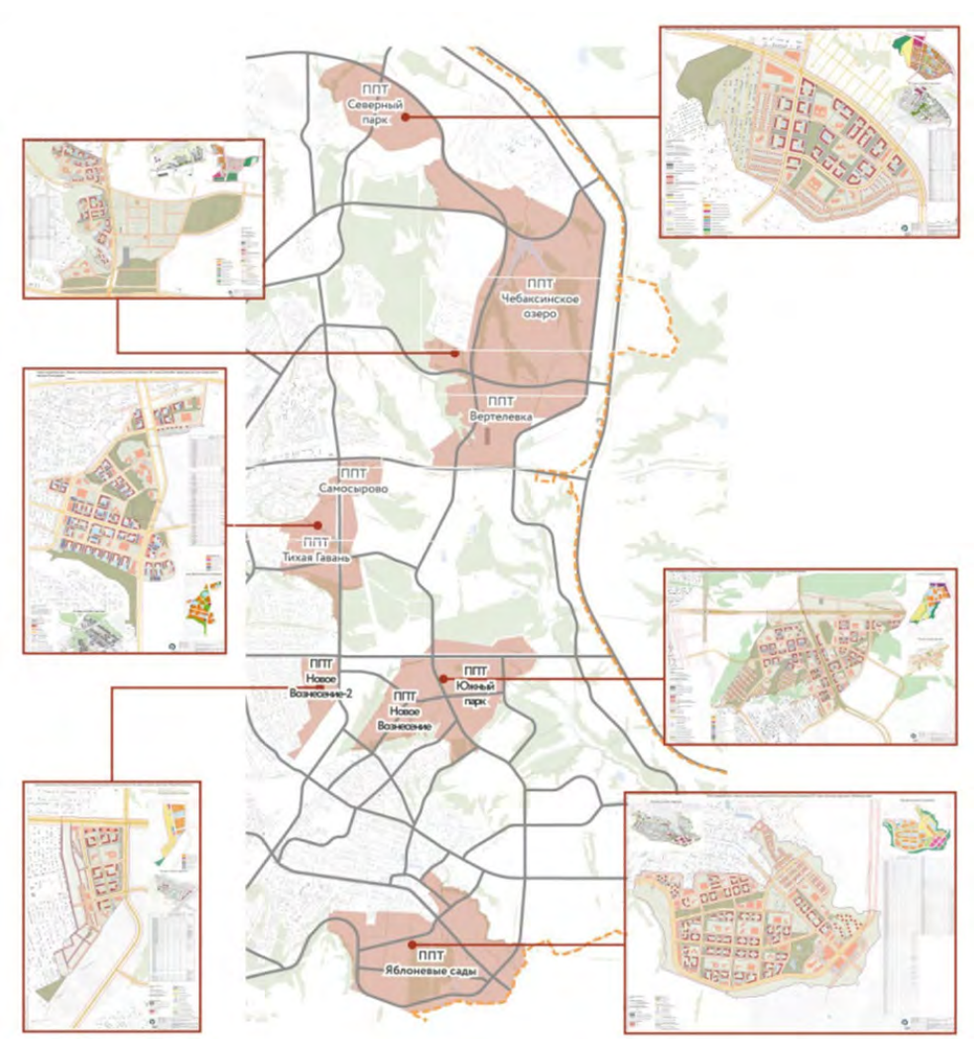
Территория проектирования делится на девять участков разной площади, для которых Институт разработал концепции и впоследствие – проек-



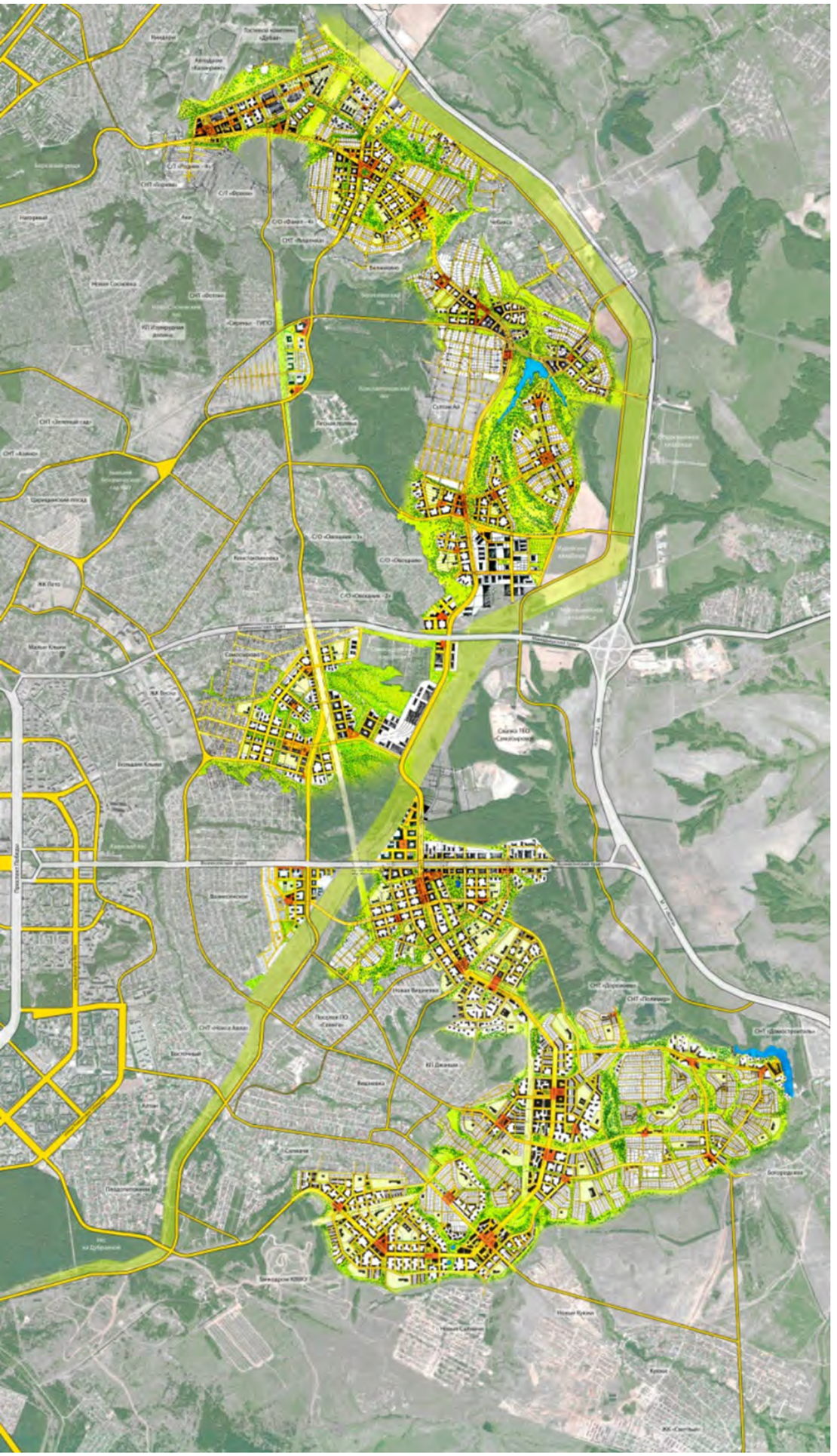
Планируемое развитие улично-дорожной сети
© Институт генплана Москвы, ASG инвест

ты планировки территории. Каждый будущий микрорайон самодостаточен, поскольку насыщается социальной инфраструктурой, торговыми и бизнес-центрами, спортивными и культурными объектами, бульварами и парками, а также объектами инженерной и транспортной инфраструктуры. В каждом микрорайоне появится деловое ядро, зоны отдыха и досуга. Плотность застройки при этом будет несколько ниже, чем в «срединном поясе» Казани, сформированном в советский период, или сопоставимой с ними на отдельных узловых территориях, и будет примерно в полтора раза ниже, чем в постсоветских районах.

Территории будут дополнять друг друга и создадут полицентричную систему: в одном районе может располагаться крупный спортивный объект, в другом – культурный. Поскольку в этой части города есть инвестиционный интерес к логистическим объектам и филиалам производств, планируется строительство нескольких индустриальных парков. Кроме



Этап разработки ППТ
© Институт генплана Москвы, ASG инвест



Концепция «Восточной дуги»
© Институт генплана Москвы, ASG инвест

того, по другую сторону трассы М-7, которая служит границей «дуги» и города, уже действуют Кощаковский кирпичный завод, иные производственные объекты и логистические центры. Таким образом, жилью будут сопутствовать рабочие места, что снизит трудовую миграцию в центр города и нагрузки на дороги.

Одна из ключевых идей нашей концепции – создание «ожерелья» мини-городов, которые обладают не только функциональной насыщенностью и специализацией, но и пространственно-средовой полноценностью. В каждом мини-городе есть свое главное место и достаточное разнообразие публичных пространств: площади, скверы, бульвары, торговые улицы. Этот подход близок к тому, который мы пытались реализовать в поселении Вороновское.

Еще одно отличие «Восточной дуги» – большой процент озеленения. Существующие леса и отдельные участки ценных природных ландшафтов планируют сохранять и превращать в парки и скверы. В этом будет отличие новых районов от остальной Казани, которую нельзя назвать очень зеленой.

В «восточной дуге» есть все предпосылки для создания единого зеленого каркаса с разнообразными рекреационными зонами, ландшафтами и экологическими маршрутами. Есть и сложности – например, рядом с будущим микрорайоном «Южный парк» сейчас располагается свалка твердых бытовых отходов. Но в перспективе эта проблема видится решаемой, поскольку город и республика понимают необходимость переноса данного объекта и рекультивации действующего полигона и постепенно прорабатывают различные варианты соответствующих решений для нормализации экологической ситуации в восточном секторе города как одном из ключевых для перспективного развития. Учитывая, что в прошлом году Татарстан был признан самым экологичным регионом России в соответствии с индексом «устойчивого развития», в позитивный исход можно поверить.

За всестороннюю аналитику и комплексный подход «Восточная дуга» была признана лучшей градостроительной концепцией на форуме «Казаныш-2022». Планируется, что реализация проекта начнется в 2023 и займет около 30-40 лет. В первую очередь будут освоены территории, прилегающие к Мамадышскому и Вознесенскому тракту – «Тихая гавань» и «Самосырово». Освоение территорий «Восточной дуги» позволит вводить от 150-300 000 м2 жилья ежегодно.

Между мэрией Казани и компанией ASG подписано соглашение о государственно-частном партнерстве по развитию казанской агломерации. Это тема глобальная, а первый шаг, который мы сделали, – это развитие исторического центра. Мы выполнили свои обязательства, и город положительно оценил это.

Нам принадлежит большое количество земельных участков, как в административных границах Казани, так и в ближайших пригородах. И эти земли тоже являются основой для развития казанской агломерации в целом. Значительная часть наших активов – это земля. Естественно, земля будет тем дороже, чем привлекательнее будет Казань. Я не скрываю, что мы заинтересованы в развитии нашего города, потому что чем краше и привлекательнее он будет, тем выше будет стоимость земли, входящей в наш портфель.

Владелец группы ASG Алексей Семин утверждает, что ему принадлежит не так уж много земель вокруг Казани, как принято думать, – не более 7%. По его словам, на сегодня основной виновник неэффективного использования земель – само государство, которое не определило прозрачные правила игры на этом рынке.

Я глубоко убежден, что в сегодняшних условиях надо формировать общественное мнение и понимание того, что в рамках казанской агломерации заниматься сельским хозяйством нецелесообразно. Сказать об этом обязано министерство сельского хозяйства и продовольствия РТ.

Когда мы говорим «казанская агломерация», это не пустой звук! Это комплексный подход к развитию территории. Кстати, некоторые «горячие головы», не разобравшись, стали говорить, что их направляют на выселки, но какие это выселки – 8 км от города по прекрасной дороге? Но людям там надо будет где-то работать, совершать покупки. И учитывая, что государство берет на себя развитие инфраструктуры на территории для многодетных семей, мы сейчас концептуально продумываем новый проект жилищного строительства. Жителям наших домов будет очень комфортно жить рядом с многодетными.

Есть второй момент: земля под коммерческое строительство всегда дороже, чем под жилищное. И поэтому, в соответствии с нашим проектом, все земли вдоль дороги мы, во-первых, отдаем под торговую инфраструктуру, во-вторых, под размещение здесь складов, поскольку близко к городу, очень удобно для совершения оптовых сделок. И, в-третьих, для размещения здесь экологически чистых производств, где люди смогут работать. Это же огромнейшее направление для развития и огромнейшая задача, которую мы хотим решить.

ARCHI .RU

09.03.2023
Автор текста:
Алёна Кузнецова

ДАЙДЖЕСТ СМИ

ВСЁ СМЕШАЛОСЬ В ГИЛЬДИИ СВЯТОГО ЛУКИ: ВЫСТАВКА “ПОД ЗНАКОМ РУБЕНСА” В “НОВОМ ИЕРУСАЛИМЕ”

01.01.2023

атмосфера

9 декабря в «Новом Иерусалиме» открылась выставка «Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России». 67 картин приехали из Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Воронежа, Серпухова, Тулы, Углича, Ярославля, усадьбы Архангельское, галереи «Центр искусств. Москва». Своих фламандцев представили коллекционеры Владимир Некрасов, Дмитрий Гарибян, Алексей Сёмин.

Инфографика на выставке помогает понять, как развивался художественный бизнес. Художнику, не состоящему в гильдии Святого Луки, продавать картины шансов не представлялось. Да кто не в гильдии, тот и не художник. А вступив в неё, самостоятельную работу можно было начать только после долгих лет подсобных работ в чьей-то мастерской.

Подробные описания картин, сделанные куратором и сотрудниками предоставивших работы музеев, истории бытования и атрибуций, - можно узнать больше интересного о проведённых исследованиях.

НА ПРОШЕДШЕМ В 2022-М АРХИТЕКТУРНОМ ФОРУМЕ «КАЗАНЫШ» ПРОЕКТ «ВОСТОЧНОЙ ДУГИ» СТАЛ ЛУЧШЕЙ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИЕЙ

05.01.2023

Группа компаний ASG миллиардера Алексея Семина финансирует проекты новых магистральных дорог и развязок на «Восточной дуге» Казани — это принадлежащая ГК территория от Дербышек до Салмачей площадью 2 тыс. гектаров. Информацию об этом подтвердили в компании и мэрии Казани.

ASG работает над проектами планировок трех новых транспортных развязок на пересечении с Вознесенским трактом и четырьмя участками дорог, сообщили в исполкоме города.

Для того чтобы включить эти объекты в федеральные программы по строительству дорог, необходимо разработать не только проекты планировок линейных объектов, а еще рабочую документацию, которая должна пройти государственную экспертизу», — заявили в исполнительном комитете Казани.

В числе первых — дороги, которые свяжут улицу Центральную с улицей Зорге и Оренбургским трактом, заявляют в ASG. Там компания готовит проект «Яблоневые сады» площадью 321 га, из которых 90 га отдадут под застройку жильем от 3 до 19 этажей площадью 1,2 млн кв. метров.

Эти дороги позволят не только развиваться нашему проекту, но и решить давнюю проблему с доступностью прилегающих поселков, построенных без учета пропускной способности существующих автомобильных дорог», — рассказал изданию директор по развитию территорий и продажам ASG Ринат Аисов, уточнив, что вторым этапом идет проект связки указанных дорог с Вознесенским трактом. Это облегчит ежедневные пробки в казанских Салмачах, Вишневке, Привольном и пестречинских Куюках.

Проект «Восточной дуга» на 4,5 млн кв. м жилья для 216 тыс. человек, дорогами длиной 181 км и 78 тыс. рабочих мест готовит Институт генплана Москвы и свыше 10 проектных организаций и архитектурных бюро из Казани и других городов России. На проекты планировок территорий, транспортное моделирование, анализ инженерных сетей «Восточной дуги» ASG за два года потратила свыше 100 млн рублей. На прошедшем в 2022-м архитектурном форуме «Казаныш» проект «Восточной дуги» стал лучшей градостроительной концепцией.

В МУЗЕЕ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» ПРЕДСТАВЛЕНЫ 67 КАРТИН ФЛАМАНДСКИХ МАСТЕРОВ XVII ВЕКА

06.01.2023

Несомненно, выставка даёт повод и для размышлений об основных тенденциях на протяжении трех последних веков. лавной сенсацией выставки «Под знаком Рубенса» стала переатрибуция аллегорического сюжета, посвященного коронации Роксаны — пленницы Александра Македонского, ставшей его законной женой. На полотне изображена белокурая девушка, её пышные формы фигуры едва прикрыты красной накидкой, застенчиво склоняет голову перед полководцем, который держит в руках корону. Сюжет прежде считался одной из копий авторской работы Рубенса, варианты которой хранятся в музее Иерусалима, английском частном собрании и немецком замке в Вёрлитце. Несомненным украшением экспозиции стали картины из частных коллекций Владимира Некрасова, Валерии и Константина Мауергауз, Дмитрия Гарибяна, Алексея Сёмина, галереи «Центр искусств. Москва». Василий Кузнецов, министр культуры и туризма Московской области отметил, что выставки с широчайшей географией представляемых коллекций стали для «Нового Иерусалима» не просто доброй традицией, а вектором программной работы.

ВЫСТАВКА «ПОД ЗНАКОМ РУБЕНСА» - ОТЧЁТ

07.01.2023

В историко-художественном музее «Новый Иерусалим» проходит выставка «Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России». Она представляет 67 знаковых произведений известных мастеров эпохи расцвета фламандского искусства из 9 музеев и частных коллекций.

Золотой век фламандской живописи связан с именем Рубенса. Именно в это время формируется рынок произведений искусства, кристаллизуются вкусы заказчиков и появляются хрестоматийные сюжеты. А также создаются высокопрофессиональные мастерские художников, которые могут выпускать большое количество произведений, которые становятся экспортным товаром.

Стилистическое своеобразие фламандской школы во многом опиралось на творческие достижения Рубенса и его современников. Расцвет, время наибольшей творческой активности приходится на период между 1610 и 1640 годами – раньше, чем в других национальных школах.

ПОД ЗНАКОМ РУБЕНСА

11.02.2023

XVII век — золотая эпоха фламандской живописи, время ее блестящего, хоть и непродолжительного расцвета, отправным импульсом которого стала фигура Питера Пауля Рубенса. Возглавив национальную художественную школу первой половины XVII века, он надолго сделал ее главным явлением культурной жизни Фландрии. Формирование хрестоматийных жанров, становление вкусов заказчика, активный спрос на произведения фламандцев и многое другое происходило именно «под знаком Рубенса»

В экспозицию включены работы, вышедшие из мастерских главных художников фламандской школы: Антониса Ван Дейка, Якоба Йорданса, Франса Снейдерса, Яна Брейгеля Бархатного, Давида Тенирса Младшего и самого Питера Пауля РУБЕНСА, а также чрезвычайно редкие произведения авторов, чье художественное наследие исчисляется сегодня единичными экземплярами.

Вадим Садков, куратор выставки, доктор искусствоведения, профессор: «Именно демонстрация разнообразия работ фламандцев и эволюции их жанровой типологии — основная смысловая ось выставки. Другая ее важная задача — исследование проблемы взаимоотношений ярких творческих индивидуальностей, возглавлявших и организовывавших деятельность процветавших художественных мастерских, их учеников и ассистентов, коллективно трудившихся над исполнением многочисленных, подчас трудоемких, заказов».

ПОД ЗНАКОМ РУБЕНСА. ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА ИЗ МУЗЕЕВ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ РОССИИ

11.02.2023

Василий Кузнецов, министр культуры и туризма Московской области:

«Выставки с широчайшей географией представляемых коллекций стали для «Нового Иерусалима» не просто доброй традицией, а вектором программной работы. Музей поддерживает статус крупнейшей региональной культурной площадки, знакомя жителей Подмосковья и столицы с произведениями великих художников. Часто такие проекты становятся событием федерального значения.

В этот раз в центре внимания непревзойденный Рубенс и влияние его творчества на современников и последователей – среди них и всемирно известные имена, и редкие художники, встреча с картинами которых – большая удача. Уверен, что выставка будет интересна самому широкому кругу зрителей».

По замыслу авторов проекта произведения крупнейших мастеров — Рубенса, Ван Дейка и Йорданса — представлены на выставке в контексте первоклассных образцов творческого наследия других живописцев, взаимодополняющих друг друга и демонстрирующих различные аспекты развития фламандской живописной школы. Они демонстрирует неисчерпаемый талант своих создателей, их изощрённое композиционное, колористическое и живописное мастерство.

Вадим Садков, куратор выставки, доктор искусствоведения, профессор:

«Именно демонстрация разнообразия работ фламандцев и эволюции их жанровой типологии — основная смысловая ось выставки. Другая ее важная задача — исследование проблемы взаимоотношений ярких творческих индивидуальностей, возглавлявших и организовывавших деятельность процветавших художественных мастерских, их учеников и ассистентов, коллективно трудившихся над исполнением многочисленных, подчас трудоемких, заказов».

Выставка состоит из трех основных разделов. Экспозиция раскрывает организационно-деловые и творческие взаимоотношения: с одной стороны, между художниками, учениками и подмастерьями, с другой – между авторами живописных произведений, арт-дилерами и коллекционерами.

Концепция выставки отражает историю формирования нового художественного рынка во Фландрии на протяжении XVII века. Коллекционеры разных уровней, профессиональные арт-дилеры, благодаря которым сформировался свободный художественный рынок и широкий экспорт фламандской живописи – также стали героями этой выставки

Выставка дает повод и для размышлений об основных тенденциях, сходстве и различиях в подходе к коллекционированию работ старых мастеров в Западной Европе и в России на протяжении трех последних веков. В России первые картины фламандских художников появились в начале XVIII века, когда в эпоху Петра Великого начались массовые закупки произведений западноевропейского искусства.

Уже во времена царствования Екатерины II Императорский Эрмитаж в Санкт–Петербурге по праву считался обладателем одной из лучших в мире коллекций произведений фламандской школы. Также полотна фламандцев появились в собраниях аристократических семей: Шуваловых, Строгановых, Юсуповых, Шереметевых и Безбородко. В «Фонтанном доме» графа Николая Петровича Шереметева находилась, в частности, представленная на выставке картина Якоба Йорданса «Мелеагр и Аталанта».

В процессе подготовки выставки отобранные для показа картины были внимательно и всесторонне изучены. Некоторые из них получили новые атрибуции, во многих случаях также уточнены датировки и история прежнего бытования.

В работе над составлением научного каталога приняли активное участие сотрудники региональных музеев — партнеров этого проекта. Выпущенный к выставке каталог расскажет о развитии и многообразии фламандской живописи, истории коллекционирования фламандцев в России, а также о подходах к собирательству работ старых мастеров в Западной Европе и в России на протяжении трех веков.

Выставка сопровождается обширной дополнительной программой для посетителей разных возрастов, включающей лекции, тематические и интерактивные экскурсии, концертные мероприятия и многое другое.



ВЕЧНЫЕ ЦЕННОСТИ ШЕДЕВРОВ МИРОВОГО ИСКУССТВА БУДУТ ВОСПЕВАТЬ В КАЗАНИ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

09.03.2022

В Казани скоро преобразится и придаст туристический флер улице Карла Маркса историческое здание, объект культурного наследия «Комплекс Адмиралтейской конторы, XVIII в., арх. Кафтырев В.И.». В старинном особняке на территории охранной зоны Казанского Кремля откроется уникальный культурный центр. Группа компаний ASG invest представила план по созданию Музея частных коллекций, стоимость инвестиций в проект составит порядка 3 млрд рублей. Памятник архитектуры федерального значения может получить новую жизнь и формат использования, а также стать точкой притяжения для туристов и казанцев.

Проект создания Музея частных коллекций был задуман еще в 2010 году, через два года выбрали место — «Комплекс Адмиралтейской конторы, XVIII в., арх. Кафтырев В.И.». К разработке проекта реставрации привлекли лучших специалистов Казанского государственного архитектурно-строительного университета. В 2013 году проект прошел государственную историко-архитектурную экспертизу и получил высокую оценку экспертов. Эскизный проект был согласован государственным органом охраны. Промежуточные итоги реставрационных работ были подведены в феврале 2013 года на конференции, организованной мэрией Казани с участием специалистов КГАСУ, при поддержке аппарата президента РТ и Министерства культуры РТ.

Для нас создание такого пространства в центре Казани — это не просто рождение культурного центра, это место притяжения аудитории, которое призвано сформировать и развивать новый культурный слой в столице Татарстана. Это проект для людей! Только представьте, шедевры мирового искусства будут доступны для изучения на ул. Карла Маркса. ASG стремится подарить историческому зданию новую жизнь и сделать его «живым», интересным и полезным для города, — говорит генеральный директор УК «Капитал-Траст-Инвест» Роберт Хайруллин.

Общий объем инвестиций, которые планирует вложить компания в реализацию проекта Музея частных коллекций, оценивается ориентировочно в 3 млрд рублей.

ЧТО СКРЫВАЮТ ПОЛОТНА СТАРЫХ МАСТЕРОВ – ДИРЕКТОР МУЗЕЯ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» О ВЫСТАВКЕ «ПОД ЗНАКОМ РУБЕНСА»

Радио 1

21.01.2023

За месяц работы выставки «Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России» её успели посмотреть более 17.5 тысяч гостей. Корреспондент «Радио 1» отправилась в музей «Новый Иерусалим» в Истре, чтобы своими глазами увидеть полотна знаменитых фламандцев и узнать, какие тайны они скрывают.

Подготовка проекта сопровождалась большой исследовательской работой. Есть картины, впервые представленные российской публике, другие получили новые атрибуции – уточнение авторства, сюжетов и датировок.

Принято считать, что Питер Пауль Рубенс собственноручно написал порядка 1400 картин. Совместно с учениками и коллегами – им создано около 3 тысяч полотен. А вот большеформатных работ с его личным участием не так уж много. Посетителям музея «Новый Иерусалим» выпала редкая возможность увидеть двухметровое полотно «Коронование Роксаны Александром Македонским». Это работа из частного собрания коллекционера Владимира Некрасова, выставляется в России впервые.

«Исследователи в рамках проведения ультрафиолетового излучения, через инфракрасные лучи нашли следы высочайшего мастерства, где прописаны фрагменты короны, лица, элементы натюрморта – это дало основание атрибутировать работу именно произведением Рубенса и его мастерской», рассказала директор музея Анна Антипенко.

Мастерская Рубенса стала образцовой для многих мастерских Антверпена, Фландрии и на европейской арене в целом. Помимо живописного таланта, он был профессиональным дипломатом и организатором, что позволило ему создать колоссальную мастерскую, в которой работает порядка ста учеников.

В четвёрке лучших фламандских живописцев первой половины 17 века Франс Снейдерс. Его ранний камерный «Натюрморт с устрицами и куропатками» из частного Международного института антиквариата прежде в стране не демонстрировался. После знакомства и работы с Рубенсом он пишет совсем другие – роскошные натюрморты. Это новый жанр для фламандской художественной школы, и Франс Снейдерс является его автором. В качестве примера Анна Антипенко продемонстрировала «Натюрморт с фруктами, битой дичью, охотничьими собаками, котом, обезьяной, попугаем и птицами» Снейдерса.

«ГЕНИЙ МЕСТА» – ПРОЕКТ, РЕАЛИЗУЕМЫЙ В РАМКАХ ФЕДЕРАЛЬНОГО ПРОЕКТА МИНКУЛЬТУРЫ РФ «ПРИДУМАНО В РОССИИ» С ЦЕЛЬЮ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ ДЛЯ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОЙ ЭКОНОМИКИ РЕГИОНОВ. БИБЛИОТЕКИ ВКЛЮЧАЮТСЯ В РАБОТУ ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОМУ РАЗВИТИЮ ТЕРРИТОРИЙ, В ТОМ ЧИСЛЕ ЧЕРЕЗ ПРОДВИЖЕНИЕ ИХ КУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ. 9 ФЕВРАЛЯ В БИБЛИОТЕКЕ-ФИЛИАЛЕ № 13 «САНДУГАЧ» ЦЕНТРАЛИЗОВАННОЙ БИБЛИОТЕЧНОЙ СИСТЕМЫ Г. КАЗАНИ, ПЕРВОЙ ИЗ БИБЛИОТЕК РЕСПУБЛИКИ СТАВШЕЙ УЧАСТНИЦЕЙ ФЕДЕРАЛЬНОГО ПРОЕКТА «ГЕНИЙ МЕСТА», ПРОШЛА ПРЕЗЕНТАЦИЯ ОДНОГО ИЗ САМЫХ МАСШТАБНЫХ И ИСТОРИЧЕСКИ ЦЕННЫХ ОБЪЕКТОВ ASG – КОМПЛЕКСА БОЛЬШОЙ АДМИРАЛТЕЙСКОЙ КОНТОРЫ.

КОМПЛЕКС БОЛЬШОЙ АДМИРАЛТЕЙСКОЙ КОНТОРЫ – КАЗАНСКИЙ «ГЕНИЙ МЕСТА»

Данный объект культурного наследия федерального значения наиболее полно отвечает задачам проекта Министерства культуры РФ - сохранению культурного наследия региона и продвижению его своеобразия. В последние годы интерпретация культурного ландшафта как гения места получила широкое распространение, именно так все чаще называют архитектурные объекты, связанные с жизнью выдающихся личностей, хранящие память о значимых событиях. Используется это понятие и в брендировании территорий как объектов туризма.

Комплекс Большой Адмиралтейской конторы вызывает интерес горожан и гостей города как своим обликом и масштабом, так и тем, что это одно из лучших творений выдающегося губернского архитектора, автора первого регулярного плана Казани Василия Кафтырева.

Здание располагается по красной линии ул. Карла Маркса, в охранной зоне Казанского Кремля. Объект был построен в 1774 году и является одним из немногих зданий XVIII века, сохранившимся до наших дней.

Здание «помнит» множество известных личностей. Например, с 12 по 21 декабря 1887 года, когда здесь располагалась Казанская земская больница, в ней после неудачной попытки самоубийства лечился Алексей Пешков.

Уникальна и новейшая история этого объекта – восстановление его в соответствии с замыслом автора проекта, осуществленное Инвестиционной группой компаний ASG в рамках Соглашения о государственно-частном партнерстве между группой компаний и мэрией Казани при поддержке Президента РТ Р.Н. Минниханова (16.02.2012). Смонтированная архитектурная подсветка подчеркивает богатый декор фасада, включая знаменитые кафтыревские полотенца и герб Казанской губернии с Зилантом.

Концепция Музея частных коллекций, разработанная компанией, вполне исторична, ведь большинство крупнейших музейных собраний возникли из личных коллекций или произведений, принадлежавших частным владельцам – Лувр, Прадо, Эрмитаж, Третьяковская галерея и др.

Начало истории личных коллекций в России совпало с поездкой Петра I в Европу. Им-

ператор проявил большой интерес к европейской живописи, посетил несколько аукционов и частных коллекций. На основе приобретенных им предметов был основан Эрмитаж и положено начало многочисленным царским коллекциям произведений искусства.

После октября 1917 года все частные коллекции были национализированы, экспонаты рассредоточены по разным музеям. Осознание необходимости восстановления памяти о меценатах и коллекционерах пришло не так давно, при этом стали формироваться новые личные коллекции, появилась возможность доступа к закрытым архивным материалам, музеи посвятили коллекционерам и их собраниям выставки и научные конференции, появилась возможность приобретения предметов на зарубежных аукционах.

Отдельными локусами Музея частных коллекций выступают сегодня усадьбы В.И. Аигина и Гусева Полоса, где исторические интерьеры периода постройки дома воссозданы на основе корпоративной коллекции – Большого собрания изящных искусств ASG.

Системность и масштабность БСИИ требует адекватного экспозиционного пространства, каким является Большая анфилада конторы.

Создание здесь Музея частных коллекций изящных искусств, доминантой которого станут Императорские залы, позволит представить историю западноевропейского изобразительного и прикладного искусства, периодизация которого в российской практике прочно увязывается с именами российских самодержцев: петровское барокко, елизаветинское рококо, екатерининский классицизм, александровский ампир и т.д.

Путешествие по Большой анфиладе здания, протяженностью 140 метров, не только экскурс в историю искусства и знакомство с коллекциями Большого собрания изящных искусств ASG, но и погружение в прошлое тысячелетнего города. 300-летняя история царской, а затем императорской фамилии тесно переплеталась с историей Казани. Семеро из семнадцати царствующих особ удостоили Казань своим посещением. Визиты представителей императорской династии сопровождались всевозможными милостями, наградами, пожертвованиями как Казани в целом, так и определенным учреждениям, чаще всего духовным или учебным, или даже отдельным лицам: Петру I Казань обязана адмиралтейством и суконной, кожевенной, овчарной фабриками, Елизавета Петровна открыла здесь гимназию, уравняв ее в правах с Московским университетом, Александр I основал Казанский университет, а Александр III открыл Казанскую железную дорогу...

Контуры будущего музея первыми смогли увидеть участники обхода, прошедшего осенью прошлого года.





И ПОЭТИЧНЫЙ, И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ – НОВАТОРСТВО ПЕЙЗАЖИСТА ГАСПАРА ДЮГЕ



Светлана Бородина,
д.п.н., редактор журнала
«Мир искусств»

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена творчеству пейзажиста Гаспара Дюге, популярного в папских кругах в XVII веке, а после смерти прочно забытого, или вспоминаемого в связи с историей жанра. Однако, как показывают современные исследования, Дюге интересен и как теоретик жанра, творческий поиск которого обеспечил развитие римской школы пейзажа XVII столетия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: пасторальный пейзаж, буколическая поэзия, римская школа, меценатство

ABSTRACT: the article is devoted to the work of landscape painter Gaspard Duguet, popular in papal circles in the XVII century, and after his death firmly forgotten, or remembered in connection with the history of the genre. However, as modern research shows, Duguay is also interesting as a genre theorist, whose creative search ensured the development of the Roman school of landscape of the XVII century.

KEYWORDS: pastoral landscape, bucolic poetry, Roman school, patronage.

ВВЕДЕНИЕ

Чем крупнее в широком смысле масштаб художника или самобытнее его манера и стиль, тем больше времени необходимо для объективной оценки его творчества. Дюге, популярный и влиятельный при жизни, вскоре после смерти был почти на четыре столетия прочно забыт, а сегодня зарубежные и российские теоретики и историки искусства все чаще обращаются к его наследию [2, 3, 4].

Гаспар Дюге (1615-1675), художник, чьи работы ассоциируются с видами сельской местности вокруг Рима, столь глубоко повлиял на развитие пейзажа как жанра, что это стало заметно в творчестве его ближайших последователей - Крещенцио Онофри (ок. 1632–1712), Яна Франса ван Блумена (1662–1749) и Андреа Локателли (1695–1741), продолжилось у Ричарда Уилсона (1714–1782) и Томаса Гейнсборо (1727–1782), а отголоски его стиля можно найти даже у Поля Сезанна.

Несмотря на свой вклад в развитие пейзажной живописи Дюге известен сегодня в первую очередь как шурин Никола Пуссена (1594-1665). Его картины, в отличие от работ его знаменитого зятя, как правило, относят к декоративно-бессюжетным произведениям, не заключающим в себе интеллектуального начала. В этой связи несомненный интерес представляет работа профессора Мэрилендского университета историка искусства Энтони Колантуоно, рассматривающего творчество Дюге в контексте буколической поэзии [2].

Анализируя картины и фрески, исполненные Дюге для элиты Рима – семей Боргезе, Барберини, Колонна, Массими и Памфили, Колантуоно предлагает «прочесть» творения художника глазами его современников и покровителей, выходя за пределы прежних оценок его картин как чисто декоративных и обосновывая его значимую роль в интеллектуальном окружении Пуссена.

ФРАНЦУЗ ИЛИ ИТАЛЬЯНЕЦ?

Родился Дюге в Риме, от брака французского кондитера и итальянки, семья жила в самом центре города недалеко от площади Испании. Родители позаботились том, чтобы сын получил образование, способное избавить его от тяжелого труда. В возрасте шести лет Гаспар поступил в гимназию, где изучал классические тексты на латыни и греческом. Таким образом, в отличие от большинства художников того времени Дюге в дальнейшем не нуждался в переводах античных текстов для построения сюжетов своих картин [1].

После замужества сестры, вышедшей за Пуссена в 1631 году, Дюге начал обучение в его мастерской. Его первые биографы Филиппо Бальдинуччи и Лионе Пасколи отмечают, что Пуссен быстро оценил способности Дюге к изображению красот природы. Через Пуссена Дюге познакомился с учеными и коллекционерами, в том числе Кассиано даль Поццо и Лукасом Холстениусом, работавшими на могущественный клан Барберини, их сочинения значительно повлияли на его понимание эстетики древнего мира.

В 1635 году Дюге покинул дом Пуссена и отправился путешествовать по Италии, посетив Неаполь, Перуджу и Флоренцию, где, как говорят, он совместно с Пьетро да Кортоной декорировал Палаццо Питти. В 1647 году он окончательно поселился в Риме, получив свой первый заказ на украшение церкви Сан-Мартино-ай- Монти. Эти фрески ознаменовали начало карьеры Дюге и упрочили его репутацию в Риме, что позволило ему не испытывать нужды в заказах вплоть до самой смерти, постигшей его в 1675 году. Его работы украшали дома не только самых знатных семей Рима, но также и крупных художников, таких как Лоренцо Бернини, Карло Маратты и Шарля Лебрена. Авторитет Дюге у ведущих художников того времени способствовал его плодотворному сотрудничеству с Гульельмо Кортезе (или Гийомом Куртуа, 1628–1679) и Пьером Франческо Молой (1612–1666). Он также писал полотна для испанских послов в Риме и для короля Филиппа IV. Несмотря на тесные связи Пуссена с французской знатью - его основными покровителями, Дюге, считавший себя итальянцем, неохотно откликался на заказы французов. И наоборот, самые влиятельные династии Рима, особенно папские семьи, воспринимали картины Дюге с гораздо большим интересом, чем работы его зятя, к тому времени известного исторического живописца.

Дюге был плодовитым художником, написавшим более четырехсот картин. Работоспособность и талант вскоре привели к огромному успеху. Иногда он действительно брал фамилию Пуссен и в прижизненных документах чаще упоминался как Гаспар Пуссен. При этом имя Дюге, в отличие от Пуссена, Розы и Лоррена, вскоре после его кончины было практически забыто.

«ПРОСТОЙ» ПЕЙЗАЖИСТ ДЮГЕ

Несмотря на то, что за последние тридцать лет искусствоведением накоплен обширный материал по **теории** пейзажной живописи, работы Дюге до сих пор чаще рассматриваются в аспекте **истории** жанра. В отличие от Пуссена, чьи работы часто считаются загадочными, вызывают интерес множеством смысловых слоев, которые интересно расшифровывать, Дюге относится к числу «простых» пейзажистов. Это обусловило отношение к его картинам как чисто декоративным произведениям, одномерность которых не подразумевает поиска заложенных в них поэтических метафор или религиозной символики.

Вот так отозвался о творчестве Дюге историк искусства Павел Муратов в начале XX века: «В Риме сохранилось множество его картин, которые встречаются во всех здешних галереях. Лучше всего представлен художник в галерее Колонна, где собрано двенадцать его пейзажей, написанных темперой. Тонкая прелесть колорита и легкое безмыслие построения отличают их. Рассказывают, что Гаспар Пуссэн писал свои картины в несколько дней. В них действительно есть что-то минутное. Минутные идиллии – все эти круглые озера, долины, осененные высокими деревьями, каскады, роющие свой путь среди скал, всегда сопровождаемые маленькими человеческими фигурками, которые выражают чувства отдыха среди природы. Но он лучше всего как художник римского неба. На его темперах лиловато-синее или розовое небо пылко горит в соседстве с пепельно-зеленым тоном леса и меловым оттенком скал. Гаспар был очень своеобразным колористом. В противоположность золоту старшего Пуссэна в его красках всегда разлито серебро. Рядом с оркестровыми пьесами Клода его вещи кажутся отрывками камерной музыки» [3].

Между тем профессор Калантуоно последовательно доказывает, что Дюге - не просто думающий художник, но и поистине создатель такого оригинального поджанра пейзажа, как пасторальный. Интерпретация замысла пей-

зажных работ Дюге позволяет понять истоки его образов, любимых элементов композиции да и самого авторского стиля.

Расцвет пейзажа не был случаен – в век перемен, разлада идей и реальности, изменения после эпохи Возрождения привычных антропоцентрических связей человека с обществом и богом, осознания личностью собственной незначительности, кризиса веры и поиска других путей познания. Это время породило новый интерес к природе [4, с. 331-332]. Меценаты заказывали произведения искусства, будь то портрет, историческая картина или пейзаж, метафорически воплощающие если не их судьбу и статус, то, как минимум, их вкус, отношение к жизни и т.п. Для создания подобного произведения необходимо было глубокое знание образа мыслей заказчика, истории его семьи, политических устремлений, религиозных убеждений и, разумеется, источников мировоззрения – древней и современной литературы и живописи.

Исследование творчества Дюге в определенной степени осложняет то, что в отличие от Пуссена, он не оставил писем друзьям или покровителям, выражающих его убеждения и цели как художника.

Итак, картины Дюге могут быть отнесены к пасторальному стилю, истоки которого обнаруживаются в античной литературе, ведь греческие мотивы были популярны в течение всего XVII века. Синтез изображения и литературной основы в живописи намеревался изучать еще Пуссен, хотя его трактат об искусстве так и не был написан. Известно, что заметки Пуссена больше всего опираются на трактаты о поэзии, созданные поэтом XVI века Торквато Тассо, чья пасторальная пьеса «Аминта» и героический эпос «Освобожденный Иерусалим» оказали большое влияние как на литературу, так и на изобразительное искусство. Пуссен смоделировал свою теорию искусства на поэтических принципах Тассо, в частности, на важности выбора предмета, в котором художник может наилучшим образом проявить свой дар, включая в композицию только то, что необходимо. Произведения Дюге, как правило, не основаны на мифологической, библейской или политической истории, при этом они соответствуют современным представлениям о дидактической роли искусства, напоминают о сложной истории буколической литературы, да и об отношении к самому пейзажу как творению Божиему.

ГАСПАР ДЮГЕ И ИСТОРИЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

Когда Гаспар Дюге начинал свой творческий путь, пейзажный жанр в Риме находился на подъеме. Заказчиков мало заботило, что пейзаж классифицировался как низший жанр в иерархии живописи, высшую ступень которой по-прежнему занимала историческая, они желали украшать свои дворцы и виллы в Риме и сельской местности видами природы. Глубокое знание Дюге истории пейзажного жанра, буколической литературы и в целом древнеримского искусства слились в его картинах так гармонично, что сделали его одним из самых популярных художников.

Выдуманный поэтичный мир картин Дюге – идиллия мирной сельской жизни, лишенной труда и забот [5, с.91]. Традиция изображения чистого пейзажа восходит к Древней Греции и Риму, где стены богатых домов украшали фрески садов и идиллические виды природы практически без следов человеческого присутствия. С падением Римской империи в V веке жанр пейзажа также пришел в упадок, а элементы природного мира служили только в качестве фона для религиозных или светских повествовательных сцен. К концу XV века возрождение интереса к древности и изучению природы привело к возникновению пейзажа, со временем превратившегося в самостоятельный жанр.

Для заказчиков в эпоху Возрождения изображения сельской местности служили способом уединения и отдыха. Пасторальные картины стали необходимым украшением городских домов, обеспечивая владельцам передышку от их суетной повседневной жизни. Начиная с XVI века, пейзаж становился все более модным, в нем начинают быстро развиваться самостоятельные поджанры: от топографического в Северной Европе до классического в Италии и Франции.

Вплоть до начала XVI века живопись, в отличие от поэзии, считалась скорее ремеслом,



Карраччи, Аннибале
Пейзаж (от. 1590)
Холст, масло. 88 x 148 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств

а не высоким искусством. Первыми теоретиками живописи стали Леон Баттиста Альберти (1404–1472) и Леонардо да Винчи (1452–1519). Хотя Леонардо и не писал пейзажей, его влияние на развитие этого жанра поистине революционно. Великий флорентиец отстаивал не только равенство живописи и поэзии как видов искусства, но, что более важно, изучал природные явления, а не просто копировал ландшафт как фон. Леонардо был одним из первых художников, отправившихся в путешествие в сельскую местность, чтобы рисовать природу; непосредственное впечатление было для него основой художественного исследования.

Развитие и последующий подъем пейзажной живописи в Италии XVII века тесно связаны с реформой живописи, осуществленной Карраччи. Через Аннибале (1560-1609) и его брата Агостино (1557-1602) идеи «классического» пейзажа в конце XVI века «прибыли» в Рим. Карраччи тем не менее не изобрели жанр пейзажа, но отфильтровали то, что наблюдали в Болонье и в поездках по Эмилии и Венето, испытав влияние Корреджо и Тициана, среди прочего, в создании радикально новой интерпретации природы, основанной на постоянном ее наблюдении. С прибытием в 1595 году в Рим Аннибале Карраччи пейзажи стали более открытыми, приглашающими зрителя в плоскость изображения. Они решались в светлых более натуралистичных тонах, с почти горизонтальной, а не резко поднимающейся по диагонали панорамой и по краям были обрамлены деревьями, позволяющими зрителю сосредоточиться на представленной сцене.

Видение пейзажа Аннибале стало образцом для художников в Риме. В отличие от часто фантастических изображений гор или лесов, римские пейзажи Аннибале представляют собой хотя и идеализированную природу, но хорошо знакомую римлянам сельской местности, как владельцам поместий, так и тем, кто на них работал.

СМЕШЕНИЕ СТИЛЕЙ

Героический стиль пейзажей Пуссена, пасторальный Лоррена соседствовали с романтическим стилем Розы. Картины Дюге, как правило, находятся между двумя принятыми тогда способами пейзажной живописи. Создавая произведения, более топографические, чем у Пуссена или Лоррена, пристально сосредотачивающийся на фактическом пейзаже, а не зданиях или руинах, Дюге все же не вышел за рамки идеалистически-обработанных природных видов. Изображающие простые крестьянские типы картины Дюге можно рассматривать как смешение двух стилей – идеализированного, в основе которого лежат реальные виды окрестностей Рима, и аллегорического.

За время работы в мастерской Пуссена Дюге освоил такие ремесленные навыки, как подготовку холста, пигментов, технику нанесения красок на холст, что составляло основное содержание обучения художника в XVII веке. Пуссен не озаботился созданием стандартной мастерской, так как предпочитал работать с восковыми фигурами, а не живыми моделями. Это подтверждают работы его единственного ученика: рисунки Дюге, как правило, довольно маленькие, отличают неуклюжие пропорции и слабое, по сравнению с его наставником, который обучался в мастерских Фердинанда ван Элле и Жоржа Лаллемана, знание анатомии человека.

Ради пейзажей Пуссен покидал мастерскую и рисовал прямо с натуры, приглашая с собой Лоррена и немецкого художника и теоретика Иоахима фон Зандрарта (1606–1688). В начале 1630-х годов Дюге сопровождал Пуссена, рисуя деревья, скалы и все, что поражало его воображение. Бальдинуччи утверждает, Пуссен признал у своего шурина не по годам развитый талант изображать природу и, сознавая недостатки собственной студийной практики, поощрял его продолжить карьеру по пейзажной живописи, жанру, который хотя и не пользовался таким почетом, как историческая живопись, зато отличался высоким спросом.

В отличие от героических сцен учителя, пейзажи Дюге очень интимны и подробны, концентрируясь на участке леса или даже просто на группе из одного или двух деревьев, он акцентирует внимание на деталях. При этом колорит его работ, где преобладают насыщенные зеленые и коричневые цвета, типичен и для Пуссена, хотя пейзажи 1620-1630-х годов отличаются отделкой еще более сухой, чем у его учителя. Мазки Дюге часто хорошо видны, а краска нанесена тонким слоем, сквозь который нередко просвечивает грунт, как на его пейзаже из музея Конде.



Дюге, Гаспар
Пейзаж (ок. 1635)
Холст, масло. 105 x 134 см. Музей Конде

Большинство полотен Дюге, особенно в первой половине творчества, как правило, не имеют сюжета, в то время как для традиционного классического пейзажа сюжет важен и зачастую связан с конкретным историческим местом [5, с.92]. Хотя в период творческой зрелости Дюге писал знаковые для римлян места – Тиволи, гору Соракту и др.

С 1650-х годов начинается новый этап творчества Дюге, более классический, характеризующийся идеализированными пейзажами с открытыми и уравновешенными композициями, близкими работам Пуссена того же времени. Именно в этот период Дюге начал работу над заказом, который ознаменовал начало его творческой зрелости, это цикл фресок, покрывающий стены Сан Мартино-ай-Монти (1647-1651), на которых изображены события из жизни пророков Илии и Елисея. Кармелиты считали их истинными основателями своего ордена, их монастыри пользовались популярностью у туристов и художников вплоть до XIX века. Произведения этого времени отличаются более широким видением пространства, тщательно упорядоченной композицией и четким ярким освещением. Фрески эти дошли до наших дней в плохой сохранности, но образы пророков «не отпускали» Дюге, и он писал их и после завершения работы в храме.

Библия описывает, как крылатый ангел явился Илии, когда он был в пустыне, куда был изгнан из Израиля за защиту Бога от поклонения языческому божеству Ваалу. Ангел одной рукой указывает на гору Хорив, а другой - на Илию, побуждая его отправиться в путь. Илия же обращает его внимание на Бога, взирающего на них с в облаков и направляющего удар молнии в гору, что грозит сильной бурей. Темные низкие облака вдали сменяются более ярким небом. Дюге передал силу ветра через стволы и ветки деревьев, которые не просто изгибаются, но ломаются от его порывов.

Во время работы Дюге над фресками в 1649 году церковь посетил папа Иннокентий X. Это был судьбоносный момент для художника, поскольку он был принят в лоно папского покровительства. В течение следующего десятилетия Дюге работал как на Иннокентия X в Палаццо Памфили на Пьяцца Навона, так и на его племянника Камилло Памфили (1622–1666). Ка-



Дюге, Гаспар
Пейзаж с Илией и ангелом (ок. 1663)
Холст, масло. 201,8 x 154 см
Британская национальная галерея

милло стал кардиналом вскоре после избрания Иннокентия, но отказался от сана, чтобы жениться на Олимпии Альдобрандини, вдове, унаследовавшей семейный дворец на Виа дель Корсо, который сегодня известен как Галерея Дориа.

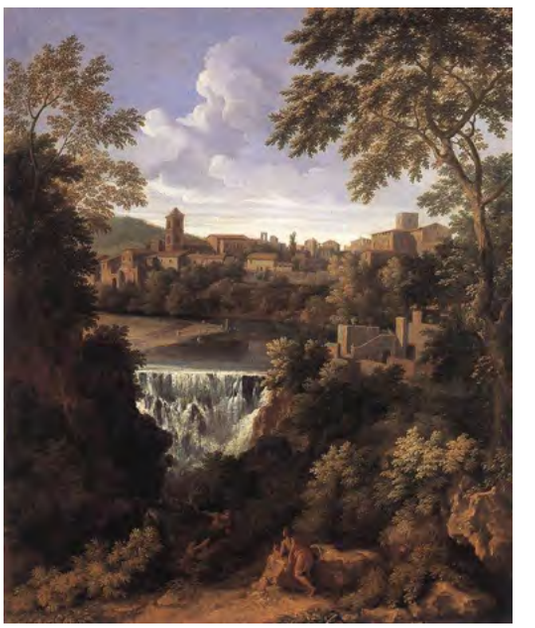
Для Камилло Дюге написал серию станковых картин с религиозными сюжетами, в том числе в сотрудничестве с Гульельмо Кортезе, писавшим стаффаж в его пейзажах, датируемыми примерно 1651-1653 годами. Хотя все работы Дюге этого периода тяготеют к классическому стилю - широкие панорамы, четко обозначенные силовые линии композиции, ориентирующие зрителя, и более яркая цветовая палитра – они достаточно разнообразны, чтобы удовлетворять взыскательному вкусу его многочисленных покровителей.



Дюге, Гаспар
Пейзаж с Магдалиной, поклоняющейся кресту (1660-е годы)
Холст, масло. 76 x 130 см. Прадо

Третий период стилистического развития Дюге, продолжающийся с начала 1660-х годов и до его кончины, включает в себя более лирический взгляд на природу и более драматические сюжеты. Яркими образцами этого стиля являются работы, выполненные для семьи Боргезе и для Лоренцо Онофрио Колонны (1637-1689).

На пейзажах Дюге с более низкой линией горизонта мы видим обширные панорамы сельской местности, переходящие от долин к горам. Эти более поздние картины, часто описываемые как живописные и романтические, пользовались наибольшим спросом у коллекционеров, особенно британских путешественников в рамках Гранд-тура. Воспроизводя естественный ландшафт окрестностей Рима, картины Дюге, как правило, являют нам каменистые холмы, перемежающиеся водоемами – озером, рекой или особенно любимым Дюге водопадом.



Дюге, Гаспар
Водопады Тиволи (ок.1661)
Холст, масло. 99 x 82 см. Коллекция Уоллеса

Для создания движения, которое оживляет пейзаж, все работы Дюге построены на взаимодействии света и тени. На основе классической традиции, заложенной в Риме Карраччи, Дюге создает идеализированные виды реальной римской сельской местности, часто населенной фигурами в античных костюмах. В отличие от героики Пуссена, вместо повествований о малоизвестных древних и библейских персонажах, он концентрируется на изображении простых милых видов, населенных спокойными и довольными крестьянами. Это кажущееся отсутствие идентифицируемого предмета и привело к тому, что теоретики искусства причислили Дюге к декоративным пейзажистам без глубокого интеллектуального смысла.



Дюге, Гаспар
Вид на Тиволи с храмом Сивиллы
Холст, масло. 73,5 x 99,8 см

Между тем, повторимся, картины Дюге, населенные пастухами, воплощают концепцию пасторального жанра, зародившегося в Древней Греции. Стихи Феокрита о музицирующих пастухах продолжились в Риме «Буколиками» Вергилия. Возрожденные в XV веке пасторальные поэмы и пьесы стали чрезвычайно популярны в конце XVI-XVII веков. Также эти стихи, называемые эклогами, подчеркивают идею пейзажа как места уединения и созерцания, куда можно было убежать от жизни в городе и от самого времени.

Заменяя поэта, пастух становится «натурфилософом», ведущим «жизнь созерцания и истинного покоя» в гармонии с природой, сочиняющим стихи на темы безответной любви или смерти. Направленность этого жанра являла полную противоположность повседневной городской жизни и явно игнорировала реальность крестьянского уклада.

Пасторальная поэзия с самого начала сосредоточена на контрасте реального и вымышленного миров как концептуальной истинно художественной форме. Пейзаж стал местом созерцания и поэтического творчества, идеальным местонахождением художественного гения. Возобновление интереса к пасторали и взгляд на сельскую местность как на идеализированное место уединения и созерцания были обусловлены расцветом культуры отдыха на лоне природы, активным строительством загородных поместий и устройства садов в эпоху Возрождения. Ценность образа жизни, когда можно отдохнуть и насладиться красо-

той и благотворным воздействием природы, подчеркнута в сочинениях Плиния Младшего и изложена теоретиками эпохи Возрождения, в числе которых Леон Баттиста Альберти. Подход к украшению вилл также расширился до теоретического обсуждения типа и характера изображений для включения в пейзаж как доминирующих элементов. Этот спор о пейзажном жанре и способах представления природы в живописи оказал влияние как на Дюге, так и на более поздних художников.

«ЭРМИНИЯ И ПАСТУХ»

С лёгкой руки Лодовико Карраччи в начале XVII века сцены из эпической поэмы стали любимой темой художников, в том числе Дюге.



Дюге, Гаспар
Танкред и Эрминия
Холст, масло.148 х 225 см. Оригинал находится в Национальной галерее античного искусства в Риме, а другая версия включена в коллекцию Дениса Бэкона в Лондоне

Эпопея Тассо, противопоставляющая христианину повествование из древней истории, – не единственный пример связи между пейзажем и религиозной мыслью. Сочинения кардинала Федерико Борромео, знаменитого покровителя пейзажной живописи, оказали огромное влияние на развитие жанра в Риме в XVII веке.

Пасторальные образы с их меланхолической атмосферой и ностальгией по прошлому в духе Вергилия и Тассо эффектнее всего ассимилировались в пейзажную живопись Пуссена, Лоррена, но прежде всего Дюге. В отличие от Пуссена, Дюге для вдохновения и поиска сюжетов редко опирается на мифы, исторические тексты или Библию. Его покровители не настаивали на представлении узнаваемых персонажей, предмет Дюге — это сам ландшафт, населенный пастухами, стерегущими свои стада, и относящийся ко всей истории пасторального жанра, объединившего в XVII веке Аркадию Вергилия с современными реалиями политической и церковной жизни.

Дюге очень рано разработал особый тип фигур, который он воспроизводил без серьезных изменений на протяжении всего периода творчества: это выразительные персонажи с грациозной осанкой, одетые в короткую тунику, напоминающую античный костюм, обычно безымянные: охотники, рыбаки, пастухи, скотоводы, зеваки и т.п.



Дюге, Гаспар
Вид Тиволи с текущей внизу Тевероне
Холст, масло. 75 х 100 см.
Частная коллекция

Когда в начале XVII века жанр стал набирать популярность, Карло Борромео, был главным, но не единственным коллекционером пейзажей. В Риме многие представители

знатных семей неуклонно пополняли свои коллекции пейзажами, прежде всего произведениями северных художников, таких как бамбочанди и «голландских итальянцев», французов, особенно Клода Лорррена и нескольких итальянских художников, включая Доменикино и Агостино Тасси (1578-1644), в первые десятилетия – Сальватора Роза (1615-1673) и позже Микеланджело Черквоцци (1602-1660).

Сюжеты пейзажной живописи в собраниях знати варьировались от повседневной жизни простолюдинов, изображенной северными художниками и осуждаемой теоретиками, до идеализированных образов античной литературы и библейских историй. К середине века одними из самых популярных художников, создававших пасторальные пейзажи, были Лоррен и Дюге, который хотя часто писал картины на один и тот же сюжет, работал в разных стилях. В большинстве сельских сцен Лоррен представляет основные элементы, присутствующие в стихах и текстах, в том числе тенистые рощи, в которых пастухи могли отдыхать, прохладные ручьи или бассейны, позволяющие напиться. Яркость его работ с несколькими слоями красочного слоя, нанесенными для достижения глянца, резко контрастирует с картинами Дюге с их более сухой поверхностью и гораздо менее тщательной отделкой. Но картины



Дюге, Гаспар
Пейзаж с пастухом и козами (1635)
68×120 см. Художественный институт Чикаго



Дюге, Гаспар
Ураган (ок. 1667)
Холст, масло. 74 x 98 см. Прадо

Дюге, как и картины Лоррена, прямо представляют пасторальный мир, созданный поэзией Вергилия и более поздних последователей эпохи Возрождения.

Самые ранние работы Дюге, такие как «Пейзаж с пастухом», вполне способны использоваться как иллюстративный материал к историям, описанным Вергилием.

На картине пастух ведет свое стадо через рощу возле небольшого озера. Он одет в античный ко-

стюм - экзомис, накинутый на одно плечо, как у большинства мужских персонажей на картинах Дюге.

Тема пастуха в пейзажах Дюге продолжается на протяжении всего творческого периода, поскольку большинство его картин изображают таких персонажей пасторальной прозы и поэзии в идиллическом мире.



Дюге, Гаспар
Пейзаж с природной аркой (ок. 1672)
Холст, масло. 45,72 × 62,23 см. Художественный музей Карнеги

Важная политическая подоплека выбора пейзажей такими семьями, как Памфили, чей статус и состояние значительно выросли с избранием Иннокентия X, состоит в том, что родственники папы получили не только финансы, но и обширные участки земли за счет покупки ферм у семейных кланов, испытывающих денежные затруднения, для разведения скота и производства сельскохозяйственных культур, что поднимало престиж семьи и уравнивало ее с феодальной знатью.

Таким образом, визуализация связи с сельской местностью имела большое значение для крупных заказчиков, таких, как Камилло Памфили, и художники всячески подчеркивали это в создаваемых ими картинах.

Более того, картины Дюге, изображающие сельскую местность, часто включают в себя узнаваемые ориентиры ландшафта, принадлежащего его покровителям. В серию пейзажей, выполненных около 1651-1653 годов для Камилло Памфили, художником включен древний мост на Виа Тибуртина - дороге, ведущей из Рима в Тиволи.

Как говорилось выше, вилла на античный манер служила образцом для римской знати при строительстве своих загородных поместий, в их числе Камилло Памфили, который начал строительство казино Бель Респиро на участке, купленном его отцом на холме Яникул в Риме.

Одна из картин Дюге, почти наверняка предназначенная для другой собственности семьи Памфили, дворца на Виа дель Корсо, полученного Камилло в результате его женитьбы на Олимпии Альдобрандини в 1647 году, Понте Лукано висела в комнате над роялем. Картина была одним из множества пейзажей, покрывающих стены этого помещения, как записано в описи 1655 года [2]. Другая серия работ Дюге включала семь больших картин, написанными вместе с Гульельмо Кортезе, в основном на религиозные темы, таких как «Пейзаж с Каином и Авелем». Вполне вероятно, что князь Памфили заказал Дюге еще как минимум девять картин специально для какого-то помещения, так как полотна отличает не обычно разный размер, видимо, соответствующий размерам простенков.

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Центральная тема, присутствующая в пасторальных пейзажах XVII века, - ход времени, будь то смена суток или тысячелетий. На картинах Лоррена освещение часто четко разделено на утреннее, полуденное или вечернее. Картины отражают смену времен года, которая также присутствует и у Вергилия. Еще одним примером этого является тема путешественников в пейзаже, которая встречается как на переднем, так и на заднем плане в ряде произведений Лоррена, а также в водных потоках, часто пересекаемой человеческими фигурами или животными. Одним из примеров является пейзаж, выполненный для Камилло Памфили, где группа фигур, движущихся по среднему плану к храму справа, купается в мягко сияющем свете солнца, которое вот-вот утонет в море.

Пастух отдыхает на мосту в центре, играя на дудочке своему стаду овец, мирно пасущемуся вокруг него. Лоррен поймал единственный момент, который изменится в одно мгновение, когда облака сдвинутся. Путники, смена времени суток, движущаяся вода – все указывает на течение времени и служит напоминанием зрителю о течении жизни, вызывая мысли о неминуемости конца. Хотя Дюге, как и Пуссен, предпочитает постоянный свет, который часто не соответствует определенному времени суток, в свои бурные пейзажи он часто включает проточную воду в виде реки или водопада.

Повторяющиеся мотивы в изображениях природы были наполнены религиозным смыслом, вдохновляя зрителя думать о Боге как о Создателе.

Пасторальный пейзаж стал ассоциироваться с ностальгией по идеализированному прошлому. Стремление вернуться к Золотому веку проникает в пастырское служение и живопись XVII века, особенно в работах Лоррена, Пуссена и Дюге. Отличие Дюге в том, что обычно он избегает изображать узнаваемые руины. В то время как несколько картин прямо намекают на древние здания в Тиволи, картины Дюге обычно содержат лишь намек на цивилизацию на заднем плане. Дюге явно равнодушен к ее благам, противопоставляя человеческому обществу величие природы [4, с. 332].

В «Долине после бури» около 1655 года, сделанной для Лоренцо Онофрио Колонна, Дюге изображает небольшой город с преимущественно современной архитектурой, отделенной от фигур на переднем плане озером. Включение далекого городского пейзажа контрастирует с пасторальной сценой на переднем плане. Как герои Вергилия, персонажи Дюге обитают в идеализированном пасторальном царстве, живут в гармонии с природой, даже после бури, вдали от пагубной атмосферы цивилизации. Так же и в приведенной выше картине Дюге подчеркивает тщету любой преобразовательной деятельности человека: величественные храмы опустели и потихоньку разрушаются, а окружающая их природа все та же и будет существовать вечно.

Дюге подвластна передача не только расцвета жизни, но и ее угасания. Вместо явных признаков смерти в виде саркофагов или гробниц художник решил представить цикл жизни через саму природу в виде мертвых или умирающих деревьев. Образ умирающего дерева не возник у Дюге, но присутствует в пейзажных картинах северных и итальянских художников из ранней истории жанра, часто включаемых в пейзажи с морально-дидактическими посылами. Большинство картин Дюге содержат вариации этого элемента, будь то сухое дерево или пень, на котором отдыхают его

Дюге, Гаспар
Тиволи (ок. 1670)



пастухи, или дерево, лишенное листвы, которое явно умирает. В долине после бури пастух отдыхает на остатках дерева, показывая зрителю, что смерть всегда присутствует, даже в королевстве Аркадия. Дюге также предлагает обновить тему торжества жизни над смертью через присутствие живых деревьев, цветущих рядом с умирающими или гниющими пнями и через включение воды, часто в виде водопада. Его пейзажи, живописующие идеализированные римские окрестности по типу Аркадии, населены фигурами в античных одеждах, напоминая зрителю о цикличности времени.

Работы Дюге выполняли для его высокопоставленных заказчиков важную задачу визуализации христианской мысли о Боге и природе. Работающий как для недавно образовавшихся папских семей, таких как Боргезе и Памфили, так и для римских дворян, чье богатство и статус снизились с XVI века, например, семьи Массимо и Колонна, картины Дюге выражали одну и ту же тему – силу природы и место человека в ней.

Пейзажи Дюге прекрасно вписываются в гуманистический дискурс об искусстве XVII века и развитии пасторального жанра. Картины с пастухами, работающими или отдыхающими в сельской местности, являются воплощением пасторальной литературы, иллюстрирующими соединение живописи и поэзии. Помимо связи с литературой, картины Дюге отражают интерес его современников к древности.

Концепции археологии в том виде, в каком она определяется в современном обществе, в XVII веке не существовало. Для ученых и коллекционеров материальная культура прошлого, включая римские фрески, рассматривалась главным образом как визуализация мира, изображаемого классическими авторами. Артефакты были собираемы в основном из-за их эстетической ценности и возможной корреляции с древними текстами. До периода Просвещения большинство раскопок были кампаниями по извлечению мощей святых для церквей или для пополнения строительных материалов. В XIV веке ученые установили разделительную линию между древним и современным, которая была определена как начало возникновение христианства в Риме. С возрождением интереса к греческой и римской древности как модели современного мира и поиска истоков, ученые, начиная с Петрарки, сосредотачиваясь не только на текстах, но и на системных сравнениях памятника и текста. Произведения искусства, от медалей и монет до рельефов, скульптур и предметов быта, извлеченных из земли, подвергались тщательному анализу, чтобы определить, что они могли бы рассказать ученым о жизни в древнем мире, в частности, для реконструкции ритуалов. Изучение материальных останков классического мира предоставило контекст для древних текстов, позволяющий ученым лучше понять факты, обсуждаемые в литературе. Первыми антикварами были дилетанты, часто нанимаемые дворянскими семьями в качестве секретарей и библиотекарей.

Для Дюге причиной интереса к ученым были их иллюстрированные тексты, детализировавшие разнообразие природного мира, что позволило ему изучить не только местные и экзотические растения, но почитать об их истории. Поскольку Дюге знал латынь и читал классические тексты, он включал их интерпретации и аллегорические концепции в свои картины.

Благородные покровители Дюге специально выбрали художника за его способности к воссозданию и интерпретации фресок дохристианского Рима в рамках нового пейзажа «а ля античность». Развивая гуманистические теории, Дюге смог легко ассимилировать древние прототипы в своих картинах, интерпретируя живописное и поэтическое для создания выразительных произведений.

Его палитра имеет близкое сходство с античными фресками, например, в «Пейзаже с пастухами и козами» (около 1635 г.). Здесь вид слева, созданный с помощью грубых участков различных оттенков зеленого и коричневого. Маленькие фигуры в классической одежде и стадо затмеваются масштабами пейзажа. Дюге продолжал создавать на протяжении всей своей жизни произведения, обладающие этими характеристиками, которые, хотя и основаны на его обучении в студии Пуссена, перекликаются со стилистическим качества античных фресок и описания римских пейзажей Плиния Старшего.

Пейзажи Дюге повторяют стиль и отделку старинных произведений со схематичной манерой письма и отсутствием контурных линий. Покровители Дюге, особенно Камилло Массимо, Барберини, Памфили и семьи Боргезе и Лоренцо Онофрио Колонна признали это особое мастерство и выбрали Дюге, исходя из его способности воссоздавать древнюю живопись и таким образом как бы конкурировать с художниками прошлого. На картинах Дюге фигуры часто активно общаются со зрителем, с помощью жестов словно приглашая его полюбоваться ландшафтом. В Пейзаже с водопадами из Палаццо Мути-Бюсси единственная фигура, сопровождаемая только своей собакой, указывает посохом на водопад в центре, приглашая зрителя созерцать постоянно движущуюся воду – напоминание о течении времени.

Даже в картинах Дюге с религиозными сюжетами, например, «Вид на Тиволи с бегством в Египет» (около 1658–1659 гг.) совместная работа с Филиппо Лаури для семьи Колонна, ангельский образ Лаури смотрит вниз на Святое Семейство, но жестом указывает на водопад вдалеке, привлекая внимание зрителя к пейзажу и его особенностям.



Дюге, Гаспар, Лаури, Филиппо
Вид на Тиволи с бегством в Египет



Дюге, Гаспар, Маратта Карло
Пейзаж с воссоединением Дидоны и Энея (1664-1668)
Холст, масло. 152,9-223,7 см. Национальная галерея, Лондон



Дюге, Гаспар
Пейзаж с акведуком (ок1660)
Холст, масло. 86 x 134 см

Особенно тесная связь с образами Вергилия просматривается в картине «Дидона и Эней в пещере» (совместна работа сКарло Маратты, датированная 1664-68 годами, учтенная в Палаццо Фальконьери в описи 1717 года).

Здесь вся композиция основана на сюжете в более позднем произведении Вергилия, повествующем о близких отношениях Энеем и карфагенской царицей. Последняя картина Дюге и Маратты подтверждает их осведомленность не только об оригинальной рукописи, но и о сделанных по заказу копиях для Поццо и Массимо, так как более натуральная пещера ближе к вариантам, отраженным

позднее в гравюрах. Дюге не ограничивался только базовым техническим анализом и заимствованием композиционных элементов старинных картин, он также изучал иконографию и символику таких произведений [2].

Скальная арка – мотив, который повторяется на протяжении всего творчества Дюге, появляясь в каждой десятой из его известных картин.



«Диана и Актеон» (около 1657) заказ Лоренцо Онофрио Колонна - еще одно сотрудничество Гаспара Дюге и Карло Маратты

Дюге включил арку в сюжет в соответствии с античной фреской. Использование арки в пейзажах было по-видимому, весьма популярно, так как картина Дюге и Маратты была повторена как минимум в трех различных версиях, которые сегодня можно увидеть в галерее Палаццо Массимо и Кватро Фонтане. Дюге любит широкие горизонты, необъятные пространства, величественные горные цепи. Выдержанные в традициях классицизма, его пейзажи исполнены поэзии и высоты духа

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся три работы Гаспара Дюге. Его «Пейзаж с видом на гору Соракта», атрибутированный экспертным кабинетом Эрика Тюркена (Франция) поступил в собрание под названием «Путники, идущие по дороге». Искусствоведом Международного института культурного наследия А Булгаковой определен конкретный географический объект, изображенный в композиции, а также уточнена датировка (после 1670 года) на основании близости ей картины из Далиджской галереи этих же годов. Это тем более ценно, поскольку мы уже отмечали, что за исключением Тиволи, Дюге не часто писал узнаваемые объекты.



Дюге, Гаспар
Пейзаж с видом на гору Соракта
После 1670 года
Холст, масло. 94×136 см
БСИИ ASG, инв. №04-2099

«Пейзаж с пастухами» поступил в БСИИ ASG без атрибутационных данных. Авторство данной работы установлено в МИКН в процессе искусствоведческого исследования по деталям картины и общей композиции произведения: рисунка листвы, архитектурных построек и изображений двух пастухов, беседующих лежа на земле. Аналогичные персонажи изображены на картинах Дюге из Музея искусств



Дюге, Гаспар
Пейзаж с пастухами
Италия, 1669-1671 годы
Холст, масло. 49,5×65 см
БСИИ ASG, инв. №04-1303

Колумбуса и Государственного Эрмитажа Санкт-Петербурга.

Еще более интересные метаморфозы произошли с картиной «Рыбаки, застигнутые бурей», атрибутированные кабинетом Э. Тюркена как работа Питера Мулира. В ходе тщательного искусствоведческого анализа атрибуция картины была изменена. Есть основание полагать, что это одна из работ Дюге раннего периода, которые историки искусства условно сгруппировали под названием «березовый автор»: в них обязательно присутствуют березоподобные деревья, с разбросанными и часто сломанными ветвями, занимающие всю высоту полотен. Неглубокое пространство ландшафтов перекрывается этими деревьями или массивными скалами; реализм простых мотивов как бы восстанавливает наблюдаемые места в их целостности. Слабость композиций компенсируется хроматичностью охры или насыщенной зелени и всхолмленным ландшафтом.



Дюге, Гаспар
Рыбаки, застигнутые бурей
1650 – 1675-й годы
Холст, масло. 47,5×64 см
БСИИ ASG, инв. №04-3939

Дюге не претендовал на глубокие размышления о роли и месте человека в мироздании, о превратностях судьбы, он в первую очередь любуется природой и создает в своих произведениях картину прекрасного мира [5, с. 90]

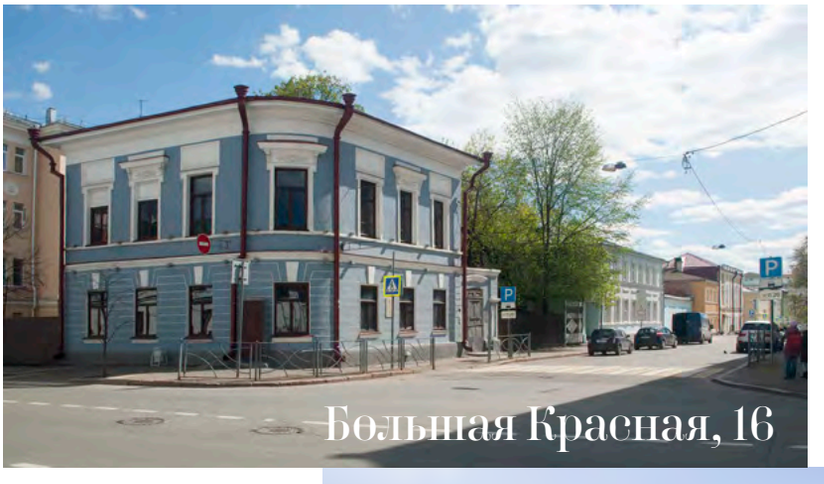
При этом его творческая судьба чрезвычайно удачна, его находки в жанре пейзажа оказали значительное влияние на живописцев последующих столетий, особенно в Англии и Германии, привлекая в Рим большое число подражателей, довольно искусных, работы которых временами воспринимают как произведения Дюге.

Список использованной литературы:
1. Boisclair M.N. Gaspard Dughet [Электронный ресурс].-Точка доступа.- https://www.treccani.it/enciclopedia/gaspapd-dughet_(Dizionario-Biografico) обращения 30.11.2022)
2. Colantuono A. The landscapes of Gaspard Dughet: artistic identity and intellectual formation in seventeenth-century Rome: Dissertation Doctor of Philosophy /University of Maryland, College Park. -2013. – 227 p.
3. Муратов П.П. Образы Италии [Электронный ресурс].-Точка доступа.- http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtml (дата обращения 30.11.2022)
4. Проказина Н. В. Международная научная конференция» Западноевропейский пейзаж XVII-XVIII веков: к 400-летнему юбилею Сальватора Розы (1615-1673) и Гаспара Дюге (1615-1675)» / Государственный институт искусствознания, Фонд In Artibus, Москва, 1 декабря 2015 // Искусствознание. – 2016. – №. 3. – С. 324-335.
5. Серебрянная Н. и др. Роза и Дюге. Два взгляда на пейзаж // Искусствознание. – 2017. – № 4. – С. 74-101.

Войди В ИСТОРИЮ

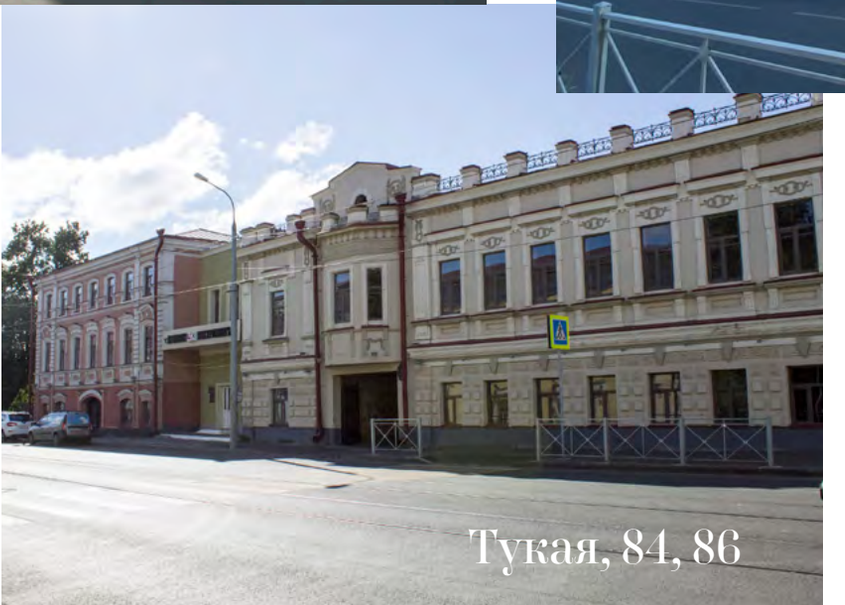


Здания в историческом центре Казани, восстановленные ГК ASG в рамках государственно-частного партнерства с мэрией Казани, являются неотъемлемой частью образа города у туристов и горожан.
Уникальный архитектурный облик, расположение на первой линии улиц с интенсивным пешеходным и автомобильным трафиком, собственная парковка, наличие автономных входных групп могут стать залогом успешности бизнеса.





ЕДИНАЯ АРЕНДНАЯ СИСТЕМА



Местоположение и планировочная структура зданий подходят для организации в них образовательных учреждений, коворкинг-пространств, open-space офиса, штаб-квартиры компании.

АО «УК «ЕАС»
ИНН: 1660051691
Реклама. 18+

УВАЖАЯ АВТОРСТВО: КЛЕЙМА ФРАНЦУЗСКИХ ЭБЕНИСТОВ XVIII ВЕКА





Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья является атрибутационным исследованием авторских клейм на французской мебели XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG. Отдельный раздел статьи посвящён клейму гильдии парижских эбенистов. В Большом собрании изящных искусств ASG на сегодняшний день выявлено 88 предметов с авторскими клеймами. В настоящем исследовании приводятся фотографии и факсимиле данных клейм, а также анализируется стилистика оформления мебельных изделий.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: авторское клеймо, эбенист, мастерская, стиль, декоративное оформление, парижская гильдия эбенистов.

ABSTRACT: the article is an attribution study of the author's brands on French furniture of the XVIII century from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. A separate section of the article is devoted to the stigma of the Guild of Parisian Ebeniste. In the Grand Assembly of Fine Arts ASG, 88 items with author's stamps have been identified to date. In this study, photographs and facsimiles of these brands are provided, as well as the stylistics of the design of furniture products are analyzed..

KEYWORDS: author's brand, ebenist, workshop, style, decorative design, Parisian guild of ebenists.

АВТОРСКИЕ КЛЕЙМА ФРАНЦУЗСКИХ ЭБЕНИСТОВ XVIII ВЕКА

В мебельном искусстве Франции XVIII века самой важной маркировкой изделия являлось авторское клеймо или штамп (фр. «l'estampille»). В 1743 году в Париже вышел статут, согласно которому каждый эбенист был обязан иметь собственное клеймо. Парламент принял закон об авторских клеймах в 1751 году. С этого времени и почти на протяжении полувека каждый эбенист должен был иметь клеймо с его фамилией, именем или инициалами. Это клеймо, нанесённое на металлическую печать, регистрировалось в гильдии мебельщиков.



Металлическая печать с клеймом эбениста Жана Демулана (1715 – 1798). 5×11 см. Мастер использовал данное клеймо в период работы в Париже, а затем и в провинции. Здесь же металлическая печать с клеймом парижской гильдии мебельщиков
Музей изящных искусств, Дижон

После событий Великой французской революции 1789 – 1790 годов мебельщики Франции прекратили маркировать свои изделия. Хотя некоторые мастера, в основном те, кто начал работать при Директории, ставили свои клейма на мебели вплоть до середины XIX века. В других странах Европы, за исключением Швеции, мебель практически не маркировалась. Из Парижа тенденция ставить клейма на мебели распространилась и во французские провинции. Но, помимо мастеров из крупных городов, мебельщики редко пользовались этой привилегией.

Клеймо на мебели, безусловно, помогает атрибутировать изделие: установить авторство, дату изготовления, проанализировать авторский стиль. Однако в полной мере на клеймо полагаться нельзя, т.к. на сегодняшний день ещё существует множество ошибок, неточностей и пробелов в изучении этой сложнейшей темы.

Основной проблемой при атрибуции французских мебельных изделий XVIII века являются поддельные клейма, которые появились сразу же после принятия закона об обязательной маркировке мебели. В научных изданиях клейма французских эбенистов публикуются в виде

факсимиле. Причём приводятся в основном только клейма широко известных мастеров. При выявлении поддельных клейм важно опираться на стиль, в котором выполнен предмет. Например, если на комоде в стиле Людовика XVI стоит клеймо парижского эбениста Матье Криэра (1689 – 1776), то оно бесспорно поддельное, т.к. мастер работал только до 1767 года. Но при этом эбенисты, работавшие в эпоху Неоклассицизма, изготавливали и клеймили мебель в стиле Людовика XV. Так Анри Ризенер (1734 – 1806) копировал предметы Антуана-Робера Годро (1680 – 1746), а также Андре-Шарля Буля (1642 – 1732) и ставил на них свои клейма.



Криэр, Матье
Комод
Франция, XVIII век (период Рококо)
Палисандр, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Rouge royal)
87×147×69 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1998



Клеймо Матье Криэра (5 – 6 мм) на комоде (буква «M» утрачена в результате отщепления древесины) Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 12-1998 стоит в левом фасадном углу деревянной столешницы



Криэр, Матье
Бюро
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Палисандр, фиалковое дерево, маркетри, золочёный картон
93×80×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-0623



Клеймо Матье Криэра (5 – 6 мм) на бюро Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 15-0623 стоит дважды на нижнем ребре задней стенки



Факсимиле клейма Матье Криэра [1, с. 179]

Отсутствие клейма на предмете может означать, что он был создан в провинции, а если он по-столичному роскошно декорирован, то возможно его изготовили до 1743 года, когда ещё не был принят статут. В частности, выдающийся эбенист Шарль Крессан (1685 – 1768) или тот же Годро ещё не клеймили свои работы. Эбенисты второй половины XVIII столетия могли не маркировать свои изделия по небрежности или даже из враждебности к новому закону. Среди неклеймёной мебели

много предметов XIX века, которые ошибочно принимают за изделия предшествующего столетия. В настоящее время не известно ни одного исследования авторских клейм на мебели, датированного ранее 1880 года, а потому подделки клейм были очень некачественными и примитивными. Их легко было вычислить, и они не представляли опасности для исследователей. Хотя нередки случаи, когда при атрибуции наборов мебели для сидения оригиналы XVIII века можно было отличить от их копий XIX столетия только по наличию клейм.

Клейма исчезали и по естественным причинам с ходом времени. Иногда их бывает сложно заметить при естественном освещении и нужен дополнительный источник света. Они могли быть утрачены и в результате повреждения мебели. Отверстия от гвоздей на сидениях, применение пружин в XIX веке и клиньев, трение мраморных столешниц, реставрационные вмешательства - всё это приводило к износу древесины, а значит и к возможной потере клейм. Порой клейма оказывались скрытыми под толстым слоем краски или бумажной этикеткой того же XVIII столетия. Кроме этого клейма часто «выцарапывались» продавцами мебели или непрофессиональными реставраторами. Сегодня недобросовестные арт-дилеры так же удаляют клейма на мебели XIX века, выдавая её за более ранние образцы. Подчас это делается просто по причине того, что мошенник счёл имя мастера не достаточно известным.

Иногда подлинные клейма мастера имели несколько вариантов написания. Они наносились разными способами на детали конструкции мебельных изделий.

Сегодня вопросы атрибуции отличающихся по написанию клейм разрешаются с помощью монографий, посвященных практически каждому выдающемуся эбенисту Франции XVIII века. Долгое время ошибочно считалось, что мастер на протяжении всего творческого пути имел один единственный тип клейма. Но печать с клеймом могла сноситься, сломаться, потеряться. Один эбенист мог последовательно владеть двумя-тремя разными печатями с вариативными написаниями своего имени и инициалов. Данный факт стимулировал фальсификаторов на создание поддельных клейм.

В мебели для сидения клейма чаще всего ставили на задних царгах с внутренней стороны или на нижней части её ребра. Иногда клейма встречаются на передних царгах, реже – на боковых. Некоторые эбенисты, такие как Жан-Батист Крессон (1720 – 1781), Пьер Ногаре (1718 – 1771) и Франсуа Лапьер (1753 – 1823) клеймили свои работы, изготовленные чаще всего из нетонированного ореха, с внешней стороны задней царги. Анри Ризенер (1734 – 1806) и Жозеф Канабас (1712 – 1797) также ставили клейма на своей массивной мебели красного дерева с внешней стороны царг. У комодов, секретеров и угловой мебели клеймились столешницы, в результате чего штампы оказывались скрытыми под мрамором. На столах клейма ставили под столешницами (в подстольях). Были и исключения, иногда клейма встречаются на столах и комодах в верхних частях их ножек. В этом случае клейма можно обнаружить лишь во время реставрации при снятии с предмета столешницы. Этим часто пользовались продавцы мебели. В Лувре хранится большое плоское бюро, прозванное «де Вержен» (фр. de Vergennes). Долгое время его единственным автором считался Пьер Мижон (1696 – 1758), поскольку в подстолье бюро стояло его клеймо. Однако после реставрационных работ было обнаружено клеймо мастера, осуществившего основную часть работ. Им оказался Жак Дюбуа (1694 – 1763). Его клеймо стояло в верхней части ножки, под столешницей.



Плоское бюро, прозванное «де Вержен»
Мастер Жак Дюбуа
При участии Пьера Мижона
Музей Лувра, Париж

Николя Жан Маршан (получил звание мастера в 1738 году) клеймил свои комоды под задней перекладиной. Жан-Франсуа Эбен (1721 – 1763) ставил клейма на секретерах не под мраморными столешницами, а на задних стенках изделий. Анри Ризенер клеймил свои работы не единожды, его штамп встречается на некоторых комодах до четырех раз: либо в верхней части каждой ножки, либо по одному на двух углах и на верхушках передних ножек.

Клеймо на мебельном изделии всегда указывает мастера-мебельщика, осуществившего все столярные работы. Имена авторов мебельных эскизов, – во Франции их называли скульпторами (фр. «sculpteur»), приводились редко. Мастеров по золочению, лакированию и перетяжке тканью (обойщики) не указывали. Если на предмете стоит два клейма, то необходимо попытаться разграничить область работ, что бывает довольно сложно сделать. Если два клейма встречаются на мебели для сидения, то одно из них приписывается эбенисту, а второе – скульптору. Но на это не всегда стоит полагаться с полной уверенностью. В замке Азеле-Феррон находятся кресла, на которых стоят клейма с именами Дениса Жюльена (получил звание мастера 31 июля 1775 года) и Николя-Мартина Делапорта (умер в 1756 году). Делапорт использовал для клейма инициалы: «N.DLP.S». Это же клеймо, только без буквы «S» стоит и на другой мебели для сидения. Можно ли отнести данные предметы к авторству Николя-Мартина Делапорта или же кому-то из представителей этой династии мебельщиков? Возможна и другая интерпретация буквы «S», которая использовалась для обозначения того мастера из двух, кто являлся скульптором изделия. Букву «S» использовал в своём клейме парижский мастер Франсуа Кано (умер в 1786 году): «Canot S». Делал он это, по-видимому, для того, чтобы обозначить себя скульптором мебельного изделия. Если в клейме отсутствует буква «S», то понять, кто из двух мастеров является эбенистом, а кто скульптором, затруднительно. К примеру, в Арсенале хранятся два кресла со спинками кабриоль, на которых стоит два клейма – того же Дениса Жюльена и неизвестного мастера H. Aguette. Эти же два клейма встречаются и на канапе из шато де Буж. В силу того, что мастер по фамилии H. Aguette является неизвестным, то он вряд ли мог выступать скульптором.

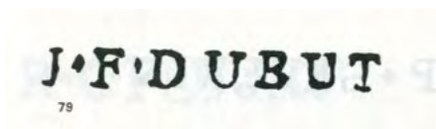
В некоторых случаях два клейма на предмете могут обозначать исполнившего его



Дюбю, Жан-Франсуа
Экран для камина
Франция, XVIII век (период Рококо)
Массив и шпон палисандра, резьба, медь
91×55×34 см
БСИИ ASG, инв. № 24-1736



Клеймо Жана-Франсуа Дюбю (4 – 5 мм) и два клейма гильдии парижских мебельщиков «JME» на нижней стороне складной полки каминного экрана Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 24-1736



Факсимиле клейма Жана-Франсуа Дюбю [1, с. 175]

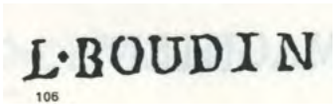


Буден, Леонар
Туалетный столик
Франция, XVIII век (период Рококо)
Набор различных пород дерева, маркетри, бронза, зеркало
73,5×86×50 см
БСИИ ASG, инв. № 22-1852



Клеймо Леонара Будена (5 – 6 мм) и клеймо гильдии парижских мебельщиков «JME» на туалетном столике Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 22-1852 стоит в правой части на перекладине между передней и задней ножками

Факсимиле клейма Леонара Будена [1, с. 176]



эбениста и мастера, отреставрировавшего его позднее. Часто клеймо называло и имя торговца мебелью, продававшего тот предмет, на котором оно стоит. Однако зачастую эбенистами и торговцами мебелью были одни и те же мастера. К таким можно отнести Пьера Мижона, Леонара Будена (1735 – 1807), Шарля Бернара Прово (1706 – 1737), Николя Пети (1732 – 1791), Адриена Антуана Госсели (получил звание мастера в 1772 году). Поэтому понять, в какой роли они выступают (эбенистов или продавцов) сложно. В таких случаях принято относить первое в очерёдности клеймо к продавцу, а второе к автору мебельного изделия. Кроме этого важно сравнивать рассматриваемый предмет с другими изделиями данных мастеров, чтобы понять, чьей манере исполнения он ближе. Встречается мебель и с тремя клеймами. В музее Ламбине в Версале хранится секретер, на котором стоит монограмма Роже Вандеркруза Лакруа (около 1727 – 1799) «R.V.L.C.», а также клейма Луи Перидье (получил звание мастера в 1764 году) и Жана-Франсуа Дюбю (Jean-Francois Dubut, ? – 1778).

Способы нанесения клейма также были разнообразны. Некоторые эбенисты делали свои клейма очень глубокими, утапливая их. Другие наносили штампы заподлицо. До нас не дошло имя французского мастера, клеймившего свои изделия инициалами «B.V.R.B.». В случаях, когда он изготавливал небольшие столики он подкрашивал свой штамп чернилами для того, чтобы сделать его более выразительным, но при этом не слишком глубоким. И напротив, работая над большими комодами по заказам курфюрста Саксонского, он не применял чернила, глубже вдавливая штамп.

Иногда вместо клейм мастера гравировали своё имя или наносили его пером/карандашом. В Художественном музее Кливленда на корпусе часов выгравирована фамилия Жана-Пьера Латца (около 1691 – 1754). Подпись мастера Фуле (возможно принадлежащая Пьеру Антуану Фулле, получил звание мастера в 1765 году), однако его фамилия пишется с двумя буквами «л» – Foullet, выгравирована на наборе маркетри откидной крышки секретера из коллекции Уоллеса (Лондон). Собственноручные подписи эбенистов, сделанные

чернилами, часто встречаются на выдвижных ящиках и корпусах предметов: один из мастеров династии Мижон подписал таким образом туалетный столик из шато Шан-сюр-Марн и секретер из замка Фредериксборг (Дания). Выдающийся эбенист Жан-Франсуа Лёлё (1729 – 1807) подписал чернилами секретер с цилиндрической крышкой из венского музея: «Stadtler et beniste rue Royalle à Paris». В провинциальной мебели подписи эбенистов или скульпторов можно видеть на шкафах, причём зачастую они были столь велики, что занимали весь фасад. Обойщики часто писали свои имена карандашом на деревянных сидениях изделий, которые обивали впервые или повторно.

Имена мастеров-мебельщиков и торговцев указывались и на бумажных этикетках. Некоторые отпечатывали их в типографиях, сопровождая текст виньетками, рамками, сюжетными композициями. Известны этикетки эбенистов Филиппа-Клода Монтиньи (1734 – 1800), Николя-Пьера Северина (1728 – 1798), Жана-Матье Коффлера (1736 – 1796), Жана-Франсуа Аша (1730 – 1796), Жана Демулана, а также торговцев Осера (Auxerre), Бьенне (Biennais), Бертана (Bertin), Дагера (Deguerre), Дарно (Darnault), Дюво (Duvaux), Гранше (Granchez), Порье (Poirier), Тюар (Tuart). В книге Пьера Верле приводится печатная этикетка Жана-Матье Коффлера. В ней перечисляются виды деятельности мастера, типы изготавливаемой им мебели, приводится адрес его мастерской, а также подчёркивается высокое качество продукции.



KOFFLER,
Marchand, Fabricant, Ébéniſte, Machiniſte & Deſſinateur,
Demeure Enclos Saint-Jean-de-Latran, A PARIS;

FAIT toutes ſortes d'Ouvrages à la Françoiſe, à l'Angloiſe & à l'Allemande, Meubles en bois d'acajou, bois de roſe, & en bois de rapport; bois d'odeurs très-agréables, de toutes ſortes de façons. Secrétaires en mécanique, Bureaux, Commodes, Bibliothèques & autres Meubles qui concernent les Appartemens; Tables à pupitre en mécanique, de toutes façons. Coffres portatifs, très-commodes pour la toilette & les travaux des Dames, & autres Coffres ou Néceſſaires pour la campagne; Chiffonnieres de toutes façons; toutes ſortes de Rouets & de Devidoirs; Métiers, à filets, Métiers à tambour; Métiers à tapiſſeries; Navettes, & généralement tout ce qui concerne l'occupation des Dames.

Battes-beurre de différentes grandeurs, en bois d'acajou & autres, très-commodes pour la campagne, avec leſquelles on peut faire du beurre en peu de temps.

Parfums d'appartemens avec leurs globes, de différentes grandeurs, ſervants à chaſſer le mauvais air des appartemens, dans leſquels on peut mettre telle odeur que l'on déſire.

Magaſin & Fabrique de tous les Jeux imaginables, tant pour la ville que pour la campagne, comme Jeux d'exercice & d'adreſſe; Damiers ſolides pour les cafés, avec les aſſortimens en ivoire & en ébene.

Il fait auſſi des deſſins, tant pour les Meubles que pour les Jeux d'exercice & d'adreſſe. Il fait toutes ſortes de modèles pour les Fabriques d'étoffes & autres Fabriques, & des Machines de toutes façons. Il fait la Commiſſion pour les Départemens & Pays étrangers.

Печатная этикетка Жана-Матье Коффлера [1, с. 235]

Есть ещё два типа этикеток. Один из них чаще всего использовал Жорж Жакоб (1739 – 1814) в мебели для сидения и кроватях. Рядом со своим клеймом мастер приклеивал белую этикетку размером 10×3,5 см. В ней не указывалась ни фамилия мебельщика, ни дата изготовления, а только адрес заказчика. Объём выпускаемой продукции династии Жакоб был столь велик, что они приклеивали подобные этикетки для того, чтобы не совершать ошибок при доставке готовых изделий.



Этикетка с адресом заказчика на кресле, изготовленном Жоржем Жакобом. Приклеена на внутреннюю сторону задней царги кресла [1, илл. 170 b]

Второй тип этикеток использовался на мебели из Гард-Мёбль (хранилище дворцовой мебели в Париже). Их применял в последние годы правления Людовика XVI художник и позолотчик Луи-Франсуа Шатар (1749 – 1819). Он наклеивал эти этикетки на все предметы мебели, прошедшие через его руки. В них содержалась информация с указанием на происхождение изделия из Гард-Мёбль, имя мастера, дата изготовления, номер заказа и адрес доставки.

Во французской мебели XVIII века на накладках из золочёной бронзы часто встречается клеймо в виде буквы C, увенчанной короной (фр. poinçon C couronné). Это клеймо государственной налоговой службы, проставлявшееся на всех металлических изделиях, в составе которых присутствовала медь. Данная отметка использовалась на бронзе в период с 1745 по

1749 годы. Впервые это клеймо расшифровал скульптор и медальер Анри Нок (1869 – 1942) в 1933 году. До этого времени его рассматривали как клеймо эбениста Шарля Крессана или скульптора Жана-Жака Каффиери (1725 – 1792).

На элементах мебели для сидения часто можно встретить написанные или вырезанные римские или арабские цифры. Наносились они в трёх случаях: во-первых, для того чтобы соблюсти общий порядок и очередность при изготовлении больших наборов мебели; во-вторых, они использовались как пометки для обойщиков при перетяжке предметов необходимой тканью; в-третьих, они помогали сначала мебельщикам с изготовлением предметов, а затем и реставраторам с правильной сборкой, после проведения необходимых работ.

КЛЕЙМО ПАРИЖСКОЙ ГИЛЬДИИ МЕБЕЛЬЩИКОВ XVIII ВЕКА

Клеймо парижской гильдии мебельщиков является аббревиатурой, состоящей из трёх букв «JME» (фр. Jurande des Menuisiers Ebénistes). Слово «Jurande» имеет латинское происхождение и его можно перевести на русский как «присяжный ремесленного цеха» или «собрание присяжных». Таким образом дословно название гильдии мебельщиков Парижа переводится как «Собрание плотников эбенистов».

Клеймо «JME» подтверждает парижское происхождение мебели. Его использовали в период с 1743 года до начала революции. Штамп имел размеры 6×8 мм. Правом ставить данное клеймо на мебель обладали присяжные гильдии (шесть присяжных и один принципал), эбенисты такой привилегии не имели. Присяжные ставили эти клейма на мебель во время инспекционных обходов столичных мастерских (четыре раза в год). Если их не удовлетворяло качество изделия, они его не клеймили. Однако высокое качество предмета - еще не гарантия того, что на нём непременно окажется клеймо гильдии, на момент его изготовления инспекторы могли просто не



Факсимиле клейма Жана Хольтхаузена [1, с. 175]



Клеймо Жана Хольтхаузена и клеймо гильдии парижских мебельщиков «JME» на комоде Галерея «Anticstore.art», Париж



Хольтхаузен, Жан Шкаф Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон) Каркас – массив дуба, шпон – палисандр, маркетри, бронза, стекло 193×102×45 см БСИИ ASG, инв. № 17-2466



Клеймо Жана Хольтхаузена (4 – 5 мм) и клеймо гильдии парижских мебельщиков «JME» на шкафе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 17-2466 Авторское клеймо стоит на задней стенке у правой кромки, ближе к середине шкафа

посетить мастерскую. Поэтому клейма «JME» крайне не систематичны.

В провинции клеймо «JME» не использовалось. Здесь эбенисты ставили клейма, на которых в начале указывались их имена, а затем названия городов: Лион, Монбельяр, Гренобль. Но это были личные клейма. Мебельщики провинции пытались объединиться. Об этом свидетельствуют единичные клейма на мебели с изображениями геральдических лилий, присутствующих на флаге города Лилль, или горностая с герба Нанта. Однако эти клейма столь малочисленны, что говорить об объединениях мебельщиков французской провинции не представляется возможным.

КЛЕЙМА НА ФРАНЦУЗСКОЙ МЕБЕЛИ XVIII СТОЛЕТИЯ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

В Большом собрании изящных искусств ASG находится **как минимум 88 клеймённых предметов мебели XVIII века**. Число их возрастает, поскольку многие клейма находятся в труднодоступных местах и обнаруживаются только в ходе реставрационных работ. На момент написания статьи свежей находкой является клеймо парижского эбениста Луи Перидье (Louis Péridiez). Оно проставлено на задней стенке у левой кромки в нижней части секретера периода Транзисьон.

Перидье родился в 1731 году. Его отцом был знаменитый эбенист Брис Перидье, а младшим братом – Жерар Перидье, с которым он работал в одно и то же время. Луи незаслуженно оставался в их тени долгое время. Его имя стало известным благодаря французскому аристократу, дипломату и автору научно-популярных книг по мебели Франсуа де Сальверту (1872 – 1929), который впервые наткнулся на клеймо Перидье на стуле периода Людовика XVI.

Перидье начал работу подмастерьем у эбениста Нокарта на улице Шарантон, а затем на улице Фобур Сент-Антуан. Кроме того, что Перидье-младший был мебельщиком, он служил во Французской гвардии. 17 апреля 1764 года он получил звание мастера. Однако уже к концу правления Людовика XV Перидье практически прекращает активную деятельность.

Сегодня работы Луи Перидье весьма малочисленны. Для замка Шуази-ле-Руа, где располагалась его мастерская, он создал несколько предметов меблировки. Все изделия Перидье выполнены в стиле Людовика XV, Транзисьон и Людовика XVI: небольшие столы, комоды, мас-



Факсимиле клейма Луи Перидье [2, с. 689]



Перидье, Луи
Секретер
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон)
Набор различных пород дерева, маркетри, золоченая бронза, черно-красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов
129×99×49 см
БСИИ ASG, инв. №16-1784



Клеймо Луи Перидье и гильдии парижских мебельщиков «JME» на секретере Большого собрания изящных искусств ASG, инв. №16-1784

сивные, но при этом изящные бюро, секретеры, угловые тумбы, декорированные линейными маркетри и т.д. Часто он украшал мебель и цветочными наборами. Секретеры периода Людовика XVI Перидье декорировал маркетри с изображениями людей, цветов, военных трофеев, обрамленных ажурным орнаментом и трельяжем с соцветиями по бокам. Как и его брат Жерар Перидье, Луи часто использовал в маркетри светлый фон шпона дерева.

Клеймо Луи Перидье расположено слева у края задней стенки секретера из собрания ASG. Перед ним стоит клеймо гильдии парижских мебельщиков «JME». Авторское клеймо начинается с первой буквы его имени «L» с точкой. Полностью свои имена французские мебельщики указывали крайне редко, приводя лишь инициалы. В нашем исследовании мы будем не только публиковать фото клейм из собрания ASG, но сопровождать их факсимиле, воспроизведенными в книге Пьера Верле «Les meubles français du XVIII siècle» и большой энциклопедии Пьера Кельберга «Le mobilier français du XVIIIe siècle». В данной энциклопедии указывается имя мастера, основные биографические данные о нём, факсимиле клейма, перечисляются работы в крупных музейных собраниях, библиография и фото изделий [2]. Мы публикуем данные факсимиле для того, чтобы проследить являются ли клейма эбенистов XVIII века на предметах мебели из Большого собрания изящных искусств ASG классическими или же, напротив, нетипичными по написанию и исполнению для того или иного мастера.

Приблизительно у 15 % мебели XVIII века из собрания ASG авторские клейма сопровождены клеймом парижской гильдии. Большинство из них дополняет ранние авторские клейма на корпусной мебели периода Рококо. К их числу относится большой платяной шкаф эпохи Людовика XV. На нём стоит клеймо Антуана Музара (Antoine Mouzard).

Антуан Музар получил звание мастера в 1755 году. Он работал в Париже на улице Сен-Луи. Вероятно начинал свою деятельность в провинции Луары Сен-Боне-Ле-Шато. Его мастерская в Париже просуществовала вплоть до революции.

На шкафе из собрания ASG клеймо Музара проставлено по диагонали. Оно так же, как и клеймо Перидье, начинается с первой буквы его имени «A» с точкой. Однако здесь клеймо гильдии стоит после имени эбениста. Авторское клеймо в данном случае имеет такой же вид, что и на факсимиле из книги Пьера Верле. Примечательно, что в монографии французского исследователя все факсимиле приводятся списком начиная от самых маленьких (4 мм в высоту) и по возрастающей до самых больших (8 мм в высоту).



Музар, Антуан
Шкаф
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Орех, красное дерево, резьба, железо, ковка
296×159×71 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2306



Факсимиле клейма Антуана Музара [1, с. 106]

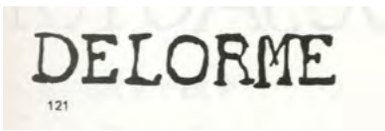
Клеймо Антуана Музара (4 – 5 мм) и гильдии парижских мебельщиков «JME» на шкафе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 17-2306



Не все эбенисты использовали в клеймах свои инициалы, так, например, парижский эбенист Адриен Делорм (Adrien Delorme, 1722 – 1791) указывал только свою фамилию. На комоде периода рококо его клеймо стоит по диагонали в левом фасадном углу деревянной столешницы, в результате чего оказывается скрытым под мрамором. Штамп гильдии здесь отсутствует.

Делорм был представителем династии мастеров-эбенистов. Его отец – Франсуа Делорм – специализировался на китайских лаках. Адриен начал работать мебельным дилером на улице Тампль в Париже, поэтому его клейма можно встретить на продукции других мастеров. Позднее он обосновался в собственной мастерской. Получил звание мастера в 1748 году. Он выполнял многочисленные столы и кабинеты в стиле рококо и неоклассицизма. Декорировал мебель и в стиле шинуазри, европейскими лаками, имитирующими восточные. Работал в технике маркетри с экзотическими породами древесины, часто используя мотив «елочки» на дереве контрастного оттенка, цветочные композиции, а также технику торцевых срезов «буэ дэ бу» (фр. «bois de bout») на светлом фоне дерева. В 1783 году Делорм продал дело на открытом аукционе и ушел из торговли.





Факсимиле клейма Адриена Делорма [1, с. 177]

Делорм, Адриен
Комод
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Палисандр, розовое дерево, фиалковое дерево, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с пятнами и жилами красного и белого цветов (Gris des Ardennes)
89,5×102×53 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1999

Клеймо Адриена Делорма (6 – 7 мм) на комоде Большого собрания изящных искусств ASG, инв. №12-1999



Клеймо Адриена Делорма в подстолье рабочего столика Метрополитен-музей, Нью-Йорк



В Большом собрании изящных искусств ASG клеймо гильдии отсутствует и на одном из двух комодов Жана-Жоржа Шлихтига (Jean-Georges Schlichtig). Он получил звание мастера в 1765 году. Работал по заказам Марии-Антуанетты. Мастерская располагалась на улице Фабур-Сен-Антуан в Париже, позже – на улице Сен-Николя. В его творчестве отразились три главных художественных направления XVIII столетия: рококо, транзисьон и неоклассицизм. Работы мастера пользовались большим успехом. Для них свойственно не только тонкое чувство формы, но и материала. После смерти Шлихтига его вдова сохранила действующей мастерскую до 1787 года. На сегодняшний день многие работы мастера выставлены в лучших музеях мира, в том числе в Лувре.

Комоды Шлихтига из собрания ASG выполнены в разных стилях. На том, что изготовлен в традициях рококо клеймо стоит справа на самом краю боковой части деревянной столешницы. Оно находится под мрамором и из-за трения плохо сохранилось – в фамилии «SCHLIGHTIG» по причине отщепления древесины практически утрачены буквы «H» и «L». Перед авторским клеймом стоит аббревиатура гильдии «JME».

Второй комод мастера создан в стиле транзисьон. Здесь клеймо также находится справа у края боковой части деревянной столешницы под мрамором, но сохранность его куда лучше. Штамп гильдии отсутствует. Оба клейма имеют инициалы имени и типичны по написанию для мастера, доказательством чему слу-



Шлихтиг, Жан-Жорж
Комод
Франция, XVIII век (период Рококо)
Розовое дерево, тонированный палисандр, золочёная бронза, красный мрамор с включениями белого цвета (Griotte rouge de belgique)
88,5×130×63,5 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1861



Клеймо Жана-Жоржа Шлихтига (5 – 6 мм) и гильдии парижских мебельщиков «JME» на комоде Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 12-1861



Шлихтиг, Жан-Жорж
Комод
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон)
Палисандр, розовое дерево, самшит, окрашенный сикомор, маркетри, золоченая бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
86×111×49 см
БСИИ ASG, инв. № 12-0991



Факсимиле клейма Жана-Жоржа Шлихтига [1, с. 106]



Клеймо Жана-Жоржа Шлихтига на комоде «Galerie de Sophie», коммуна Ле Вьей-Эврё, Франция



Клеймо Жана-Жоржа Шлихтига (5 – 6 мм) на комоде Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 12-0991

жит факсимиле из книги Верле. В инициалах мастера после буквы «J» стоит упрощённая геральдическая лилия. Шлихтиг неоднократно ставил свои клейма на краях столешниц. Помимо двух комодов из собрания ASG это подтверждает и комод в стиле транзисьон из «Galerie de Sophie» (коммуна Ле Вьей-Эврё, Франция). Клеймо тут стоит на краю столешницы у задней стенки комода.

Из монографии Пьера Верле нам известно, что Анри Ризенер клеймил некоторые свои изделия по несколько раз [1, с. 233]. Тоже самое можно сказать и о Жаке Дюбуа. В Большом собрании изящных искусств ASG есть комод, на котором в правом фасадном углу деревянной столешницы его клеймо проставлено дважды. Три раза повторяется на нём и штамп гильдии, рядом с клеймами эбениста. При этом двойное

клеймение отнюдь не является системой для Дюбуа – на угловой тумбе из собрания ASG штамп проставлен один раз.



Дюбуа, Жак
Комод
Франция, XVIII век (период Рококо)
Розовое дерево, палисандр, золочёная бронза, брекчиевидный красный мрамор с полями розового и жёлтого цветов (Bréche de Montmeyan)
88×114×62 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2004



Два клейма Жака Дюбуа (5 – 6 мм) и гильдии парижских мебельщиков «JME» на комоде Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 12-2004

Клеймо Рене Дюбуа (5 – 6 мм) и гильдии парижских мебельщиков «JME» на секретере Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 16-1086





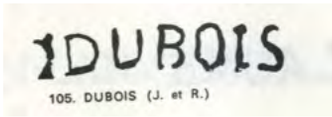
Дюбуа, Рене
Секретер
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Палисандр, розовое дерево, падуб, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с прожилками белого цвета (Gris Sainte-Anne belge)
130×85×35,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1086



Дюбуа, Жак
Тумба
Франция, XVIII век (стиль Рококо)
Набор различных пород дерева, маркетри, тёмно-красный мрамор с белыми прожилками и тёмно-серыми пятнами (Breche basque)
91×48 см
БСИИ ASG, инв. № 19-1875



Клеймо Жака Дюбуа и гильдии парижских мебельщиков «JME» на тумбе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 19-1875



Факсимиле клейма Жака Дюбуа
[1, с. 176]

Если мы внимательно посмотрим на клеймо Дюбуа в правом фасадном углу тумбы, то заметим, что его написание отличается от штампов на комоде и секретере – оно выполнено объёмным шрифтом. Мы уже говорили выше о том, что иногда мастера на протяжении жизни меняли печати. По этой причине характер написания фамилий и инициалов разнится. Жак Дюбуа был одним из ведущих эбенистов Франции периода правления Людовика XVI и за долгий период карьеры, по-видимому, как минимум один раз менял штамп. В книге Пьера Верле приводится факсимиле клейма Дюбуа в том виде, в каком оно стоит на комоде и секретере из собрания ASG. Под факсимиле в скобках написаны инициалы Жака Дюбуа и его сына – Рене (René Dubois, 1737 – 1799): «J. et R.». Дело в том, что под конец карьеры отца Рене взял на себя большую часть работы по изготовлению мебели, о чем свидетельствуют образцы раннего неоклассицизма, но использовал при этом клеймо Дюбуа Старшего. Этот факт затрудняет атрибуцию предметов, выполненных в данный период. Идентификацию работ Рене Дюбуа также осложняет стилистическая схожесть с предметами мебели Филиппа Клода Монтиньи (Philippe Claude Montigny, 1734 – 1800) и наличие на них клейм обоих мастеров.

Специалисты аукциона «France-Chartres. Galerie de Chartres Sarl», на котором в 2009 году был приобретён секретер из собрания ASG, атрибутировали его в целом династией Дюбуа, без обозначения конкретных имён. Секретер Дюбуа из собрания ASG декорирован в традициях искусства неоклассицизма. К этому времени отца-Дюбуа уже не было в живых (мастер умер в 1763 году). В связи с этим данный секретер следует атрибутировать Дюбуа Младшим, применявшим клеймо отца с инициалом «J». Его авторский штамп стоит на задней стенке у левой кромки в верхней части секретера.

Нередко, в тех случаях, когда несколько членов одной семьи были эбенистами и использовали одну и ту же фамилию, их клейма отличались не только инициалами и манерой исполнения оттиска. Иногда мастера разных

поколений использовали приписку «Старший» (фр. l'Aîné) и «Младший» (фр. Jeune). Среди таких был Жан-Рене Надаль (Nadal, Jean-René, родился в 1733). Он получил звание мастера в 1756 году. Работал в мастерской на улице Клери по заказам королевского двора, в частности графа д'Артуа. Закончил профессиональную деятельность в начале 1780-х годов. У Жана-Рене был младший брат, также эбенист – Жан-Мишель Надаль (1734 – 1800). И хотя братья были погодками, Жан-Рене добавил к своему клейму уточнение, что именно он является Старшим: «J. Nadal. Laine». Жан-Мишель использовал клеймо с инициалом имени и фамилией: «J. Nadal».



Надаль, Жан-Рене
Канапе
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Бук, резьба, точение, левкас
93×150×68 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3061



Факсимиле клейма Жана-Рене Надаля [2, с. 644]

Клеймо Жана-Рене Надаля на канапе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-3061 стоит на нижнем ребре передней царги



Исследуя клейма французских эбенистов на мебели для сидения, Пьер Верле пришёл к выводу о том, что подлинность их следует проверять, основываясь не только на манере написания имени и способе нанесения оттиска на предмет, но и на том, в каком месте на изделии он расположен. Мастера оставляли свои клейма, в основном, в привычных им местах на определённых деталях мебели. Чаще всего это были внутренние стороны и нижние рёбра задних царг. В нашем исследовании мы приведём не только фотографии авторских клейм на мебели для сидения из собрания ASG, а также их факсимиле, но и обозначим их местонахождение. Данная информация будет особенно ценна при атрибуции французской мебели XVIII столетия, а также при написании научных исследований и монографий, посвященных творчеству отдельных мастеров.

В коллекции мебели для сидения XVIII века из собрания ASG хранится редкое канапе с двумя клеймами мастера Пийо (Pillot), заключенными в прямоугольные рамки. Клейма стоят на нижнем ребре задней царги. Долгое время имя эбениста оставалось загадкой. Изделия с клеймом Пийо отличались высоким качеством исполнения. Он специализировался на мебели для сидения: креслах, стульях, креслах-бержер, канапе. Ножки некоторых стульев



Пийо, Пьер Николя
Канапе
Франция, вторая половина XVIII века (стиль Рококо)
Орех, резьба
105×192×75 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2911



Клеймо Пьера Николя Пийо на канапе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-2911

эпохи Людовика XVI в исполнении Пийо имели не стандартную коническую форму, а квадратную в сечении с широкой выемкой.

Имя Пийо, а также обстоятельства его жизни, удалось установить благодаря архивным исследованиям историка искусств Анри Виаля. В 1912 году он опубликовал исследование, в котором привёл этикетку, приклеенную на консоль периода Людовика XVI. В ней приводится имя мастера, а также информация о том, что помимо столярных работ, он также занимался продажей мебели в английском и греческом стиле [3].



Четыре клейма Пьера Николя Пийо на креслах периода Людовика XVI
Галерея «Antiquités Philippe Glédel», Фужер, Франция



Факсимиле клейма Пьера Николя Пийо [1, с. 112]

Пьер Николя Пийо (Pierre Nicolas Pillot, Фонтенэ-ле-Виконт, 1748 – Ним, 1822) обучался в мастерской у Матьё Бова (получил звание мастера в 1754 году) в течении шести лет. Впоследствии мастера были компаньонами на протяжении девяти лет. В 1776 году Пийо перебрался в Ним, где получил звание мастера в 1780 году.

На внутренней стороне задней царги кресла эпохи рококо из Большого собрания изящных искусств ASG стоит клеймо Сильвена Николя Бланшара (Sylvain Nicolas Blanchard, 1725 – 1770). Данное клеймо с розеткой после инициала «S» полностью соответствует факсимиле из книги Верле. Рядом с клеймом от руки карандашом написана арабская цифра 6 – та самая пометка, которая ставилась либо на больших мебельных гарнитурах, либо для облегчения сборки или перетяжки предмета.



Бланшар, Сильвен Николя
Кресло
Франция, XVIII век (период Рококо)
Бук, резьба
94×68×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2551



Клеймо Сильвена Николя Бланшара (5 – 6 мм) и арабская цифра шесть, написанная от руки карандашом на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-2551



Факсимиле клейма Сильвена Николя Бланшара [1, с. 108]

Бланшар получил звание мастера в 1743 году. Мастер работал на улице Клери (Cléry) под вывеской «Chat blanc» («Белый Кот»). Он проявил настоящее мастерство в исполнении классических образцов мебели периода Людовика XV, которые украшал резьбой в виде листьев, цветов, завитков, картушей и т.д. Работал также в стиле транзисьон, но с меньшим успехом. После смерти Бланшара его младший брат продолжил дело.

Так же, как и Рене Дюбуа, использовал клеймо своего отца парижский эбенист Луи Фальконе (Falconet, Louis, около 1710 – 1775), сохранив клеймо Пьера Фальконе (Pierre Falconet, получил звание мастера в 1743 году), однако, убрав начальную букву его имени. Он специализировался на плетеной или обитой тканью мебели для сидения, декорированной в духе регентства. После смерти Луи Фальконе мастерской руководила его вдова, сохранившая клеймо «Falconet» до 1782 года. Интересно, что прославленный французский скульптор Этьен Морис Фальконе (1716 – 1791) – создатель «Медного всадника» в Санкт-Петербурге – был выходцем из этой династии эбенистов.

Стул Луи Фальконе из Большого собрания изящных искусств ASG выполнен в традициях искусства рококо. Он изготовлен из бука и обтянут тростником. Клеймо мастера «FALCONET» стоит на внутренней стороне задней царги.

Есть в Большом собрании изящных искусств ASG кресло, изготовленное Луи Крессоном I (Louis Cresson I, 1706 – 1761). Своё клеймо на внешней стороне задней царги мастер окрасил чернилами. Однако Крессон не всегда окрашивал свои клейма. Так, например, на кресле из Метрополитен-музея (Нью-Йорк), так же созданном в стиле рококо, клеймо эбениста не подцвечено.

Крессон, Луи I
Кресло
Франция, XVIII век (период Рококо)
Орех, резьба
96×65×65 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1218





Клеймо Луи Крессона I (4 – 5 мм) на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-1218



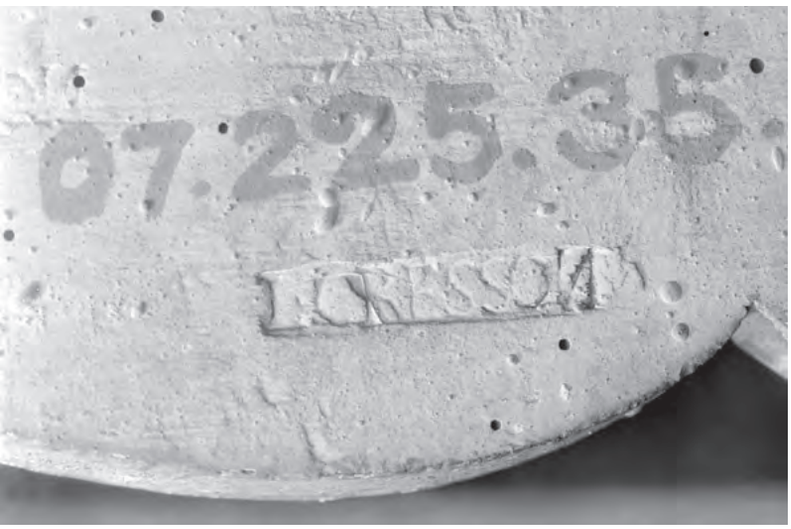
Факсимиле клейма Луи Фальконе [1, с. 108]



Клеймо Луи Фальконе (5 – 6 мм) на стуле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-1663

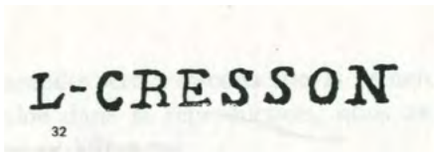


Фальконе, Луи
Стул
Франция, XVIII век (период Рококо)
Бук, резьба, тростник, плетение
93×49×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1663



Клеймо Луи Крессона I на кресле Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Факсимиле клейма Луи Крессона I [1, с. 106]



Луи Крессон I получил звание мастера в 1738 году. Его отец – Жан Крессон (Jean Cresson) – также был эбенистом. Луи обучался в мастерской «Образ Святого Людовика» на улице де Клери. Работал по заказам принца Конде и герцога Орлеанского. Выполнил инвалидную коляску для внука Людовика XV герцога Бургундского. Особой популярностью пользовалась мебель для сидения со спинкой-«кабриоль» и «спинкой королевы» классических и элегантных форм с резным декором, заполненная «плетёнкой» или обитая тканью (стулья, кресла, шезлонги, канапе, кушетки и т.д.).

Симон Жан (Jean, Simon) был одним из тех эбенистов Франции, кто указывал своё имя на клейме полностью: «Simon Jean». Жан получил звание мастера в 1787 году. Возможно был братом Поля Франсуа Жана, работавшего на улице Амело около Бастилии. Прославился благодаря мебели для сидения эпохи Людовика XVI, а именно оригинальными моделями плетеных кресел со спинками в форме сердца и малыми креслами со сводами спинок «шляпа жандарма». В Большом собрании изящных искусств ASG хранится клеймёный набор из шести кресел Симона Жана с трапециевидными спинками. Здесь имя и фамилия мастера на клейме располагаются не линейно, а друг над другом. Авторские клейма стоят на нижних ребрах передних царг всех кресел.



Жан, Симон
Набор из шести кресел
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Массив бука, резьба, точение
86×55×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2989 (1 – 6)



Клеймо Симона Жана на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-2989 (1)



Факсимиле клейма Симона Жана [2, с. 484]

Лидером по количеству авторских клейм на мебели для сидения в Большом собрании изящных искусств ASG является династия Сене (Sené). Её основатель – Жан Сене или Сене-отец (Jean Sené) родился около 1694 года. Его сыном был Клод I Сене (Claude I Sené, 1724 – 1792). Он получил звание мастера в 1743 году. Мастерская размещалась на улице Клери. Клеймо мастера имело характерные особенности написания: буква «C» больше напоминала «G», а «N» – в сравнении с латинским имеет зеркальное написание и больше похожа на «И» кириллицы. В наборе мебели из собрания ASG клеймо Клода I Сене стоит на пяти креслах дважды и на одном – единожды. На двух креслах из шести клейма стоят по нижним ребрам задних царг и на четырёх – по нижним ребрам передних царг. На канапе штамп мастера отсутствует.

Старшим сыном Клода I Сене был Жан-Батист Клод Сене (Sené, Jean-Baptiste Claude, 1747 – 1803) – самый знаменитый представитель династии. Он получил звание мастера в 1769 году. Открыв мастерскую на улице Клери под вывеской «Гро Шапелэ», быстро обрел известность. С 1775 года был поставщиком мебели для Гард-Мёбль. В 1791 году совместно со скульптором Лораном исполнил знаменитое «Королевское» кресло. Некоторые неклейменые работы Сене иногда приписываются Жоржу Жакобу, с которым он успешно конкурировал.

Клеймо Жана-Батиста Клода Сене стоит на двух креслах периода неоклассицизма из Большого собрания изящных искусств ASG. Клейма эти идентичны. Начинаются они с инициалов имени эбениста с точками «J.B.», затем фамилия SENE с традиционным латинским на-



Сене, Клод I
Канапе и шесть кресел
Франция, XVIII век (период Рококо)
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба, левкас
Канапе 88×139×67 см,
Кресла 85×62×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2872 (1 – 7)



Клеймо Клода I Сене (7 – 8 мм) на наборе мебели для сидения Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-2872 (1 – 7)



Факсимиле клейма Клода I Сене [1, с. 111]

писанием буквы «N». Заканчивается клеймо четырёхлепестковой розеткой. На кресле, покрытым белым лаком, клеймо на нижнем ребре передней царги сохранилось плохо из-за отверстий от гвоздей, а потому эксперт аукционного дома «Brissonneau Daguerre», на котором оно было куплено, приклеил рядом этикетку с факсимиле клейма мастера.

Сене, Жан-Батист Клод
Кресло
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Бук, резьба, точение
89×59×63 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0860



Клеймо Жана-Батиста Клода Сене (5 – 6 мм) на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-0860 стоит на внутренней стороне задней царги

Еще хуже сохранность у клейма Сене на нижнем ребре передней царги одного из двух стульев периода рококо из собрания ASG. Фамилия читается, однако инициалы настолько затёрты, что с полной уверенностью говорить о том, кому из семьи эбенистов принадлежит работа, сложно. Однако мы можем предположить, что их автором является Клод I Сене, т.к. годы его работы совпадают с эпохой правления Людовика XV, а значит и с искусством рококо. Сыновья мастера работали в стиле неоклассицизма.

Сене, Жан-Батист Клод
Кресло
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Массив бука, резьба, точение, левкас
88×58×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1293



Клеймо Жана-Батиста Клода Сене (5 – 6 мм) и этикетка с его факсимиле на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-1293



Сене, Клод I (?)
Пара стульев
Франция, XVIII век (период Рококо)
Дерево, резьба, левкас
87,5×54×48 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0814 (1,2)



Клеймо Клода I Сене (?) на стуле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-0814 (1)

В правой части нижнего ребра передней царги канапе периода неоклассицизма из собрания ASG также стоит клеймо «SENE» с традиционным латинским написанием буквы «N». У клейма нет инициалов, только фамилия. Логично было бы атрибутировать его Жаном-Батистом Клодом Сене, т.к. именно он был придворным мастером Людовика XVI. Однако параллельно с ним работал его младший брат – Клод II Сене (Claude II Sené). Братья получили звание мастера в один год – 1769. Однако Сене Младший всегда оставался в тени своего одарённого брата. Кроме этого клеймо Клода II Сене дополнял инициал имени «C». В связи с этим вопрос об авторстве данного канапе остаётся открытым.



Мастер из династии эбенистов Сене
Канапе
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Массив ореха, резьба, точение
105×190×65 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3044



Клеймо Сене на канапе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-3044



Факсимиле клейма Клода II Сене [2, с. 846]

В своём научном труде Пьер Верле приводит авторские клейма французских мебельщиков XVIII столетия, поделив их на две части. Каждая оканчивается разделом, посвященным не обычным по написанию и оформлению клеймам. Среди них штамп Адриена Пьера Дюпена (Dupain, Adrien Pierre) – эбениста с улицы Шаронн, работавшего по заказам Марии-Антуанетты и королевского двора. Дюпен получил звание мастера в 1772 году. Много работал на торговцев, галантерейщиков и обивщиков, в том числе братьев Пресль. Мебель Дюпена отличалась органичными пропорциями, простотой и прочностью каркасов. Особенно изысканной в его работах была резьба. После революции продолжил свою деятельность вплоть до прихода к власти Наполеона Бонапарта.

Адриен Пьер Дюпен использовал круглое клеймо, включавшее фамилию мастера и его инициалы. Центр этого клейма иногда был пуст, а иногда в нём стояли инициалы «V.F». Сегодня не известно, кому именно они принадлежали. Возможно это клеймо скульптора или торговца мебелью, работавшего с Дюпеном [4]. В Большом собрании изящных искусств ASG клеймо Дюпена с инициалами «V.F» в центре стоит на нижних рёбрах передних царг пары кресел со спинками в форме «ракеток» эпохи Неоклассицизма.

В Большом собрании изящных искусств ASG к поздним авторским клеймам относятся штампы Пьера Буашо (Boichod, Pierre) и Жана-Батиста Вассу (Vassou, Jean-Baptiste, 1739 – 1807). Буашо – мастер с 1769 года. Он начал работать у торговца-эбениста Мижона на улице Фобур-Сент-Антуан. Большая часть его работ была выполнена в периоды транзисьон и Людовика XVI из красного дерева с использованием золоченых бронзовых накладок. Популярностью пользовались небольшие столы, настенные этажерки с тонким ажурным декором, столы-геридоны, столики для рукоделия, комоды и десертные консоли.



Дюпен, Адриен Пьер
Пара кресел
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Бук, резьба, точение, левкас
89×58×55 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2001 (1, 2)



Клеймо Адриена Пьера Дюпена на креслах эпохи Людовика XVI
Инициалы «V.F» в данном случае стоят в стороне от авторского клейма
Проходили на аукционе Artcurial, 3 марта 2021 года, Париж, лот 32



Факсимиле клейма Адриена Пьера Дюпена [1, с. 113]



Клеймо Адриена Пьера Дюпена на креслах Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-2001 (1, 2)

Клеймо Буашо стоит по вертикали на внутренней стороне задней левой ножки шифоньера с одиннадцатью ящиками из Большого собрания изящных искусств ASG. Его латунный декор лаконичен и ограничивается лишь накладками-медальонами на личинках. Красное дерево, из которого он изготовлен, указывает на то, что создан он был в поздний период правления Людовика XVI, перед самой революцией. К тому же рядом с авторским проставлено клеймо гильдии «JME», которое в период директории применяться уже не будет. Штамп Буашо состоит из фамилии мастера и двух розеток, обрамляющих её.



Буашо, Пьер
Шифоньер
Франция, конец XVIII века
Красное дерево, маркетри, латунь, чеканка
167×80×44,5 см
БСИИ ASG, инв. № 17-0908



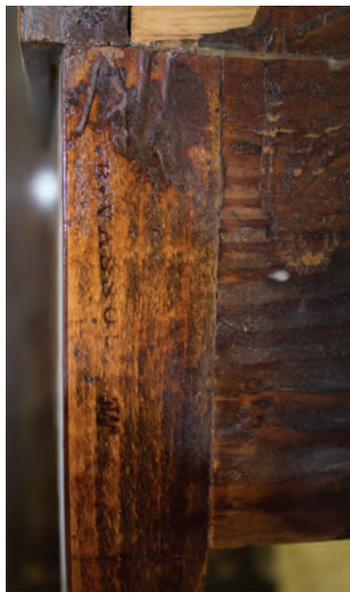
Клеймо Пьера Буашо и гильдии парижских мебельщиков «JME» на шифоньере Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 17-0908

Жан-Батист Вассу (Vassou, Jean-Baptiste, 1739 – 1807) получил звание мастера в 1767 году. Сначала работал на улице Сен-Николя в «Тет нуар», а с 1799 года – на Фобур-Сент-Антуан. Работы Вассу представляют собой классическую мебель конца периода правления Людовика XV, транзисьона и Людовика XVI. В декорировке предметов мебели чаще всего использовал шпон розового и атласного дерева, обрамленный амарантом или палисандром. Выполнял маркетри в виде геометрических мотивов, цветов и военных трофеев, заключенных в медальоны. Для мебели периода Людовика XVI (прямоугольных или полукруглых комодов, десертных консолей и т.д.) использовал красное дерево. Даже в период революции Вассу удалось сохранить мастерскую, которая затем перешла его младшему сыну Жану-Луи.

Бюро-цилиндр для корреспонденции из собрания ASG, также, как и шифоньер Буашо, было выполнено Жаном-Батистом Вассу перед революцией. Авторское клеймо стоит по вертикали на обратной стороне правой задней ножки. Здесь же – клеймо гильдии «JME».

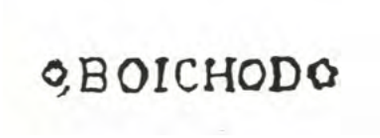


Вассу, Жан-Батист
Бюро
Франция, около 1790 года
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, медь, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
96,5×76×46 см
БСИИ ASG, инв. № 15-1279



Клеймо Жана-Батиста Вассу (4 – 5 мм) и гильдии парижских мебельщиков «JME» на бюро Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 15-1279

Факсимиле клейма Пьера Буашо [2, с. 87]





Факсимиле клейма Жана-Батиста Вассу [1, с. 176]

Двенадцать клейм французских эбенистов XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG мы опубликуем впервые в нашей статье. К таким относится штамп парижского мастера и торговца мебелью Дениса Женти (Genty, Denis). Он работал в предместье Сент-Антуан, а затем на улице l'Échelle-Saint-Honoré под вывеской «À la descente des Tuileries». Звание мастера получил 13 марта 1754 года и прославился мебелью в стиле Людовика XV. В 1762 году Женти объявил о банкротстве и продал мастерскую Луи Моро.

Эбенист специализировался на изготовлении комодов, секретеров, бюро и небольших столиков, декорированных композициями маркетри в виде крупных цветов и птиц по светлому фону. Мебель он часто покрывал китайскими лаками, а комоды украшал изысканными рокайльными накладками золочёной бронзы.

В собрании ASG хранится секретер Дениса Женти. Его диагональный набор маркетри в виде ромбов выполнен из амаранта и палисандра. У основания ножек, на углах под столешницей и в середине царги в форме «арбалета» – рокайльные накладки из золочёной бронзы. Клеймо мастера стоит в левой части на перекладине между передней и задней ножками.

Оно состоит из инициала его имени и фамилии. За авторским штампом следует клеймо гильдии «JME».

В левом углу у задней стенки деревянной столешницы на комоде периода рококо из собрания ASG стоит клеймо Шевалье (Chevallier). Клеймо сохранилось плохо, инициалы мастера утрачены, а возможно и вовсе отсутствовали. В период рококо и транзисьон работали два брата Шевалье – Жан-Матье (старший) и Шарль (младший). Оба имели классические авторские линейные клейма, состоящие из фамилии и инициалов. Эксперты аукционного дома «Millon&Associés», на котором в 2011 году был приобретён данный комод, склонны полагать, что его автором является Жан-Матье Шевалье (Chevallier, Jean-Mathieu, 1694 – 1768). Он получил звание мастера в 1743 году. В начале карьеры был торговцем мебелью на улице де Гренель. После получения звания мастера выполнял заказы для резиденции герцога де Тальмона и замка Вилльжени Луизы-Анны де



Женти, Денис
Секретер
Франция, XVIII век (период Рококо)
Амарант, палисандр, золочёная бронза, пёстрый брекчиевидный мрамор из сцементированных обломков желтого, коричневого, красного, рыжего цветов (Breche des Cadeneaux)
132×93×31 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1968



Клеймо Дениса Женти (5 – 6 мм) и гильдии парижских мебельщиков «JME» на секретере Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 16-1968



Факсимиле клейма Дениса Женти [1, с. 176]

Бурбон-Конде. Возможно сотрудничал с Андре Шарлем Булем II. Создавал классические модели мебели в стиле Людовика XV, обладающие гармоничными формами: комоды, секретеры, шкафы, угловую мебель. Украшал их маркетри в виде цветов, перевязанных лентой, листьев или геометрических мотивов. После смерти мастера его вдова управляла магазином восемь лет.

Шарль Шевалье работал на улице Бак (Chevallier, Charles, около 1700 – 1771). Получил звание мастера до 1738 года. Он изготавливал мебель в стиле Людовика XV и транзисьон, декорируя её композициями маркетри с изображениями цветов, листьев и геометрических

орнаментов. Часто покрывал свои изделия китайскими лаками. В музее Карнавале экспонируется небольшой секретер в стиле транзисьон, изготовленный Шарлем Шеваллье. Рядом с его авторским клеймом стоит штамп Жана Лапи, который, вероятно, реставрировал его. Те же два клейма стоят на аналогичном небольшом секретере, проданном на аукционе «Hôtel Drouot» в 1986 году. И наконец, еще один секретер периода Людовика XV, декорированный цветами по фону из палисандра, проходил на аукционе в Париже в декабре 2000 года.

На сегодняшний день до нас дошло мало предметов Шарля Шевалье. Заказы его мастерской, по-видимому, были не столь многочисленны в отличие от его старшего брата. Однако часто именно Шарль Шевалье использовал для своей продукции штамп без инициалов, как на комоде из собрания ASG. В связи с этим, мебель, созданную им, часто ошибочно приписывают Жану-Матье. Для того, чтобы с полной определённостью говорить об авторстве комода из Большого собрания изящных искусств ASG, необходимо провести стилистический анализ других изделий братьев и сопоставить их с его убранством (рисунок наборов маркетри, характерная форма предметов, выбор определённой фурнитуры и т.д.).



Шевалье, Шарль
Небольшой секретер
100,5×45×35 см
Проходил на аукционе в Париже 4 декабря 2000 года [2, с. 194]



Шевалье, Шарль (авторское клеймо сопровождает штамп Жана Лапи)
Небольшой секретер (близок секретеру из музея Карнавале в Париже)
Проходил на аукционе «Hôtel Drouot», Париж, 18 июня 1986 года [2, с. 194]



Факсимиле клейма Шарля Шевалье [2, с. 194]



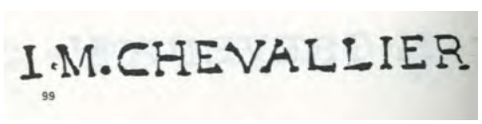
Клеймо Шарля Шевалье на комоде
Галерея Proantic, коммуна Ле Вьей-Эврё, Франция

Шевалье, Жан-Матье (?)
Комод
Франция, XVIII век (период рококо)
Палисандр, розовое дерево, золочёная бронза, красный мрамор с белыми прожилками и пятнами (Rouge royal)
87×131×67 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2073





Клеймо Шевалье на комоде Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 12-2073



Факсимиле клейма Жана-Матье Шевалье (4 – 5 мм) [1, с. 176]



Клеймо Жана-Матье Шевалье на комоде
Аукцион Hermann Historica, Мюнхен, 13 ноября 2019, лот 2390

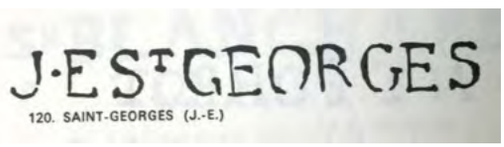
На нижних рёбрах задних царг кресел собрания ASG со спинками-медальонами стоят клейма Жана-Этьенна Сен-Жоржа (Jean-Etienne Saint-Georges, 1723 – 1790), получившего звание мастера 10 апреля 1747 года. Он был сыном краснодеревщика Этьенна Сен-Жоржа. Эбенист унаследовал мастерскую отца на улице Клери, которую объединил с делом своего родственника Клода I Сене, при этом оба сохранили собственные клейма. Позднее Жан Этьенн начал использовать клеймо своего тестя краснодеревщика Гийома Антуана Дестрюмеля с его инициалами. После ухода из дела Клода Сене в 1780 году, Жан-Этьенн признал себя банкротом и более не возобновлял своей деятельности. На парных креслах из Большого собрания изящных искусств ASG стоят ранние клейма мастера, которые он использовал ещё до начала работы с Дестрюмелем. Штампы на креслах сильно пострадали из-за отверстий от гвоздей на сидениях. Клеймо Сен-Жоржа стоит так же - на нижнем ребре задней царги у кресла со «спинкой королевы», проходившего на аукционе «Artcurial» 17 декабря 2019 года. Клейма стоят на одних и тех же местах, однако в штампе на кресле с аукциона отсутствуют инициалы мастера «J.E», тогда как на креслах из собрания ASG они стоят перед его фамилией.



Сен-Жорж, Жан-Этьенн
Кресло со «спинкой королевы»
Франция, XVIII век (период Рококо)
Проходило на аукционе Artcurial, 17 декабря 2019 года, Париж, лот 227



Клеймо Жана-Этьенна Сен-Жоржа на кресле со «спинкой королевы» эпохи Людовика XV
Кресло проходило на аукционе Artcurial, 17 декабря 2019 года, Париж, лот 227



Факсимиле клейма Жана-Этьенна Сен-Жоржа [1, с. 110]



Сен-Жорж, Жан-Этьенн
Пара кресел
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Массив бука, резьба, точение, левкас
88×58×58 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3027 (1, 2)



Клеймо Жана-Этьенна Сен-Жоржа (6 – 7 мм) на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-3027 (1)

Есть в Большом собрании изящных искусств ASG два кресла из бука эпохи Людовика XV, которые объеденены в пару на основании их конструктивного сходства. Оба кресла имеют спинки-«кабриоль» и округлые своды. Они окрашены левкасом цвета слоновой кости. Однако резьба в виде расписанных бутонов цветов на сводах спинок, царгах и у вершин ножек отличается в деталях.



Реми, Пьер
Норман, Шарль Франсуа
Два кресла
Франция, XVIII век (период Рококо)
Бук, резьба
83×51×58 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0813 (1,2)

На одном кресле стоит клеймо эбениста Пьера Реми (Rémy, Pierre, 1724 – 1798), на другом – Шарля Франсуа Нормана (Normand, Charles François). Это характерный пример того, когда предметы одного набора изготовлялись разными мастерами. Как правило, один из них дополнял утраченные предметы, сделанные ранее другим мастером. Однако на своих изделиях он ставил собственное авторское клеймо. Пьер Реми и Шарль Франсуа Норман работали в одно время – Реми получил звание мастера в 1750 году, Норман – в 1746. Оба изготавливали в основном мебель для сидения. А потому сложно сказать, кто из них является автором первого кресла из данного набора, ставшего образцом для второго.



Клеймо Пьера Реми (7 – 8 мм) на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-0813 (1) стоит на нижнем ребре передней царги



Факсимиле клейма Пьера Реми [1, с. 111]



Клеймо Шарля Франсуа Нормана (5 – 6 мм) на кресле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-0813 (2) стоит на нижнем ребре задней царги



Факсимиле клейма Шарля Франсуа Нормана [1, с. 109]

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится десять кресел Пьера Реми. На девяти из них клейма стоят на задних царгах, и на одном – на передней. Штампы проставлены на нижних ребрах, а также на внутренних и внешних сторонах царг. Реми носил имя отца. Его мать была племянницей знаменитого краснодеревщика Жиля Жубера (Gilles Joubert). Эбенист открыл мастерскую на улице Пусонье. В 1780 году он обанкротился и закончил профессиональную деятельность. Являлся одним из инициаторов возвращения к античным формам. Особой популярностью пользовались кушетки и канапе в стиле неоклассицизма, отличающиеся сдержанной элегантностью.

Шарль Франсуа Норман работал на улице Клери до конца правления Людовика XV. Он был автором инвалидного кресла, в котором умер Вольтер (Музей Карнавале, Париж). Несколько стульев его работы находятся в музеях Швеции. В его клейме, так же, как и в штампе Клода I Сене, буквы «N» имеют зеркальное написание.

В наборах мебели для сидения или на парных креслах/стульях авторские клейма французских эбенистов не всегда ставились на всех изделиях – иногда клеймился только один предмет. В наборе собрания ASG, состоящим из канапе и трёх кресел, клеймо Пьера Ларока (Pierre Laroque) стоит только на одном из кресел.

Про Ларока известно немногое. Он получил звание мастера 11 июня 1766 года. До революции работал на улице Сен-Николя. Создавал мебель для сидения в стиле транзисьон и Людовика XVI, декорированную традиционными резными мотивами неоклассицизма.

Лишь на одном из стульев эпохи неоклассицизма собрания ASG оставил своё клеймо и эбенист Жан-Батист Булар (Jean-Baptiste Boulard, около 1725 – 1789). Штамп стоит на внутренней стороне задней царги. Спинки стульев имеют форму «ракеток» с резными перекладинами в виде пальметт. Они окантованы орнаментом гильош.



Булар, Жан-Батист
Пара стульев
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Дерево, резьба, точение
88,5×42,5×49,5 см
89,5×43×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2144 (1, 2)



Ларок, Пьер
Канапе и три кресла
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Дерево, резьба, точение, левкас
Канапе 84×107×69 см,
Кресла 87×58×59 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3780 (1 – 4)



Клеймо Пьера Ларока и гильдии парижских мебельщиков «JME» на одном из кресел Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-3780 (1) стоят на нижнем ребре передней царги

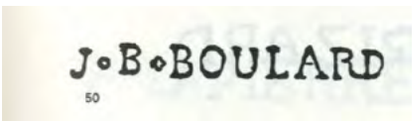


Факсимиле клейма Пьера Ларока [2, с. 526]



Клеймо Жана-Батиста Булара (4 – 5 мм) на одном из стульев Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-2144 (1)

Факсимиле клейма Жана-Батиста Булара [1, с. 107]





Булар, Жан-Батист
Пара кресел и стул периода Людовика XVI с резными спинками
Высота 58 и 52 см
Проходили на аукционе Tajan, 5 апреля 2001 года, Париж [2, с. 115]

Булар – выдающийся французский эбенист, которому посвящены отдельные научные исследования и монографии. Он получил звание мастера в 1755 году. Специализировался на изготовлении кресел. Первый этап его деятельности относится ко времени правления Людовика XV, когда он исполнял кресла со «спинками королевы» и «кабриоль», которые обивались тканью или заполнялись «плетёнкой». В верхней части ножек часто присутствовала резьба в виде пальметт. Кресла, выполненные мастером в период транзисьон, немногочисленны и однотипны по форме.

Булар активно работал и в стиле неоклассицизма. Кресла периода Людовика XVI, выполненные им, – широкие, подчеркнуто строгих очертаний, украшены простым рельефом. Их спинки имели разные формы: квадратную или со сводом «ручка корзины», ажурную с резьбой в виде лир по центру или в форме «медальон». С 1777 года Булар состоял на службе в Гард-Мёбль, благодаря чему получал значительные заказы от королевского двора. Для Людовика XVI он выполнил кровати для ванных комнат в Компьене и замке Фонтенбло, кресла для кабинета в Сен-Клу, стулья со «спинкой королевы» для столовой в Версале, а также стулья по рисункам прославленного декоратора XVIII века Ж.-Д. Дюгурка, дополняющие ансамбль мебели кабинета Тийяра. В разное время при исполнении заказов Булар сотрудничал с такими резчиками по дереву, как Оре, Валлуа, Шарни и Жан-Батист Род. После смерти мастера его вдова продолжила совершать поставки в Гард-Мёбль до 1792 года, и к императорскому двору – до 1808. Сын Булара, Мишель Жак, сохранил клеймо отца и работал в его мастерской до 1823 года.

Уникально расположение клейма Жана Надаля (Jean Nadal) на стуле рококо из Большого собрания изящных искусств ASG, т.к. стоит оно на нижнем ребре правой царги. Жан Надаль – старейший эбенист Франции, а его стул из собрания ASG – настоящая жемчужина в коллекции мебели Людовика XV. В статье мы приведём фото клейма Надаля, а также его факсимиле. Атрибуция стула станет темой наших следующих публикаций.



Клеймо Жана Надаля (7 – 8 мм) на стуле Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 11-1301



Факсимиле клейма Жана Надаля [1, с. 111]



Надаль, Жан
Стул
Франция, XVIII век (период Рококо)
Дерево, резьба, левкас
83×50×44 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1301

В собрании ASG самым маленьким клеймом на мебели является авторский штамп Жана Попселя (Jean Popsel, родился в 1778 году) – всего 4 мм в высоту. Он проставлен дважды справа по центру задней стенки низкого шкафа эпохи транзисьон. Чуть ниже расположены два клейма гильдии парижских мебельщиков «JME».

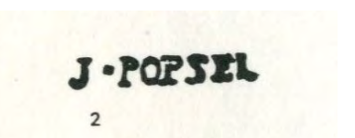
Попсель – эбенист немецкого происхождения. Он получил звание мастера 5 июля 1755 года. Во время правления Людовика XV мебельщик работал на улице Траверсье, а затем, до революции – на Сен-Николя. Специализировался на изготовлении комодов и угловой мебели, декорированной маркетри с цветами и трельяжными сетками. Шпонировал мебель красным и сатиновым деревом.



Два клейма Жана Попселя (4 мм) на низком шкафе Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 17-0896

Попсель, Жан
Низкий шкаф
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон)
Палисандр, розовое и окрашенное дерево, дерево фруктовых пород, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов(Griotte rouge de belgique)
132×105×47 см
БСИИ ASG, инв. № 17-0896





Факсимиле клейма Жана Попселя [1, с. 172]

Справа в верхней части задней стенки секретера периода транзисьон находится три авторских клейма Николя Пьера Северина (Nicolas Pierre Séverin). Штампы расположены по вертикали параллельно друг другу.

Северин получил звание мастера в 1757 году. Он был сыном и учеником ремесленника из пригорода Сент-Антуан. Зарегистрировал патент на право самостоятельного занятия ремеслом в 1764 году. Мастерская располагалась на улице Дофин. Принимал участие в реставрации мебели в технике «Буль» для королевской резиденции.

В период транзисьон изготовлен и комод с цветочными композициями маркетри по фасаду. В его левом фасадном углу по диагонали стоит клеймо Этьена Авриля (Etienne Avril, 1748 – 1796). Он был более известен как Авриль Старший, поскольку один из его младших братьев также был эбенистом. Получил звание мастера в 1774 году. Имел мастерскую на улице Шарентон, на углу с улицей Моро. Исполнял мебель по заказам королевского двора, в частности для покоев Марии-Антуанетты в замке Сен-Клу.





Северин, Николя Пьер
Секретер
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон)
Палисандр, розовое дерево, золочёная бронза, жёлтый мрамор с сиреневыми включениями и белыми прожилками и миндалинами (Brocatelle jaune du jura)
128×64×35,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-0964

Три клейма Николя Пьера Северина (4 – 5 мм) на секретере Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 16-0964



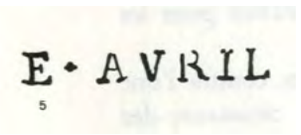
Факсимиле клейма Николя Пьера Северина [1, с. 176]



Клеймо Этьена Авриля (4 – 5 мм) на комоде Большого собрания изящных искусств ASG, инв. № 12-1854



Авриль, Этьен
Комод
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон)
Лимонное дерево, маркетри, тонирование, золочёная бронза, красный мрамор с пятнами розового цвета (Rouge du Maine)
95×128×64 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1854



Факсимиле клейма Этьена Авриля [1, с. 172]

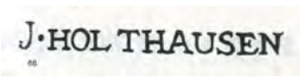
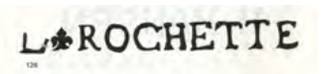
Работы Авриля, созданные в период правления Людовика XVI, характеризуются правильными пропорциями, четкостью и легкостью форм, простотой и строгостью линий, гладкими поверхностями, что отвечало вкусу времени. Он редко украшал мебель геометрическим маркетри. Чаще использовал бронзовые накладки только на личинки и иногда в качестве обрамления, подчеркивающего форму предмета. Создавал разнообразную по типологии мебель: комоды, консоли, книжные и платяные шкафы, секретеры, витрины, бюро, столы для игры в трик-трак, маленькие столы для гостиных, ночные столики и т.д. Также изготавливал предметы мебели оригинальной конструкции, среди которых: двойной секретер (с двумя откидными крышками), комод с небольшим ризалитом на фасаде из тонированного в зеленый цвет сикомора и инкрустациями из оливкового дерева (продан в Париже в 1974 году), малое дорожное бюро-цилиндр и детский секретер высотой 97 см. Излюбленными материалами мастера были красное и атласное дерево, реже – лимонное и розовое. Перед революцией передал управление своей мастерской младшему брату Пьеру, но оставил за собой магазины у Порт-Сент-Антуан. После смерти мастера товары со складов этих магазинов распродавались на трёх аукционных торгах, каждый из которых длился несколько дней, что говорит об огромных производственных масштабах мастерской.

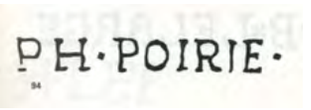
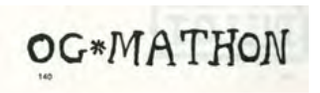
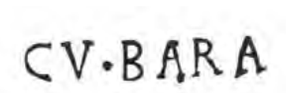
Коллекция клеймённой французской мебели XVIII столетия из Большого собрания изящных искусств ASG уникальна и невероятно обширна не только по меркам частных, но и государственных музеев России. Основная часть данной мебели с авторскими клеймами эбенистов была создана во второй половине XVIII века. Во многих случаях эти штампы дополнены клеймами гильдии парижских эбенистов. Самое раннее авторское клеймо принадлежит Жану Надалю. Стул его авторства из собрания ASG является редчайшим из дошедших до нас образцов декоративно-прикладного искусства Франции.

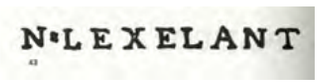
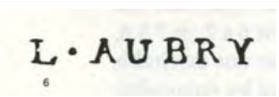
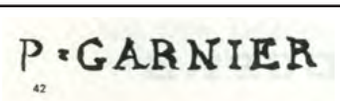
Наше исследование вносит большой вклад в изучение французской мебели XVIII века, поскольку в нём мы привели не просто факсимиле авторских клейм, но их фотографии на предметах собрания ASG, а также информацию о местонахождении. Эти данные чрезвычайно важны для атрибуции мебели. Увеличение числа подобных исследований с аналогичной информацией поможет систематизировать материалы по мебели Франции XVIII столетия. Объём статьи не позволяет нам говорить о всех авторских клеймах французских эбенистов из собрания ASG, поэтому ниже мы приведём таблицу с фотографиями клейм мастеров и их изделиями, не освещёнными подробно в публикации.

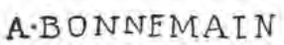
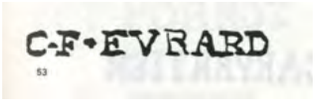
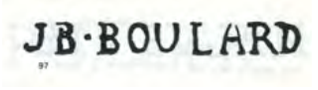
Ссылки:
1. Verlet P. Les meubles français du XVIII siècle. – Paris: Presses Universitaires de France, 1982. – 299 p.
2. Kjellberg P. Le mobilier français du XVIIIème siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 2002. – 927 p.
3. Pierre Nicolas Pillot [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Pillot – Дата доступа: 10.02.2023.
4. Paire de bergères en hêtre sculpté et peint en gris d'époque Louis XVI estampillées A.P. DUPAIN, probablement livrées pour la reine Marie-Antoinette [Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-furniture-sculptures-and-works-of-art-pf8012/lot.98.html – Дата доступа: 12.02.2023.

ТАБЛИЦА С АВТОРСКИМИ КЛЕЙМАМИ ФРАНЦУЗСКИХ ЭБЕНИСТОВ XVIII ВЕКА ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Имя эбениста, дата присвоения ему звания мастера	Фото клейма, место его расположения на предмете	Факсимиле	Предмет мастера из БСИИ ASG
Хольтхаузен, Жан (Holthausen, Jean) Получил звание мастера в 1764 году	 По диагонали в правом фасадном углу деревянной столешницы		 № 12-1859
Лапи, Жан (Lapie, Jean) Получил званиемастера в 1762 году	 В правом фасадном углу деревянной столешницы		 № 12-2042
Рошет, Лоран (Rochette, Laurent) Получил званиемастера в 1745 году	 По вертикали на задней стенке у левой кромки		 № 15-1826
Реми, Пьер (Rémy, Pierre) Получил звание мастера в 1750 году	 Оба кресла с клеймами на внутренней стороне задних царг		 № 11-3014 (1,2)
	 На всех шести креслах клейма по нижним ребрам задних царг		 № 11 – 1099 (1 – 6)

	 Внешняя сторона задней царги		 № 11 – 2811
Пуарье, Филипп (Poirié ou Poirier, Philippe) Получил звание мастера в 1765 году	 Нижнее ребро передней царги		 № 11 – 1302
Бланшар, Сильвен Николя (Blanchard, Sylvain Nicolas) Получил звание мастера в 1743 году	  Клеймо стоит дважды на внутренней и внешней стороне задней царги		 № 11 – 0988
Матон, Огюстен (Mathon, Augustin) Получил званиемастера в 1763 году	 Внутренняя сторона задней царги		 № 11 – 0957
Бара, Шарль-Винсент (Bara, Charles Vincent) Получил звание мастера в 1754 году			 № 11 – 2998 (1,2)
Ледюк, Пьер (Leduc, Pierre)	 Внешняя сторона задней царги		 № 11 – 0790

Жако (Jacquot)	 По центру нижнего ребра задней царги		 № 11 – 1254
Лекселан, Николя (Lexelant, Nicolas, dit Lexcellent) Получил звание мастера в 1764 году	  Один из стульев с клеймом на нижнем ребре задней царги		 № 11 – 0958 (1,2)
Обри, Луи (Aubry, Louis) Получил звание мастера в 1774 году	 По вертикали на задней стенке у правой кромки в верхней части		 № 12 – 2575
Гарнье, Пьер (Garnier, Pierre) Получил звание мастера в 1742 году	 По диагонали в правом углу у задней стенки деревянной столешницы		 № 12 – 2484
Лапи, Николя Александр (Lapie, Nicolas Alexandre) Получил звание мастера в 1764 году	 У правого фасадного угла деревянной столешницы		 № 12 – 2483
Вови, Жан-Альдебер (Vovis, Jean-Aldebert) Получил звание мастера в 1767 году	 В правом фасадном углу деревянной столешницы		 № 16 – 0840

Шей, Фиделис (Schey, Fidelys) Получил звание мастера в 1777 году	 В левом фасадном углу деревянной столешницы		 № 16 – 4116
Боннеман, Антуан (Bonnemain, Antoine) Получил звание мастера в 1753 году	 Один из стульев с клеймом на нижнем ребре передней царги		 № 11 – 0966 (1 – 4)
Ависс, Жан (Avisse, Jean) Получил звание мастера в 1745 году	 В изножье на нижнем ребре царги		 № 11 – 2341
Бов (Дебов), Матье (Bauve ou Debauve, Mathieu) Получил звание мастера в 1754 году	 По центру нижнего ребра передней царги		 № 11 – 2643
Эврар, Шарль-Франсуа (Evrard, Charles François) Получил звание мастера в 1752 году	 Пять кресел с клеймами на нижних ребрах передних царг		 № 11 – 3796 (1 – 7)
Булар, Жан-Батист (Boulard, Jean-Baptiste) Получил звание мастера в 1755 году	 Оба кресла с клеймами на нижних ребрах задних царг		 № 11 – 0707 (1, 2)
Ланглуа, Элуа Пьер (Langlois, Eloi Pierre) Получил звание мастера в 1774 году	 Одно из кресел с клеймом на нижнем ребре передней царги		 № 11-1079 (1 – 6)

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

ВЕЛИЧАВАЯ ПРОСТОТА КОРОЛЕВСКИХ ПОКОЕВ: АТРИБУЦИЯ НАБОРА МЕБЕЛИ ДЛЯ СИДЕНИЯ ЭПОХИ ЛЮДОВИКА XVI



Дарья Молотникова,
искусствовед МИА

АННОТАЦИЯ: в статье анализируется история создания набора мебели для сидения эпохи неоклассицизма из Большого собрания изящных искусств ASG. Рассматриваются характерные особенности французского мебельного искусства в период конца правления Людовика XVI и начала Директории. Предоставляется трактовка сюжетов с животными на обивках гобеленом с шести креслах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: набор мебели, Людовик XVI, неоклассицизм, Директория, саблевидная ножка, шпалера, обивка, басня, Жан де Лафонтен.

ABSTRACT: the article ianalyzes the history of the creation of a set of neoclassical seating furniture from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. The characteristic features of French furniture art during the end of the reign of Louis XVI and the beginning of the Directory are considered. The interpretation of plots with animals on tapestry upholstery with six armchairs is provided.

KEYWORDS: furniture set, Louis XVI, neoclassicism, directory, sabre-shaped leg, trellis, upholstery, fable, Jean de La Fontaine.

В 2011 году Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось набором мебели эпохи Людовика XVI, состоящим из шести кресел со «спинками королевы» и прямыми сводами, а также канапе с плоской спинкой. Передние ножки у кресел и канапе – конусообразные с полуштабными каннелюрами на сферических основаниях и «каблучках» с перехватом вверху, задние – в виде «сабель». Набор покрывает золочёная резьба в виде листвы на подлокотниках и розеток на верхних частях передних ножек. Мебель обита гобеленами с пасторальными сюжетами, изображающими великосветских дам и разнообразных представителей животного мира.





Канапе и шесть кресел
Франция, 80-е – 90-е гг. XVIII в.
Дерево, резьба, точение, левкас, золочение
Канапе 94×168×57 см,
Кресла 88,5×56×50 см
Обивка гобеленом 1790 – 1810 годы
шерсть; шпалерное ковроткачество
БСИИ ASG инв. № 11-1130 (1 – 7)

Одним из ведущих стилевых направлений в декоративно-прикладном искусстве второй половины XVIII века был неоклассицизм. «Королевский стиль» или мебель эпохи Людовика XVI обладает выразительными особенностями, которые отличают его от рококо и Директории (1795 – 1799). Вопрос временных рамок данного направления разнится, многие относят его расцвет к 1770 - 1780 годам, другие исследователи - к 1775 – 1793 годам. Общепринятым считается, что стиль Людовика XVI просуществовал до начала Великой французской революции – 1789 года. Однако упадок неоклассицизма и приход новых веяний Директории проходил постепенно и пролонгированно, неоклассическую мебель продолжали изготавливать в провинциальных городах и после 1789 года.

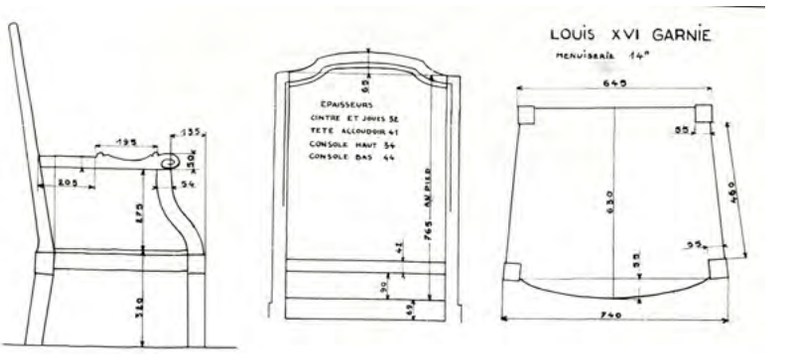
Французскую мебель в стиле неоклассицизма называют еще и «мебелью эпохи Людовика XVI» по имени короля Франции из династии Бурбонов (фр. Louis XVI, 1754 – 1793). Он взошел на престол 10 мая 1774, официально перестал быть правителем Франции 4 сентября 1791. Соотнесение названия стилевого направления с именем действующего монарха того времени стало традиционным для искусствоведов и историков.

Термин «неоклассический» вошел в употребление только в середине XIX века, ранее его именовали «истинным стилем» (итал. verostile), «реформированным» (фр. réformé) или в Англии: «возрождением», «возрождением классицизма» (англ. Revival, Renaissance Classicism). Во Франции неоклассический стиль вначале рассматривали как возврат к более строгому и благородному стилю Людовика XIV после господства легкомысленного рококо эпохи правления Людовика XV [1].

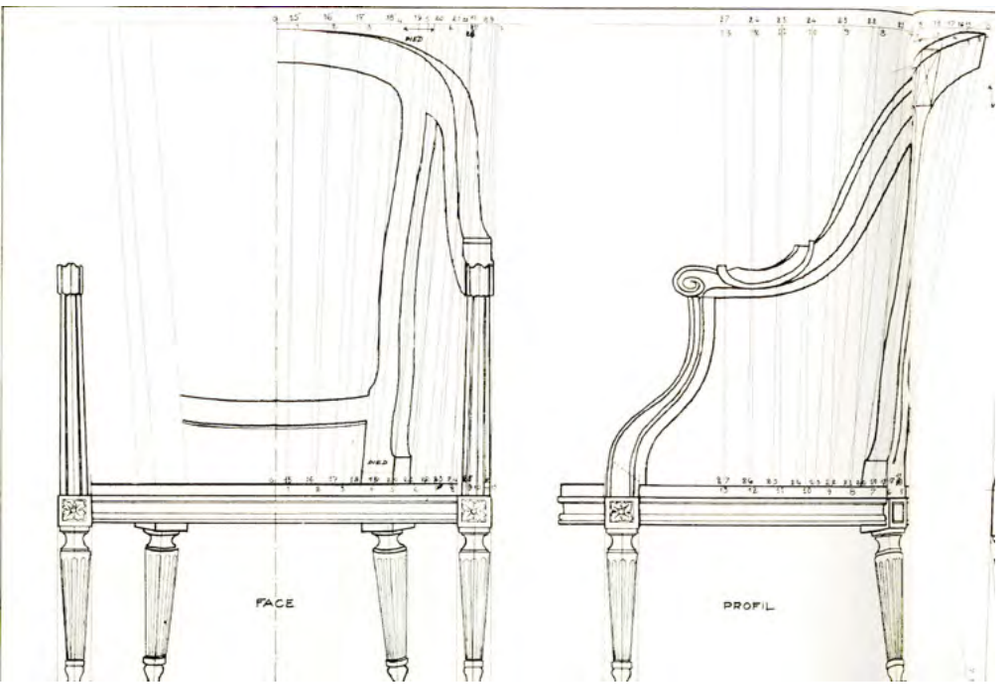
Середина XVIII века ознаменовала рождение нового стиля для изобразительного искусства, причиной тому стали археологические раскопки и исследования древних культур. Произведения античности вновь вдохновляли ценителей прекрасного, что было напрямую связано с открытием городов Геркуланума (1738) и Помпей (1748), двух городов недалеко от Неаполя, которые были охвачены извержением вулкана Везувий.

Стилистические особенности Древней Греции и Древнего Рима сильно повлияли на внешний облик и на структуру каркаса мебели неоклассицизма. Эпоха Людовика XVI противостоит стилю Людовика XV: она отвергает изгибы, вычурные формы и возвращается к строгой геометрии. Силуэт кресла Людовика XVI гораздо более сдержанный, поскольку предпочтение отдается простым и симметричным формам, таким как круг, квадрат, овал, прямоугольник. Мотивы античного архитектурного ордера стали основой для видообразования, как общей композиции, так и отдельных деталей мебели. Гармоничные пропорции, симметрия, сдержанное изящество и отсутствие чрезмерного – все это мы видим в работах краснодеревщиков.

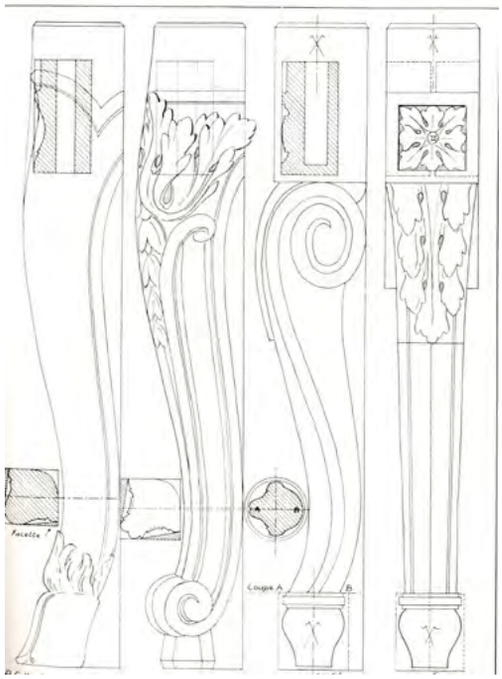
Каркас спинки мебели эпохи Людовика XVI имеет прямую, прямоугольную или овальную форму. Основные виды неоклассических спинок: «кабриоль», «медальон», «шляпа жандарма», а также «королева». Верхние углы и выступы спинки чаще всего украшает изысканная резьба. Сиденье обычно прямое и имеет простую геометрическую форму. Что касается подлокотников, то они сдержанно оформлены композициями из жемчуга, вьющихся лент, лавровых веток. Передние стойки имеют форму закрученной дуги, имитирующей букву «S», или округленного завитка. Редко, когда стойка имеет форму балясины.



Чертеж каркаса кресла эпохи Людовика XVI [R.Gillet. La menuisere en si`eges стр. 67]



Чертеж каркаса кресла эпохи Людовика XVI [R.Gillet. La menuisere en si`eges стр. 92]



Передние ножки мебели для сидения во французской мебели XVIII века:
1 – стиль Регентства;
2, 3 – конец Регентства и эпоха Людовика XV;
4 – эпоха Людовика XVI
[R.Gillet. La menuisere en si`eges стр. 17]

Ножки кресел чаще всего были прямыми или конусообразными. Они исполнялись в виде утонченной античной колонны и украшались тонкими прямыми или спиралевидными выемками, имитируя каннелюры.

Место соединения ножки со стойкой украшалось розеткой, которая представляла собой распустившийся цветок аканта, являющийся названным символом Людовика XVI. Акантовая розетка – это розетка с лепестками, выполненными в виде радиально расходящихся листьев цветка, чередующихся со стрелками (подобно ионикам). Основание ножек может быть выполнено в виде копытца, львиной лапы, наперстка, завершенного бронзовой основой. Наиболее часто используемая древесина – бук (лакированный) или орех (вощеный). Мебель окрашивали белой или серой краской, золотили.



Кресло Людовика XVI, изготовленное Жоржем Жакобом для дворца Тюильри
Элемент резьбы в верхней части ножки с розеткой в виде распустившегося цветка аканта
Франция, вторая половина XVIII века
Частная коллекция



Среди классических резных орнаментальных элементов на каркасе самыми распространенными являются листок аканта, овоидные композиции, нитки из жемчуга, гирлянды и драпировки, закрученная по спирали лента. Одним из наиболее популярных видов украшений мебели является резьба в виде ритмического ряда нераспустившихся бутонов аканта и капель, жемчуга или стилизованных уменьшенных в размере бутонов аканта.



Резьба в виде закрученной ленты
Стул эпохи Людовика XVI
Клод Дьедонн
Франция, вторая половина XVIII века
52 × 44 × 88 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GMT-10380-002



Резьба с овоидным орнаментом
Каркас кресла эпохи Людовика XVI
Франция, вторая половина XVIII века
54 × 50 × 81 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GME-1640-001



Резьба в виде нераспустившихся бутонов аканта и жемчужин
Стул эпохи Людовика XVI
Жорж Жакоб
Франция, вторая половина XVIII века
57 × 48 × 95 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GMT-14144-005



Резьба в виде нераспустившихся бутонов аканта и маленьких цветков
Каркас стула эпохи Людовика XVI
Жорж Жакоб, Жан Батист Симон Роде
Франция, вторая половина XVIII века
53 × 48 × 100 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GMT-8033-002



Резьба в виде жемчужника
Каркас кресла эпохи Людовика XVI
Франция, вторая половина XVIII века
65,5 × 58 × 94,5 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GME-1585-002





Фрагмент резьбы на царге канапе
Франция, 80 – 90-е гг. XVIII в.
Дерево, резьба, точение, левкас, золочение
Канапе 94×168×57 см,
БСИИ ASG Инв. № 11-1130 (7)

Набор мебели периода Людовика XVI из Большого собрания изящных ASG имеет сдержанный, но в то же время изысканной декор, характерный для второй четверти XVIII века. Это резьба в виде ритмического ряда «нераспустившихся бутонов аканта и жемчужин». Бутоны стилизованы и больше похожи на овалы с резными насечками, а жемчужины напоминают кофейные зерна, нанизанные на нить. На основаниях ножек – акант, а на подлокотниках – его классический стилизованный листок.

Набор из собрания ASG схож по конструкции и декору со многими работами выдающихся краснодеревщиков эпохи неоклассицизма. Примером могут послужить произведения мебельщиков Жоржа Жакоба (1739 – 1814), его двоюродного брата Анри Жакоба (1753 – 1824).











Пара кресел
Жорж Жакоб
1765 год
88 x 69 x 66 см
Частная коллекция

Набор из четырех кресел со спинкой «королева»
Жорж Жакоб
Франция, вторая половина XVIII века
Частная коллекция



Набор мебели для сидения
Анри Жакоб
1780-85 года
Частная коллекция

Однако набор мебели из собрания ASG отличается от традиционных неоклассических произведений тем, что задние ножки у кресел и канапе имеют форму сабель. Задние саблевидные ножки характерны для Директории.

Директория – это французский политический режим, существовавший во времена Первой республики с 26 октября 1795 года по 9 ноября 1799 года. Он получил свое название от «directoire», то есть совокупности пяти директоров, глав правительства, между которыми во избежание тирании была разделена исполнительная власть. Таким образом, Директория – это переходный стиль мебели, который был популярен с 1785 по 1803 годы. Однако до сих пор многие специалисты спорят, можно ли выделять его в качестве самостоятельного направления в искусстве. Одной из конструктивных черт мебели Директории были передние ножки в виде веретен, колчанов или балюстр, а также задние ножки-сабли на этрусский манер. Помимо этого, хотя спинки и могли быть в форме «королевы», она имела уже прямую линию сводов, как в эпоху Людовика XVI, а также изогнутую или даже закручивающуюся, имитирующую египетский сверток папируса. В это время появляется интерес к культуре Древнего Египта.



Каркас кресла со спинкой «королевы»
Франция, 1795 – 1799 годы
58 × 50 × 90 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GMT-23233-000



Кресло со спинкой «королевы»
Жорж Жакоб
Франция,1795 год
89 x 59 x 50 см
Аукционный дом Sotheby's,
Аукцион № 7870
23 сентября 2010 года, лот 156

Между неоклассицизмом и Директорией был своего рода переход. Прежде чем полностью отказаться от всех традиций мебельного искусства XVIII века, постепенно в классические формы предметов декоративно-прикладного творчества стали включать новые детали. Такими как раз были ножки в виде сабель, которые с 1780 года постепенно начали входить в моду. По представленным ниже работам Жоржа Жакоба и Жана-Батиста-Клода Сене мы видим, как задние ножки постепенно принимают саблевидную форму, а спинки кресел начинают декорировать причудливым резным орнаментом. Впоследствии передние ножки также претерпели ряд изменений, начиная от стоек, которые визуально стали больше близки к точеным балюстрам, и заканчивая непосредственно ножками, которые больше не похоже на античную колонну с каннелюрами. Однако во многих изделиях присутствуют прежние розетки с акантом.



Пара стульев
Жорж Жакоб
Франция, 1780 год
Аукционный дом
Christie's
Аукцион № 17140
9 апреля 2019 года,
лот 114





Кресла со спинкой «королевы»
Франция, 1780 год
96 x 63 x 63 см
Аукционный дом Sotheby's,
The Collection of Ezra & Cecile Zilkha
20 ноября 2020 года, лот 48

Пара стульев
Жорж Жакоб
Франция, 1785 год
Массив бука, резьба, кремовый лак
93 x 57 см
Аукционный дом Christie's
Аукцион № 20825
17 июня 2022 года, лот 154







Стул
Жорж Жакоб
Франция, 1780 – 1785 года
Красное дерево, резьба
Аукционный дом Sotheby's,
Аукцион № 20906
Коллекция Пьера Дюрана
27 января 2022 года, лот 185



Маркиза
Жорж Жакоб
Франция, последняя четверть XVIII века
90 x 101см
Аукционный дом Sotheby's,
Аукцион № 1003
5 мая 2011 года, лот 429



Стул voyeuse
Жан-Батист-Клод Сене
Плотник Луи-Александр Ренье
Париж, 1789 год
Бук, резьба, серая краска
99 x 57 x 53 см
Музей декоративного искусства, Париж



Пара кресел
Жорж Жакоб
Франция, 1789 – 1790 годы
Орех и бук, резьба, серый и зеленый лак
92 x 61 см
Аукционный дом Sotheby's,
Аукцион № 20825
9 апреля 2019 года, лот 184



Набор мебели
Франция, 1790 год
Аукционный дом Sotheby's,
Living with Art
3 декабря 2016 год, лот 140

Прежде чем приступить к анализу обивки набора мебели из Большого собрания изящных искусств ASG, необходимо разграничить термины «обивка гобеленом» и «шпалера». Шпалера – один из видов декоративного искусства, стенной односторонний безворсовый ковёр с сюжетной или орнаментальной композицией, вытканный вручную перекрёстным переплетением нитей. Слово «гобелен» возникло во Франции в XVII веке, когда там открылась королевская «Национальная мануфактура Гобеленов». Продукция мануфактуры была настолько популярна, что гобеленом в некото-



Пара кресел со спинкой королевы
Жорж Жакоб
Франция, 1790 – 1792 годы
Окрашенный бук
Музей Гетти, Лос-Анджелес, Калифорния, США
Инв. № 91. DA.15

рых странах начали называлось всё, что было изготовлено в технике шпалерного ткачества. По сей день термин «гобелен» используется в качестве имени нарицательного для обозначения безворсовых ковров (шпалер).

Термином «гобелен» следует обозначать лишь произведения мануфактуры Гобеленов, всё же прочее правильно называть шпалерами. Однако в европейской искусствоведческой практике обивку для мебели, изготовленную из безворсового шерстяного текстиля, принято именовать «гобеленом». В связи с эти мы также будем называть «гобеленом» обивку на наборе мебели из собрания ASG.

Обивку гобеленом для парадной мебели чаще всего производили на крупных королевских шпалерных мануфактурах: в Обюссоне, располагающемся в центральной части страны; на мануфактуре Гобеленов, находившейся в XVIII веке уже в Париже; в Бове из одноименного города на севере Франции и Савоннери, который основался на правом берегу Сены (в то время это был пригород Парижа). В отличие от столичных производств мануфактура Бове принимала заказы у частных лиц.

Шерсть – основной материал, из которого изготавливали шпалеры и обивки гобеленом. Ее использовали преимущественно из-за двух качеств: она легко окрашивается и хорошо сохраняет тепло. Применяли в производстве и шелковые нити, которые придавали полотну сияющий вид. Их основным недостатком можно назвать высокую цену. В самых дорогих шпалерах можно увидеть смесь шерстяных нитей с шелковыми, брали в изготовление и тонко скрученную пряжу из золота или серебра.

Прежде чем создавать обивку, необходимо было измерить уже изготовленный каркас мебели, так как ее производили под индивидуальные размеры модели. Получившееся полотно должно было идеально подходить под габариты спинки, сидения и, если имеются, мягких подлокотников кресла или канапе, чтобы рисунок гобелена выглядел качественно и соотносился с изделием. Обойщик, занимавшийся перетяжкой мебели, первоначально заполнял спинку и сидение наполнителями, такими как сухие водоросли и конским волосом. Далее он приступал к обойным работам.

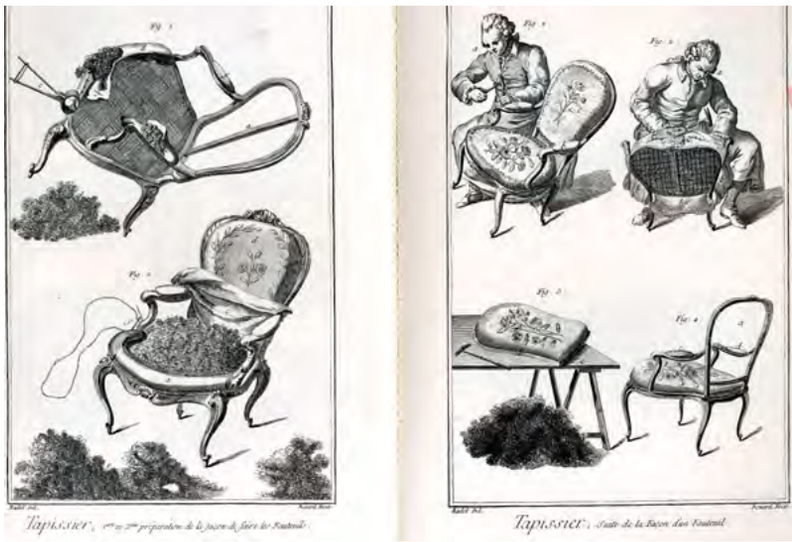


Рисунок «Мастер-обойщик за работой» [L'encyclopedie Diderot&d'Alembert Tapisserie des gobelins. Стр 8-9]

Самыми популярными сценами на французских шпалерах и обивках гобеленом были охота, сюжеты по «Метаморфозам» древнеримского поэта Овидия (43 года до н.э. – 17 или 18 год н.э), басни классика французской литературы Жана де Лафонтена (1621 – 1695).

Изображения животных на французских шпалерах и обивках гобеленом отличались не просто натурализмом. Они обладали так же символическим и образно-повествовательным значением. Изображения этих животных нельзя рассматривать только как воспроизведения на ткани типичных представителей фауны, характерных для данной местности или экзотических стран. Это еще и своеобразная форма передачи действительности и быта, демонстрация роскоши и помпезности, а также воплощение сюжетов художественной литературы или аллегорий.

На сидениях кресел из Большого собрания изящных искусств ASG изображены дикие и домашние звери: собака, олень, осел, цапля, лиса и петух, кот, ласка и кролик. Собаки и олени чаще всего присутствовали на шпалерах, которые были посвящены теме охоты, как например, «Охота на оленя» и «Охота Леопольда, герцога Лотарингского» из собрания Государственного Эрмитажа. Ловля диких зверей была популярным развлечением среди привилегированного сословия и монархов. Охота была достаточно затратным видом времяпре-

провождения, помимо быстрой лошади необходимы были охотничьи собаки определенных пород. Это гончие, борзые, норные, легавые и подружейные животные-компаньоны.

Собаки представлены и на гобелене «Сентябрь. Шамбор. Кортеж короля», и «Шпалере с изображением двух собак в венке из цветов». На каждой из двенадцати шпалер серии мануфактуры Гобеленов представлен один из королевских замков, пребывание в котором двора обычно совпадало с определенным месяцем года. На фоне замков разворачиваются характерные для этого времени развлечения. Автор картона к данному гобелену Шарль Лебрен помещает на передний план балюстраду, фигуры слуг, экзотических животных и птиц. Слуга опирается на причудливый золотой кувшин, второй – набрасывает на балюстраду затканную цветами драпировку. Рядом с ними – обезьянка, рысь, птицы, ястреб, держащий в когтях кошку, и собака.



Шпалера «Сентябрь. Шамбор. Кортеж короля»
Серия «Месяцы, или Королевские замки»
Франция, Париж
Королевская шпалерная мануфактура Гобеленов; Готлиссная мастерская Монмерке
Лебрен, Шарль
1730 – 1735 годы
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
340x494 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-15609

Шпалера «Сентябрь. Шамбор. Кортеж короля»
Фрагменты с собакой и кошкой





Шпалера «Охота на оленя»
Франция, Эльзас, Страсбург
конец XV века
Шерсть, шелк, серебряная золоченая нить; шпалерное ткачество
77 x 87 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-2934



Шпалера «Охота Леопольда, герцога Лотарингского»
Франция, Лотарингия, Нанси, Бон-Секур
Шпалерная мануфактура Сижисбера Манжена, Бон-Секур
Мартен, Жан Батист I
1725 год
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
395x589 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-15608



Шпалера с изображением двух собак в венке из цветов
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
XVIII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
Диаметр 76 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-2958

На французских шпалерах XVII – XVIII веков птиц чаще всего можно видеть на вердюрах. В основном это цапли. Традиционно на шпалерах начала XVIII века цапли располагаются в центре композиции вердюры, их окружают прекрасные цветники, фруктовые и лиственные деревья, изысканные растения, а также искусственные водоемы или пруды. Вердюры из Большого собрания изящных искусств ASG являются характерными образцами шпалерного ткачества данного направления.

В то время цапля считалась символом сада мечты. С появлением большого интереса к восточной культуре, а именно к китайской стилистике, в 1780-е годы во Франции появились шпалеры-вердюры с сюжетами в стиле шинуазри, как например работа из Государственного Эрмитажа. Она является интерпретацией произведений Жана-Батиста Пиллемана (1728 – 1808). Экзотический «китайский» сюжет сообщает ей оттенок далекой почти нереальной мечты. Европейские путешественники и купцы вместе с товарами с Дальнего Востока, привозили в Европу рассказы, часто вымышленные, об увиденном в экзотических странах. Эти рассказы породили у европейцев своеобразное, далекое от реальности, представление о дальневосточных странах – всего рода миф о Востоке, который лег в основу стиля шинуазри, или китайщины.



Фрагмент вердюры с цаплями и фонтаном
Франция, Обюссон, конец XVII – начало XVIII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
252×485 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0785



Вердюра с цаплями и замком
Франция, Обюссон, конец XVII – начало XVIII веков
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
265×273 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0433



Шпалера: вердюра в китайском стиле
Франция, Обюссон, XVIII век
шерсть, шелк; шпалерное ткачество
287x429 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-15423

Петухов в XVIII веке часто включали в пасторальные сцены. На сегодняшний день до нас дошло не так много шпалер с изображением этой птицы. В основном сохранились обивки для мебели конца XVIII – начала XIX веков. Причиной тому была Первая французской революция 1789 года. Петух превратился в своеобразный революционный символ свободы, его можно было увидеть на фасадах зданий, монетах, фригийских колпаках и даже печати Первого Консула Французской республики Наполеона I.

Фрагмент обивки «Америка и Европа»
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
Мастерская де Мену, по картону Жана Жака Франсуа Ле Барбье
1786 – 1791 годы
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
107 × 191 × 71 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк







Вердюра с цаплей
Франция, Обюссон, XVIII век
Шерсть; шпалерное ткачество
260 x 300 см
Частная коллекция



Обивка для кресла с изображением петуха
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
1804 – 1815 годы
Шерсть; шпалерное ткачество
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GMMP-416-013

Еще реже чем петуха на французских шпалерах и обивках гобеленом на мебели можно видеть осла. Его изображения включали в религиозные сцены из Нового Завета. Ближе к XVIII веку осел стал популярен благодаря серии испанских шпалер «История Дон Кихота», созданной на родине Сервантеса.



Шпалера «Встреча Дон Кихота с крестьянами»
Серия «История Дон Кихота»
Испания, Мадрид, Королевская шпалерная мануфактура
Прокаччини, Андреа; Сани, Доменико Мария
1727 – 1746 годы
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
388x420 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-15405

Что касается лисы, кошки, ласки и кролика или зайца, то эти животные крайне редко присутствуют на французских шпалерах XVIII века, но, если говорить о предметах мебели, обитых гобеленом, то есть множество различных предметов, где встречаются эти животные. Здесь они герои басен французского писателя и поэта Жана де Лафонтена. На протяжении всего XVIII столетия сюжеты из творений баснописца ложились в основу шпалерного ткачества для обивки мебели. По мотивам его басен многие художники создавали свои работы. В первую очередь необходимо выделить великого творца-анималиста XVIII века Жана-Батиста Удри (1686 –1755). Живописец времен Людовика XV работал на мануфактуре в Бове, которой он впоследствии руководил. Также он сотрудничал с мануфактурой Гобеленов, которая поставляла шпалеры в королевские владения. По басням Жана де Лафонтена Жан-Батист Удри написал свои произведения между 1729 и 1734 годами. Работы были преобразованы в картоны, которые использовались для производства обивок гобеленом. Затем мануфактура в Обюссоне значительно разнообразила данные композиции для собственной продукции. Обивкой с сюжетами из басен де Лафотена обиты кресла эпохи Рококо из Музея Метрополитен, предметы, проходившие на аукционе «Сотбис», обивки из Парижской коллекции мебели и набор кресел из Большого собрания изящных искусств ASG.



Кресло (часть комплекта из девяти)
Сюжеты басен Жана де Лафонтена
Обивка для кресла с изображением петуха на спинке и собаки на сидении
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
Середина XVIII века
Шерсть; шпалерное ткачество
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Инв. № 48.187.718



Кресло (часть комплекта из девяти)
Сюжеты басен Жана де Лафонтена
Обивка для кресла с изображением петуха и кошки на спинке, волка с ягненком на сидении
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
Середина XVIII века
Шерсть; шпалерное ткачество
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Инв. № 48.187.712



Кресло (часть комплекта из девяти)
Сюжеты басен Жана де Лафонтена
Обивка для кресла с изображением лисы и козы на сидении
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
Середина XVIII века
шерсть; шпалерное ткачество
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
инв. № 48.187.714



Кресло (часть комплекта из девяти)
Сюжеты басен Жана де Лафонтена
Обивка для кресла с изображением зайца и черепахи
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
Середина XVIII века
шерсть; шпалерное ткачество
Музей Метрополитен, Нью-Йорк,
инв. № 48.187.719



Пара кресел для гостиной
Клод Сене II
Обивка на тему басен Жана де Лафонтена
Франция, Обюссон, последняя треть XVIII век
Аукционный дом Sotheby's,
500 Ans: Arts Décoratifs Européens
5 мая 2011 года, лот 467



Набор из четырех кресел
Клод Сене II
Обивка на тему басен Жана де Лафонтена
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
1780 год
Аукционный дом Sotheby's,
500 Years Decorative Arts Europe Including Oriental Carpets
30 ноября 2012 год, лот 210



Набор мебели для гостиной
Франция, 1790 год
Аукционный дом Sotheby's,
Living with Art
3 декабря 2016 год, лот 140



Одна из восьми обивок для набора кресел с изображением цапли
Франция, Бове, Королевская шпалерная мануфактура
Вторая половина XVIII века
По произведениям Филиппа-Жака де Лутербурга
57 x 59 см
Национальная коллекция мебели, Париж
Инв. № GMMP-415-000





Две из четырех обивок гобеленом для кресел
Сюжеты басен Жана де Лафонтена
«Ворона и лиса», «Два оленя»
Франция, Обюссон, XVIII век
65 x 75 см
Частная коллекция

Басни, изложенные в стихах Жаном де Лафонтеном, представляют собой три сборника из двухсот сорока трех аллегорических произведений, опубликованных автором между 1668 и 1694 годами. Большинство из них литератор написал, вдохновляясь работами Эзопа, Бабрия и Федра. Главными персонажами являются антропоморфные животные, то есть звери с человеческим поведением. Басни де Лафонтена содержат явную, представленную в начале или конце, или неявную мораль, они забавны и просты для понимания.

Сидения шести кресел из Большого собрания изящных искусств ASG обиты гобеленами на сюжеты из произведений Жана де Лафонтена. Это басни «Петух и лиса», «Олень и его отражение», «Кот, ласочка и кролик», «Цапля», «Собака с хозяйским обедом» и «Осел в львиной шкуре». Все эти изображения оформлены в стилистике неоклассицизма. Каждый обрамлен прямоугольной рамой – цепочкой орнамента в виде нераспустившихся бутонов акантов, которую, в свою очередь, оправляет гирлянда из симметричного ряда распустившихся цветов. По центру гирлянды – завязанный двуцветный бант. Примером аналогичного декора может служить набор мебели Анри Жакоба. Обивка кресел из Большого собрания изящных искусств ASG обветшала. Чтобы восстановить отдельные утраты на ней, бывшие владельцы данного набора обили мебель по краю бархатными вставками бежевых оттенков.



Фрагмент обивки гобеленом у кресла из набора мебели для сидения
Анри Жакоб
Франция, 1780 – 1789 годы
Бук, краска
Франция, Обюссон, 1780 год
Шерсть; шпалерное ковроткачество

На одном из кресел собрания ASG мы видим сцену из басни «Петух и лиса». Это пятнадцатая басня из второй книги избранных работ, опубликованных в 1668 году. В ней баснописец воспевает хитрость лисы и смекалку петуха. Слукавив о существующем между ними перемирии, лисица хотела заманить пернатого «друга» к себе, однако петух смог обвести ее вокруг пальца, тем самым спасти себя от смерти: «Обманщика вдвойне приятно обмануть».

Сюжет гобелена следующего кресла – басня «Олень и его отражение», которая также вышла в свет в 1668 году. На этот раз перед нами предстает одинокий олень, который смотрит на себя через отражение в воде. Он не доволен своим внешним видом, ему не нравятся тонкие от природы ноги. Внезапно за ним начинает погоню охотник, олень быстро убегает от него, однако его прекрасные длинные рога, цепляясь за ветки деревьев, мешают ему ловко спасаться бегством. В итоге зверь смог избежать роковой участи именно благодаря своим быстрым ногам, в конце басни он благодарит судьбу:

«Ценя прекрасное одно,
Хотя порой и губит нас оно,
Полезное мы все браним с упорством»

Обивка на сидении кресла с изображением «Петуха и лисы»
БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (1)









Обивка на сидении кресла с изображением «Оленя и его отражения» БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (2)

Третья обивка гобеленом раскрывает содержание басни де Лафонтена «Кот, ласочка и кролик». В данном случае изображена концовка басни. Произведение описывает ситуацию неразрешенного конфликта между истинным хозяином своей норы – кроликом и новоиспечённой владелицей звериного дома – ласки, которая неожиданно присвоила его себе, пока кролик отлучался по своим делам. Животные так и не пришли к разумному умозаключению, за этим они обратились к «крысодаву», а именно большому коту, ведь для зверей он «в казусных делах оракул для совета». Однако он не спешил вразумить кролика и ласку своими речами, услышав их ссору:

«А он
Вдруг обе лапы врознь, царап того, другова,
И вмиг их примирил,
Не вымолвя ни слова, —
Задавил»

Обивка на сидении кресла с изображением «Кота, ласочка и кролика» БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (3)





На следующем кресле среди водоема изображена цапля с улиткой в клюве. В произведении «Цапля» автор поднимает тему излишней прихотливости и обесценивания существующих благ. Птица стала аллегорическим символом, отражением капризного обеспеченного общества. Она, пока была сытой, отказывалась от питательной рыбы, которая встречалась ей на пути, а когда совсем изголодалась, цапле пришлось есть улитку. В конце басни Жан де Лафонтен обратился к «сытым» привередливым людям:

«Надеюсь, господа, вы поняли и сами,
Что я, как и всегда, не задевая лиц,
Хотел лишь намекнуть, что много между нами
Таких разборчивых и прихотливых птиц,
Которых не томит о будущем забота»





**Обивка на сидении кресла с изображением «Цапли»
БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (4)**



Далее мы видим скалящегося пса. Есть множество басен де Лафонтена с собаками: «Собака и ее тень», «Волк и собака», «Две собаки». В данном случае представлена история «Собаки с хозяйским обедом», в которой мораль гласит, что воровство есть человеческая сущность и неотъемлемая часть общества:

«А если уж по правде говорить
Мы все в душе отъявленные воры».

Собака яростно защищала хозяйский обед от уличных псов, но впоследствии поняла, что она тоже может претендовать на свой кусок пирога:

«И вот, оскалив грозно пасть
И лапой придавив кусок отборный, гордо
Промолвила она голодным псам:
«Вот это мне, а остальное вам!»

На шестом кресле представлен осел. Произведений Жана де Лафонтена об этом животном немало: «Осел и воры», «Осел со священной ношей», «Осел и собака» и «Два осла». На обивке кресла из собрания ASG иллюстрируется басня «Осел в львиной шкуре». На голову осла надета львиная маска и густая шерсть, нехарактерная для этого животного. Главная мысль этого произведения: быть, а не казаться лучше и все тайное становится явным:

«Хоть все знакомы с этой сказкой,
Но сколько видим мы людей,
Которые Осла под маской
Считают львом, царем зверей...
И в жизни красота роскошного доспеха
Три четверти успеха»

(продолжение в следующем номере)

**Обивка на сидении кресла с изображением «Собаки с хозяйским обедом»
БСИИ ASG,
инв. № 11-1130 (5)**



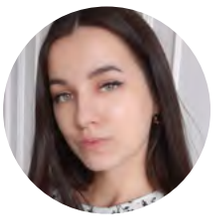


**Обивка на сидении кресла с изображением «Осла в львиной шкуре»
БСИИ ASG,
инв. № 11-1130 (6)**



КРАСНОРЕЧИВОЕ МОЛЧАНИЕ КАРТЕЗИАНЦЕВ





Анастасия Голубева
Работа выполнена под научным руководством к.п.н., доцента Алины Булгаковой

АННОТАЦИЯ: статья посвящена исследованию сюжета «Картезианское молчание», характерного для испанского искусства эпохи Барокко. В исследовании анализируются работы трёх выдающихся живописцев Испании – Франсиско Сурбарана (1598 – 1664), Бартоломе Эстебана Мурильо (1617 – 1682), Хуана де Вальдеса Леаля (1622 – 1690). Картина «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» из собрания ASG исполнена под влиянием искусства данных живописцев.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Картезианское молчание, Иисус Христос, ребенок, атрибуты Страстей Христовых, испанское искусство.

ABSTRACT: the The article is devoted to the study of the plot «Cartesian silence», characteristic of Spanish Baroque art. The study analyzes the works of three outstanding painters of Spain – Francisco Surbaran (1598 – 1664), Bartolome Esteban Murillo (1617 – 1682) and Juan de Valdez Leal (1622 – 1690). The painting «Jesus with the attributes of the Passion of Christ» from the ASG collection is executed under the influence of the art of these painters.

KEYWORDS: Cartesian silence, Jesus Christ, child, attributes of the Passion of Christ, Spanish art.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится полотно, изображающее Иисуса Христа с атрибутами Страстей. Работа была приобретена во Франции на аукционе «Piasa SA» 19 июня 2013 года. В соответствии с экспертным заключением кабинета Эрика Тюркена и Рене Милле, данная композиция была написана художником из окружения испанского барочного мастера Хуана де Вальдеса Леаля (1622 – 1690).



Вальдес Леаль, Хуан де, круг
Иисус с атрибутами Страстей Христовых
Испания, XVII век
Холст, масло. 55×43 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1808

В религиозном западноевропейском изобразительном искусстве сложился определенный канонический образ Иисуса Христа. Чаще всего он изображался зрелым мужчиной, довольно высокого роста, с карими глазами, темными волосами до плеч и гармоничными чертами лица. Также Иисуса изображали младенцем. Это и сцена Рождества Христова, и многочисленные образы Мадонн с Младенцем на руках. Однако в искусстве старых мастеров существует ряд картин, где Иисус предстает ребенком 3 – 5 лет. Подобные работы не имеют широкого распространения и встречаются в испанской школе живописи эпохи Барокко. К циклу таких произведений относится и полотно «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» из Большого собрания изящных искусств ASG.

В центре композиции изображён Иисус – ещё ребенок, сохранивший младенческие припухлости. Его нежное детские лицо обрамляют золотистые кудри. Христос сидит на колонне-балюстре, вокруг которой обвиты веревки. Данная деталь отсылает нас к теме «Бичевание Христа», которое происходило после ареста и суда, перед распятием. В картинах на данный сюжет Иисус традиционно изображался привязанным за руки к небольшой колонне.



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением колонны, обвитой веревками БСИИ ASG, инв. № 04-1808

Возле Иисуса на полу разложены орудия его будущих пыток – гвозди, щипцы, копье, губка, насаженная на растение иссоп, и крест. Гвоздями Иисуса прибивали к кресту. В Библии также упоминается, что его кололи копьями, губку смачивали в растворе уксуса и подносили к губам. Щипцы мучители использовали, когда надевали на голову Иисуса терновый венец, чтобы не поранится самим.



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением гвоздей и щипцов БСИИ ASG, инв. № 04-1808



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением копья и губки, насаженной на растение иссоп БСИИ ASG, инв. № 04-1808



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением распятия БСИИ ASG, инв. № 04-1808

Примечательно изображение игральных костей слева в нижней части композиции. Брошенные кости воспринимаются словно страшный жребий, предрекающий неизбежную и трагическую участь Христа. После пыток воины разыгрывали одежды Иисуса, бросая в качестве жребия игральные кости. Такое разделение одежд осужденного было узаконено в Древнем Риме. В связи с этим образ игральных костей стал трактоваться живописцами как один из атрибутов Страстей.



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением игральных костей, тернового венца, таблички с надписью «INRI» и кувшина БСИИ ASG, инв. № 04-1808

На коленях Иисуса – терновый венец, еще один атрибут страданий. Мальчик поранил палец об его острый шип и показывает рану ангелам, парящим в облаках. Они с сочувствием смотрят на него. Композицию дополняет табличка с надписью «INRI», расположенная в левой части над игральными костями. Она расшифровывается как «Иисус Назорянин Царь Иудейский» («Iesvs Nazarenvs Rex Ivdæorvm»). Изначально эта фраза была написана на табличке, называемой «titulus», на еврейском, греческом и римском языках. Её прикрепили к кресту, на котором Христос был распят. Согласно закону того времени, такие надписи полагались каждому осужденному, чтобы все могли узнать о вине, за которую его распяли.

Рядом с табличкой изображён золочёный кувшин на блюде, с помощью которого Понтий Пилат омыл руки после вынесения приговора Христу. В правой части мы видим лестницу, использовавшуюся для снятия тела Иисуса с креста и солдатский фонарь, который погасили в момент его смерти.



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением фонаря и лестницы БСИИ ASG, инв. № 04-1808

Картина круга Хуана де Вальдеса Леаля из собрания ASG является уникальной в плане сюжетной трактовки, поскольку чаще с атрибутами Страстей Христовых можно увидеть уже взрослого Иисуса. В таком случае фабула интерпретируется как «Поругание Христа». Образ пухлощекого ребенка не вызывает ощущения тягости и надвигающейся беды. Однако его умилительный вид и сияние, исходящее от кудрявой головки, вступают в контраст с орудиями пыток, копьями и крестом на заднем плане.

В искусстве старых мастеров подобное истолкование сюжета получило название «Картезианское молчание», происходящее от одноименного ордена картезианцев. Орден картезианцев – созерцательный орден Римско-католической церкви, основанный немецким священником Бруно в 1084 году. Его девиз на латыни – «Stat Crux dum volvitur orbis» («Крест остается стабильным, пока вращается мир» или «Крест стоит высоко, пока мир в смятении»). Картезианский орден известен своей простотой и умеренностью, а также строгостью в соблюдении моральных норм. На протяжении всей жизни монахи ордена воздерживались от материальных благ, не соблазняясь роскошью.



Герб картезианского ордена

Молчание для картезианцев является основополагающей добродетелью и значимой духовной практикой созерцания. Обет молчания соблюдается в повседневной монастырской жизни. Однако в качестве поощрения в картезианских монастырях устраивают краткосрочные прогулки, во время которых разрешается свободно говорить.

Тема «Молчания» нашла свое отражение в книге немецкого картезианского писателя Рудольфо Картухано «Вита Кристи» или «Жизнь Иисуса», написанной на латыни около 1350 года и переведенной на испанский язык в Севилье, по одной версии в 1502 году, а по другой в 1537.

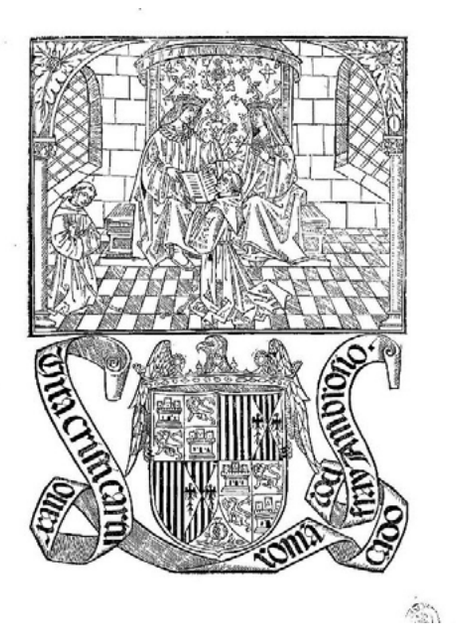


Иллюстрация из книги «Vita Christi», переведенной на испанский язык Фраем Амбросио Монтесино, Алькала де Энарес
1502/1537 год
Национальная библиотека Испании

В изобразительном искусстве тема «Картезианского молчания» стала особенно популярна в Испании. Картезианская церковь Санта-Мария-де-ла-Куэвас в Севилье, расположенная на острове Картезиан, заказала художнику Франсиско Сурбарану (1598 – 1664) картину на эту тему по книге Рудольфо Картухано.

Франсиско Сурбаран родился в Фуэнте-де-Кантос, недалеко от Бадахоса. В 1617 году, после обучения в Севилье, он вернулся в Льерену, в свою родную провинцию. В 1629 году он перебрался в Севилью, где стал официальным художником города. Между отъездом Диего Веласкеса (1599 – 1660) в Мадрид в 1623 году и возвышением Бартоломе Эстебана Мурильо (1617 – 1682) в 1650-х годах

Сурбаран был ведущим художником Севильи. Его картины, в основном, были написаны для испанских религиозных орденов. На самобытный стиль Сурбарана повлиял реализм Караваджо и его последователей. Его лучшие работы одновременно непосредственны и духовны. В 1634 году он был в Мадриде, работая над мифологическими сюжетами для Буэн-Ретиро – нового дворца Филиппа IV. Его последние годы были не столь успешными, и он умер в Мадриде в бедности.



Франсиско Сурбаран
Дом в Назарете
1640 год
Холст, масло. 165×218 см
Художественный музей, Кливленд

В 1640 году Сурбаран написал картину «Дом в Назарете», выполненную по заказу картезианского ордена. В ней он должен был раскрыть сложную философско-теологическую тему «Картезианского молчания» живописными средствами. Перед художником стояла непростая задача иносказательно изобразить на полотне монашеский обет молчания. Сурбаран решил эту задачу, написав отрока Иисуса Христа и его мать Деву Марию в домашней обстановке. Юноша плетёт венок из терновника. Один из шипов уколол его, и Иисус безмолвно размышляет о причинённой ему боли и той, которая его ждет в будущем. Тихое созерцание Иисусом раны на своём пальце является здесь своеобразной метафорой «Молчания». Иисус уходит в себя, обращаясь к своим мыслям, принимая свою непростую судьбу и смиряясь с ней. По словам картезианских монахов молчание «есть единственное, что позволяет Святому Духу действовать по своей воле и душе. Эта пустота и молчание составляют в себе зов, бесконечный зов души к Богу». Следовательно, в интерпретации данной темы в живописи Иисус Христос взывает к Богу Отцу, предчувствуя своё будущее.

Франсиско Сурбаран был первым, кто воплотил фабулу «Картезианского молчания» в живописи и создал определённый канон для написания картин на этот сюжет. Благодаря его работе данная тема приобрела популярность. В Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга находится картина «Ребенок Христос, уколовшийся терновым венцом», которая со знаком вопроса приписывается другому выдающемуся испанцу – Бартоломе Эстебану Мурильо. Работа исполнена также на сюжет «Картезианского молчания».



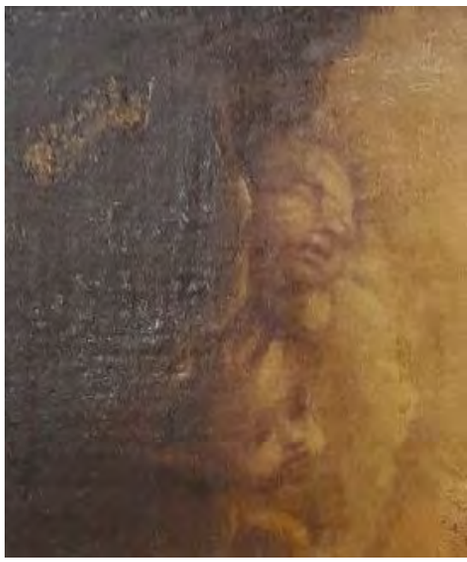
Мурильо, Бартоломе Эстебан (?)
Ребенок Христос, уколовшийся терновым венцом
Холст, масло. 57×43 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Бартоломе Эстебан Мурильо – самый популярный барочный религиозный художник Испании XVII века, известный своей идеализированной манерой, а также портретами детей и обилием ангелов в своих работах. Первые его произведения были выполнены в традициях натурализма. В 1650-х годах произошла трансформация его стиля, которую обычно связывают с его визитом в Мадрид, где он, несомненно, встретился с Веласкесом и изучил работы Тициана, Питера Пауля Рубенса и Антониса ван Дейка в королевских коллекциях. Мягкие формы, насыщенные цвета и широкий мазок свидетельствуют о его знакомстве с искусством венецианцев XVI века и фламандских художников эпохи Барокко. В 1660 году Мурильо был одним из основателей и первым президентом Академии живописи в Севилье.

На картине из Государственного Эрмитажа художник изображает Иисуса Христа ребенком с золотистыми кудрями. Мальчик поранил палец о терновый шип и смотрит на уколотое



Фрагмент картины Эстебана Мурильо «Непорочное зачатие» с изображением головок ангелов в облаках Национальный музей Прадо, Мадрид



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением головок ангелов в облаках БСИИ ASG, инв. № 04-1808

Мурильо, Бартоломе Эстебан Христос Добрый пастырь 1660 – 1665 годы Холст, масло. 165×112 см Частное собрание, Франция



Мурильо, Бартоломе Эстебан Непорочное зачатие 1678 год Холст, масло. 274 × 190 см Национальный музей Прадо, Мадрид





Вальдес Леаль, Хуан де
Ребенок Христос в образе Доброго пастыря
1680 год
Холст, масло
Частное собрание, Мадрид



Фрагмент картины Хуана де Вальдеса Леаля «Ребенок Христос в образе Доброго пастыря» с изображением головы Иисуса Христа
Частное собрание, Мадрид



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением головы Иисуса Христа
БСИИ ASG, инв. № 04-1808



Фрагмент картины Хуана де Вальдеса Леаля «Ребенок Христос в образе Доброго пастыря» с изображением рук Иисуса Христа
Частное собрание, Мадрид



Фрагмент картины круга Хуана де Вальдеса Леаля «Иисус с атрибутами Страстей Христовых» с изображением рук Иисуса Христа
БСИИ ASG, инв. № 04-1808

место. Воплощение сюжета «Картезианского молчания» и сам облик сидящего ребёнка Иисуса здесь близки работе круга Вальдеса Леаля из Большого собрания изящных искусств ASG. Исключение составляют орудия пыток и головки ангелов в облаках, которые в композиции Эстебана Мурильо отсутствуют. Однако схожее изображение ангелов мы можем увидеть в другой картине Мурильо «Непорочное зачатие».

Кроме этого Эстебан Мурильо одним из первых изобразил Иисуса Христа ребенком в возрасте 5 – 7 лет в образе Доброго пастыря. Эта картина сейчас хранится во Франции в частном собрании. Она удивительна не только тем, что Иисус изображён здесь мальчиком, а не зрелым мужем. Поражает её мягкий, изысканный колорит. «Техника Мурильо прекрасно узнаваема как в композиции, так и в рисунке и, прежде всего, в выразительности, с которой художнику удалось запечатлеть нежную фигуру ребенка, поднимающего глаза к небу», – так пишет почетный профессор Севильского университета Энрике Вальдивьесо Гонсалес об этом полотне.

Основываясь на данной иконографии, разработанной Мурильо, Хуан де Вальдес Леаль, в свою очередь, предложил собственное прочтение образа ребёнка Пастыря.

Хуан де Вальдес Леаль – прославленный испанский художник, график, скульптор и архитектор Барокко. Его отец Фернандо де Ниса был ювелиром. Художник учился в Кордове у Антонио дель Кастильо. В 1649 году вернулся в родной город, спасаясь от эпидемии чумы. Совместно с Эстебаном Мурильо и Педро де Кампробином (1605 – 1674) основал Севильскую Академию живописи, а также был главным распорядителем гильдии святого Луки в Севилье.

Вальдес Леаль известен, прежде всего, мрачными религиозными композициями, посвященными теме смерти

и тщетности бытия. Художник часто работал в анатомическом театре, что позволяло ему писать мертвые тела правдоподобно и детализировано. Не все современники живописца понимали его тягу к изображению смерти, поэтому его творчество успехом не пользовалось. В данном контексте умильное изображение ребенка Иисуса является весьма нехарактерным для творчества мастера. Можно предположить, что, в угоду публике, Вальдес Леаль последовал примеру хорошо продававшегося Мурильо, и стал копировать его трогательные для большинства детские образы.

У Вальдеса Леаля Иисус изображен белокожим мальчиком, с кудрявыми волосами до плеч. Его облик близок Иисусу с картины из Большого собрания изящных искусств ASG. У персонажей схожи черты лица, а также манера написания детских пухлых ручек с перетяжками.



Франсиско Сурбаран
Детство Девы Марии
1632 – 1633 годы
Холст, масло
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Однако композиционно и концептуально картина из собрания ASG имеет большее сходство с работой Франсиско Сурбарана «Детство Девы Марии», находящейся в музее Метрополитен.

Франсиско Сурбаран изобразил Деву Марию девочкой, молящейся со слезами на глазах. Головки ангелов в золотистом сиянии образуют вокруг её головы ореол. На полу разложены предметы, являющиеся атрибутами жизненного пути Девы Марии и символами ее душевных качеств. Здесь же художник написал и цветы. Слева на столике – молитвенник и ножницы – символы будущего посвящения. Справа – ваза с лилиями, цветами чистоты и невинности, а также алые розы – символ любви. На коленях у Марии лежит подушечка с рукоделием (вышивкой).

Таким образом, проанализировав семь произведений испанских живописцев XVII века на религиозные сюжеты мы пришли к выводу о том, что облик ребёнка Иисуса на картине из Большого собрания изящных искусств ASG ближе всего «Доброму пастырю» с работы Вальдеса Леаля. На основании этого французские эксперты атрибутировали полотно кругом данного живописца. При этом тема «Картезианского молчания» и характерные для неё атрибуты, роднят композицию из собрания ASG с творчеством Франсиско Сурбарана. Что касается изображений ангелов, то они практически идентичны тем, что изображены на картинах Эстебана Мурильо. Из всего этого следует, что творчество исследуемых нами испанских живописцев было тесно связано и перекликалось между собой. Художники взаимодополняли друг друга, а результатом скрещения их стилей стала непростая и уникальная композиция из собрания ASG.

ОБХОДНЫЕ КРЕСЛА-БЮРО ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG



Дарья Герасимова
Работа выполнена под научным руководством к.п.н., доцента Алины Булгаковой

АННОТАЦИЯ: статья посвящена истории появления и развития «угловых» и «обходных» кресел. В ней анализируются различия между двумя данными формами, а также раскрывается символическое значение резного декора трёх обходных кресел-бюро XIX столетия из Большого собрания изящных искусств ASG..

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: угловое кресло, обходное кресло, резной декор, химера, гарпия, грифон, путти, Древо жизни, символическое значение.

ABSTRACT: the article is devoted to the history of the appearance and development of «corner» and «bypass» chairs. It analyzes the differences between these two forms, and reveals the symbolic meaning of the carved decor of three-bypass chairs-bureau of the XIX century from the Grand Assembly of Fine Arts ASG.

KEYWORDS: corner chair, bypass chairs, carved decor, chimera, harpy, griffin, putti, tree of life, symbolic meaning.

В коллекции мебели для сидения периода Историзма Большого собрания изящных искусств ASG находятся три угловые (обходные) кресла-бюро, декорированные объёмной резьбой. Подобные кресла иногда называют «английскими», так как данная разновидность мебели появилась в Англии и пользовалась популярностью у местной знати и среднего класса, начиная с XVIII века.

В научных публикациях по мебели кресла подобной конструкции чаще всего называют «угловыми» (англ. «corner chair»). Такое наименование верно, хотя и не совсем точно. В Европе у данного типа кресел есть несколько названий. Связано это с тем, что кресла эти не обязательно должны были стоять в углу. В Англии их часто называют «roundabout», что можно перевести как «обходное кресло» или «кресло-карусель». Формально «обходное кресло» немного отличается от «углового» своей конструкцией, но между ними часто ставят знак равенства. Если «угловое кресло» обычно устанавливалось на трёх ножках (две спереди и одна сзади), то кресло «обходное» часто конструировалось таким образом, что



Угловые кресла (corner chair)



Обходное кресло-бюро
Франция, середина – вторая половина XIX века
Дерево, объёмная резьба
76×63×63 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2610



Обходное кресло-бюро
Франция, середина – вторая половина XIX века
Орех, объёмная резьба
78×47×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1175



Обходное кресло-бюро
Франция, середина – вторая половина XIX века
Дерево, объёмная резьба
78×46×46 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0862

одна ножка из четырёх оказывалась впереди по центру. При этом в литературе и интернет-тисточниках «обходные кресла» чаще всего называют «угловыми», что не является грубой ошибкой.

Угловые кресла были очень популярны. Их можно встретить во многих музеях декоративно-прикладного искусства и в старинных особняках, где они обычно располагались в спальнях, гостиных, столовых или библиотеках. Их также называли креслами для курения, парикмахерскими или письменными, предполагая, что мужчины пользовались ими чаще.

Согласно одной из версий подобная мебель для сидения появилась в XVIII веке. Широкое распространение она получила в эпоху королевы Анны в 1702 – 1714 годах, и позднее – в георгианскую эпоху (1714 – 1830 годы). На креслах такой формы можно было комфортно сидеть, не отстегивая шпагу. Дамы могли свободно разложить в них свои пышные юбки.





Обходные кресла (roundabout)

Чаще всего угловые кресла располагались в библиотеках. В британских колониях они обзавелись третьим названием – «курительные кресла». Их часто использовали в переговорных и кабинетах: благодаря их конструкции сидящему было удобно одновременно записывать что-либо за столом и общаться с посетителями, стоящими или сидящими сбоку от хозяина кабинета. Позже эти кресла появились и в салонах, за счёт чего можно свободно поворачиваться в разные стороны от одного собеседника к другому, что создавало непринуждённую атмосферу.

Три кресла середины – второй половины XIX века из собрания ASG можно назвать обобщенно «угловыми». Все три относятся к подтипу «обходных». Их же можно именовать и креслами-бюро, поскольку они использовались для работы за бюро, секретерами и письменными столами.



Джон Боурс
Потрет художника Джона Синглтона Копли в обходном кресле
Около 1763 года
Холст, масло. 127,5×102 см
Вустерский музей искусств



Обходное кресло-бюро
Франция, середина – вторая половина XIX века
Дерево, объёмная резьба
76×63×63 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2610

Спинка обходного кресла БСИИ ASG, инв. № 11-2610 декорирована объемной резьбой с изображениями двух пар грифонов, смотрящих в разные стороны. Грифоны – мифические существа с головой, когтями и крыльями орла и телом льва. Считалось, что они символизируют господство над двумя стихиями: землей (лев) и воздухом (орел). Сочетание двух главных солярных животных указывает на общую благоприятную символику существа – грифон олицетворяет Солнце, силу, бдительность, возмездие. В мифах и легендах разных народов грифон выступает в роли стража. Он, подобно дракону, охраняет пути к спасению, располагаясь рядом с Древом Жизни. Он же стережет сокровища или сокровенное, тайное знание.



Объемная резьба с изображениями двух пар грифонов и головки путто на спинке обходного кресла
БСИИ ASG, инв. № 11-2610

Также свод спинки по центру украшен головкой путто. «Putto» в изобразительном искусстве – художественный образ маленького мальчика, обычно обнаженного, а иногда и крылатого. Первоначально его образ был исключительно мирским, а позднее его стали связывать со священным херувимом. Путти, как полагали, влияли на человеческие жизни. В эпоху Возрождения они были спутниками богини любви Венеры. В искусстве Барокко путто стал олицетворять вездесущность Бога. Он персонифицировал гения, хранителя, а иногда и демона, тип духа-посланника, находящегося на полпути между царствами человеческого и божественного.

Резьба в виде растительных орнаментальных композицей на царгах обходного кресла
БСИИ ASG, инв. № 11-2610

Аналог данного обходного кресла с грифонами из Большого собрания изящных искусств ASG использовался в июльской фотосессии Мэрилин Монро в 1962 году. Автором снимков для статьи Ричарда Меримана в журнале «Life» стал фотограф Аллан Грант. Фотосессия проводилась в только что купленном доме Монро в Брентвуде. Аллан Грант сам выбрал модель кресла, которое поставил возле окна, чтоб было больше света. Фотографу поручили абстрагироваться от образа кинозвезды и раскрыть внутреннее состояние и настроение актрисы. Монро выбрала для фотосессии черный свитер, капри и туфли на шпильках. В ходе съёмки острые каблуки проткнули обивку кресла. Когда Мэрилин села на его спинку, то по ней пошла трещина. На момент проведения фотосъёмки Монро только что лишилась роли в фильме «Что-то должно случиться». Она со-











Фотосессия Мэрилин Монро для журнала «Life»
Фотограф Аллан Грант
1962 год
Фотографии взяты из открытых интернет источников

гласилась на фотосессию, поскольку ей важно было показать, что она не сломлена этим несчастьем.

Кресло под инвентарным номером БСИИ ASG, инв. № 11-1175 также является обходным. Его спинка декорирована объемной резьбой с имитацией древесных веток. Дерево символизирует единение неба, земли и воды, а также динамичную жизнь как противопоставление статичности камня. Оно является центром мира и даёт доступ к солнечным силам. Дерево также означает женское начало, питание, убежище, защиту и поддержку.

Стойки кресла выполнены в виде фигур путти, ассоциирующихся с миром, процветанием и радостью. В данном случае они воспринимаются как стражи, которые оберегают саму жизнь (дерево). Таким образом, символика декор данного кресла имеет положительное содержание.



Обходное кресло-бюро
Франция, середина – вторая половина XIX века
Орех, объёмная резьба
78×47×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1175



Объемная резьба с изображениями веток дерева и фигур путти на спинке обходного кресла
БСИИ ASG, инв. № 11-1175

Обходное кресло-бюро
Франция, середина – вторая половина XIX века
Дерево, объёмная резьба
78×46×46 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0862

Спинка третьего обходного кресла из Большого собрания изящных искусств ASG декорирована всё той же объемной резьбой с изображениями гарпий и химер. Гарпия (греч. «похищаю») – полуженщина-полуптица, похитительница душ и детей. Иногда её изображают в динамике. Согласно Гесиоду, гарпии – крылатые дочери морского божества Тавманта и океаниды Электры. Их имена: Аэлла (Ветер), Аэллопа (Вихрь), Подарга (Быстроногая), Окипета (Быстрая), Келайно (Мрачная). Они аналогичны эриниям и горгонам и налетают как ветер. Гарпии являются виновниками штормов. Они же ответственны за внезапную смерть. Их считают воплощениями порока в его двойном аспекте: вины и наказания. Часто гарпии ассоциируются с вылетом души из тела и с подземным миром. Их изображения широко используются в геральдике.







Объемная резьба с изображениями химер на спинке обходного кресла
БСИИ ASG, инв. № 11-0862



Резьба в виде головок путти на царгах обходного кресла
БСИИ ASG, инв. № 11-0862

Согласно Гомеру, химера – это чудовище с головой льва, телом козла и хвостом змеи. Оно питается огнем. Химера была убита Беллерофонтом (прообраз Георгия Победоносца), который правил крылатым пегасом. В искусстве Средневековья химера служила символом сатанинских сил. Её можно встретить на мозаиках, щитах и капителях. Химера в мифологии представляла собой существо, состоящее из трех разных и неспособных совместно уживаться животных. Эта особенность отразилась в символическом значении, которое чудовище чаще всего несёт сегодня. В психологии образ Химеры используется для обозначения «тёмной» части подсознания. Это несбыточные мечты, ложные идеи, вымыслы, фантазии, которые нельзя воплотить в жизнь.

Все три кресла эпохи Историзма из собрания ASG являются обходными, поскольку их четыре ножки сдвинуты под углом так, что одна из них оказалась впереди по центру. Прообразами для них служат английские угловые кресла XVIII столетия. Они богато украшены объёмной резьбой с различным символическим значением: от благоприятного (путти, древо жизни, грифоны), до негативно окрашенного (гарпии, химеры). Всё это делает данные кресла примечательными образцами коллекции мебели для сидения XIX века.



ПЕРВЫЙ МАРИНИСТ МОРСКОЙ ДЕРЖАВЫ



Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена искусствоведческому анализу картины «Морское сражение испанского и голландского флота» одного из первых фламандских маринистов Андриса ван Эртфельта (1590 – 1652). В исследовании приведена история становления и развития голландского флота, а также установлена дата создания картины и её сюжет.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: флот, баталия, маринист, флагманский корабль, колорит, датировка.

ABSTRACT: the article is devoted to the art criticism analysis of the painting «The Naval battle of the Spanish and Dutch fleets» by one of the first Flemish marinists Andris van Ertfelt (1590 – 1652). The study shows the history of the formation and development of the Dutch fleet, as well as the date of creation of the painting and its plot.

KEYWORDS: fleet, battle, marine, flagship, color, dating.

Голландский флот имеет славную многовековую историю. Первоначально он был частным. В XV веке состоятельные купцы и местные власти во многих портах Нидерландов взяли на себя инициативу вооружать корабли с целью нападения на пиратов и иностранных конкурентов. Официальная власть стремилась усилить надзор за частными флотилиями. В 1488 году Максимилиан I издал указ о создании голландского флота. С этих пор он приобрёл юридический статус. Был избран адмирал, в задачи которого входила защита Нидерландов и суверена. Однако многие провинции тайно создавали собственные небольшие флотилии.

К XVI веку, после освободительной революции и создания Республики Соединенных провинций, новообразованная страна обрела экономическое благополучие и являлась самой густонаселённой страной Европы. Антверпен был крупнейшим портовым городом и торгово-финансовым центром. Мануфактуры провинций Фландрии и Брабанта были связаны с ним экспортом английского сукна, стеклянных изделий, мыла и других товаров. Порт Антверпена был местом стоянки кораблей многих государств, включая испанские и португальские колонии. Однако после разделения Нидерландов на две части роль этого города отходит на второй план и экономическое первенство переходит к Амстердаму. В провинциях Голландия, Зеландия и Сеньория Утрехт мануфактуры преимущественно работали на производство в больших объемах корабельного снаряжения и парусины. Как и в остальных морских странах, голландское мореходство и кораблестроение выходили на новый уровень. Этому способствовал экономический рост, вызванный рыболовством и торговлей. Порты Амстердам, Миделбур, Флиссинген вели активную торговлю с Англией, Шотландией, странами Балтики и Русским царством. О развитии кораблестроения говорит тот факт, что даже Испания заказывала на судоверфях Фландрии постройку галеонов по своей технологии.

Чтобы конкурировать с Испанией и Португалией в морском деле и открытии новых колоний, Республика Соединённых провинций аккумулировала усилия по созданию и улучшению флота и морской навигации. Торговля со странами Балтики и Скандинавией играла решающую роль, поскольку территория Нижних земель очень скудна в плане лесных насаждений, которые исключительно важны в судостроении. Практически все нужные судостроительные материалы импортировались из Германии, Польши, Швеции (импорт дуба),



Вроом, Хендрик Корнелис
Голландские корабли таранят испанские галеры у берегов Англии 3 октября 1602 года
1617 год
Холст, масло. 117,5×146 см
Рейксмюсеум, Амстердам

Норвегии и стран Балтики (импорт ели и сосны), Выборга и Финляндии (смола), Швеции (медь и железо), Франции и Гданьска (парусина). Во многих странах голландская сельдь и треска была известна и высоко ценилась, а также выступала основным продуктом торговли. Именно рыбная ловля в Северном море внесла значительный финансовый вклад в экономику Республики Соединенных провинций. В XVI веке около 66 % всего товарооборота между странами Западной Европы перевозилось на голландских судах, поскольку именно эти корабли имели преимущество с точки зрения размера, конструкции и манёвренности.

Период конца XV – начала XVI века ознаменовался событиями, которые получили название Великие географические открытия. Первенство в этом процессе было за португальскими и испанскими мореплавателями, после чего к ним присоединилась и голландцы. Поскольку снаряжение экспедиции для открытия новых земель требовало значительных капиталовложений, Генеральные Штаты приняли решение объединить все мелкие финансовые организации, которые 20 марта 1602 года вошли в состав Ост-Индской акционерной компании. Достигнутые значительные результаты в этой деятельности позволили открыть в 1621 году вторую палату – Вест-Индскую акционерную компанию.

Целью первой компании была экономическая деятельность на территории современной Индонезии, снабжение и торговля специями, которые приносили акционерам сверхприбыль. Вест-Индская же компания, в свою очередь, должна была воевать с Испанией и Португалией, которые доминировали на колониальном и рабовладельческом рынке.

Для открытия новых земель и увеличения товарооборота за счёт колоний, Генеральные Штаты аккумулируют все доступные средства и усилия для постройки флота и снаряжения экспедиционных кораблей. Среди таких, самыми знаменитыми были – «Амстердам», «Батавия», «Дёйфкен», «Эндрахт», «Халве Ман», «Мермин». Голландские мореплаватели основали новые колонии в Западной Африке, Северной Америке и Карибах, Южной Америке, Южной Азии, Дальнем Востоке.



Годерис, Ханс
Голландский корабль на якоре
Первая половина XVII века
Дерево, масло. 39,5×52,5 см
Челябинский государственный музей изобразительных искусств



Виринген, Корнелис Клас ван
Марина (Голландский флот)
Коллекция картин Nivaagaards, Дания

По информации французских источников, в 1669 году голландский флот насчитывал около шести тысяч единиц (не включая лодки и галиоты). При этом водоизмещение судов было не менее 100 тонн при команде из 8 человек минимум, что говорит о грузообороте в 600 тыс. тонн и штате около 48 000 моряков. Те же сведения говорят о значительном преимуществе голландских моряков перед остальными, поскольку они требовали меньше жалования, обходились урезанным рационом питания и при строительстве кораблей экономили на материалах. Голландские судоверфи были вне конкуренции благодаря близости к странам Балтики и Скандинавии (значительно меньшая стоимость доставки материалов для строительства судов) и передовым технологиям, снижавшим время и стоимость изготовления.

В течение XVI – XVII веков Голландская республика была вовлечена во множество войн на море. До 1648 года главным врагом Голландии была Испания. В 1566 году в испанских Нидерландах вспыхнуло восстание гёзов (кальвинистов), боровшихся против правления Испании в Нидерландах. Среди гёзов было много моряков, спасавшихся от преследования католической церкви и чиновников-некальвинистов. Многие из них становились пиратами, которых называли «Морские гёзы» (нидерл. Watergeuzen). Они собирались в эскадру и нападали на испанцев, совершали высадки, разрушали дамбы. На начальном этапе их борьбы Англия, Германия и Франция предоставляли гёзам свои порты для базирования. Штатгальтер Голландии Вильгельм I Оранский стал практиковать выдачу каперских свидетельств морским гёзам (документы, разрешающие частному судну атаковать и захватывать суда, принадлежащие неприятельской державе), за что они обязались передавать ему треть своей добычи. Благодаря накопленным деньгам, к 1569 году были готовы к активным боевым действиям восемьдесят четыре корабля. Чтобы они не превратились в неконтролируемую силу, Вильгельм I Оранский учредил для морских гёзов устав и назначил Виллема II де ла Марка адмиралом.

В 1572 году Испания с помощью дипломатических переговоров достигла соглашения с Англией, и последняя обязалась закрыть порты для повстанцев и незамедлительно выдворить их корабли. В декабре этого года началась осада испанцами города Харлема, державшего нейтралитет в религиозной войне. 26 мая 1573 года состоялось морское сражение в водах Харлеммермера – большого озера, которое в



Вербек, Корнелис
Столкновение испанского и голландского галеонов
Первая половина XVII века
Дерево, масло. 47,5×141,5 см
Национальная галерея искусства, Вашингтон



Вирингen, Корнелис Клас ван
Битва в Гибралтаре в 1607 году
Около 1621 года
Холст масло. 137×187 см
Рейксмюсеум, Амстердам

то время было одним из крупнейших в Северной Голландии. Испанский флот под командованием Максимилиана де Энен-Льетара, графа Боссу, в этой битве противостоял голландскому флоту гёзов под командованием Мартина Брандта, который пытался прорваться в осаждённый Харлем. После нескольких часов боя гёзы были вынуждены отступить. Данное поражение поспособствовало небывалому подъёму патриотизма. Героическое сопротивление Харлема, вдохновило голландцев на борьбу за Алкмар и Лейден. В результате был заключён Вестфальский договор, по которому совершенно истощённая Испания признала независимость Нидерландских провинций.

Сражению при Харлеммермере посвящали свои произведения многие голландские живописцы. Хотя данная битва была проиграна, художников трогала трагическая патетика подвига моряков, их самоотверженность и бесстрашие, несмотря на очевидное превосходство испанцев. Около 1621 года полотно с изображением этой баталии написал видный голландский маринист Хендрик Корнелис Вроом (около 1562 – 1640). Слева он изобразил голландский флот, справа – испанцев.

В 1924 году из собрания С.П. Плаутина в Государственный Эрмитаж поступила «Морская баталия», атрибутированная также Хендриком Корнелисом Вроомом. Однако после проведения реставрационных работ в нижней части картины была обнаружена монограмма: «AVE», принадлежащая Андрису ван Эртфельту (1590 – 1652).



Вроом, Хендрик Корнелис
Сражение у Харлеммермера
26 мая 1573 года
Около 1621 года
Холст, масло. 190×268 см
Рейксмюсеум, Амстердам



Андрис ван Эртфельт
Сражение испанского флота с кораблями восставшей Голландии в мае 1573 года во время осады Харлема
Середина 1620-х годов
Холст, масло. 134×165,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ван Эртфельт принадлежит первому поколению фламандских живописцев, специализировавшихся на морских баталиях. Кроме этого он был прекрасным рисовальщиком и гравёром. Художник родился в Антверпене. Не известно, кто был его учителем. В 1609 году ван Эртфельт вступил в гильдию Святого Луки Антверпена. В 1615 году женился на Катерине де Флигер. У пары было двое детей.

После смерти жены в 1626/1627 году живописец вместе со своим учеником Матье ван Платтенбергом (1607/1608 – 1660) отправился в Италию. Сохранились сведения о том, что художник работал в Генуе с 1628 по 1630 годы с баталистом Корнелисом де Валем (1592 – 1662). Валь делился своими заказами с ван Эртфельтом.

В 1630 году художник вернулся в Антверпен. 3 октября 1633 года он женился на Элизабет Бутс. Их сын Ян Батист был крещён в церкви святого Иакова 11 февраля 1634 года.

Работы ван Эртфельта пользовались большим спросом. Клиентура художника не ограничивалась лишь Нидерландами. У художника было много заказчиков в Испании и Португалии. Фламандский поэт, юрист и политический деятель Корнелис де Би (1627 – 1712/1715) вспоминал, что художника называли «сыном морей» [1]. Портрет ван Эртфельта в 1632 году написал Антонис ван Дейк. Гравюру с него снял Схелте Адамс Болсверт (1586 – 1659). Данная гравюра вошла в собрание портретов видных деятелей эпохи (Icones Principum Virorum), составленное ван Дейком.



Дейк, Антонис ван
Портрет Андриса ван Эртфельта
1632 год
Холст, масло. 176,5×229 см
Дворец Шлайсхайм, Мюнхен

Живописец вероятно занимался и дипломатической деятельностью. Он передал несколько писем от англо-голландского дипломата Бальтазара Гербиера секретарю принца Оранского Константейну Хёйгенсу. В письмах шла речь о возможном мирном договоре между Испанией и Голландской республикой.

Ван Эртфельт был учителем Гаспара ван Эйка (1613 – 1674), Хендрика ван Миндерхаута (1632 – 1696), Бонавентуры Петерса (1614 – 1652) и Себастьяна Кастро (работал в Антверпене между 1633 и 1656 годами).

Многие исследователи называют ван Эртфельта в числе первых фламандских художников-маринистов. Его марины весьма разноплановы: батальные сцены, штормы, корабли в открытом море и в гаванях, ночные сцены и т.д. Чаще всего художник изображал голландские корабли, уходящие в плавание или стоящие в южных, нередко фантазийных гаванях.

Живописец испытал влияние не только Хендрика Корнелиса Вроома, но и Питера Брейгеля Старшего (1525/1530 – 1569). В начале 1600-х годов художник, возможно, работал в Голландской республике, однако этому нет никаких доказательств, кроме того, что он писал голландские корабли и порты. Существует версия, что живописец жил в Харлеме, обучаясь в мастерской Вроома. Вполне возможно, что он познакомился с творчеством Вроома в Антверпене, где картины мастера, а также копии с них, в большом количестве продавались на арт-рынках. Ван Эртфельт также делал копии с марин Вроома.

Ранние произведения ван Эртфельта отличаются ярким насыщенным колоритом. Палитра художника основывается на сочетании зеленовато-чёрных и коричневых тонов. Оснастку кораблей (такелаж) он писал с использованием белого цвета, выделяющегося на фоне тёмного моря. Ранний этап творчества художника прекрасно иллюстрирует композиция «Возвращении в Амстердам кораблей второй Вест-Индской компании 19 июля 1599 года», датированная 1610 – 1620-ми годами.



Эртфельт, Андрис ван
Возвращении в Амстердам кораблей второй Вест-Индской компании 19 июля 1599 года
1610 – 1620 годы
Дерево, масло. 56×91,5 см
Национальный морской музей, Великобритания

После возвращения из Италии колорит марин ван Эртфельта стал более мягким и изысканным. Отныне художник предпочитал виды южных гаваней со спокойным «бархатным» морем. К зрелому периоду творчества относится полотно живописца «Два корабля на якоре» из Государственного Эрмитажа.



Эртфельт, Андрис ван
Два корабля на якоре
1640-е годы
Холст, масло. 64×98 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Атрибутировать сюжет картины ван Эртфельта с изображением сражения за Харлем из Государственного Эрмитажа удалось благодаря надписи на парусе, прикреплённом к трезубцу Нептуна: «Победа в заливе королевской армады, одержанная девятью пришедшими из Леванта кораблями, под командованием дона Фадрика Толедского над эскадрой восставших и [...] голландцев» [2, с. 110]. Художник часто изображал столкновения голландского и испанского флотов. У ван Эртфельта есть несколько произведений, посвященных войне между флотами Священной лиги и Османской империи («Морская битва между турками и христианами», работа проходила на аукционе Sotheby's в Лондоне 7 июля 2011 года, лот 176; «Морское сражение между христианами и берберскими пиратами», 1615 – 1620 годы, Музей Бирмингема (Birmingham Museums Trust); «Битва при Лепанто», 1623 год, Музей изящных искусств, Гент).

Андрис ван Эртфельт работал и как гравёр. В 1621 году он изготовил две гравюры, изображающие замерзшую реку Шельду и форт «Vlaams Hoofd» в Антверпене. В настоящее время их местонахождение неизвестно.



Гравюра Схелте Адамса Болсверта с работы Антониса ван Дейка
Портрет Андриса ван Эртфельта
Около 1630 года



Эртфельт, Андрис ван
Морское сражение между христианами и берберскими пиратами
1615 – 1620 годы
Холст, масло. 143,5×221 см
Музей Бирмингема (Birmingham Museums Trust)



Эртфельт, Андрис ван
Битва между испанскими и голландскими кораблями
Начало XVII века
Холст, масло. 28×80 см
Национальный морской музей, Гринвич



Эртфельт, Андрис ван
Битва при Гибралтаре
Музей изящных искусств, Ренн

Художник не застал череду англо-голландских войн. Первое столкновение между Англией и Голландией произошло в 1652 году – в год смерти художника. Большая часть его произведений посвящена Восьмидесятилетней войне (Нидерландской революции, 1566 – 1648) – религиозно-идеологической, политической и социально-экономической борьбе Семнадцати провинций за независимость от испанского владычества. Помимо эрмитажного полотна данному противостоянию посвящены работы мастера «Битва между испанскими и голландскими кораблями» (начало XVII века, Национальный морской музей, Гринвич) и «Битва при Гибралтаре» (Музей изящных искусств Ренна, Франция).

В октябре 2022 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось полотном «Морская битва» Андриса ван Эртфельта. Картина была приобретена на аукционе Drouot. В левом нижнем углу, на выступе причала, стоит монограмма мастера: «AVE».

На полотне изображено сражение голландского и испанского флотов. Принадлежность кораблей можно определить по флагам. У голландских кораблей это флаги и вымпелы с девятью полосами белого, красного и синего цветов в различных сочетаниях. Данные цвета взяты с трёхцветного родового флага принца Оранского. Флаг этот состоял из оранжевой (цвет Оранжистов), белой (свобода и независимость) и синей (море и символ принадлежности к морским державам) полос. Когда морские гёзы перешли под командование Вильгельма I Оранского, они начали использовать оранжево-бело-синий флаг, но чаще на своих судах они поднимали 6–9-полосные флаги с теми же комбинациями цветов. Оранжевый цвет впоследствии был заменён на красный. Это связано как с политическими причинами (ослабление Оранжистов и Батавская революция), так и с чисто практическими соображениями – оранжевый цвет на морских флагах быстрее выгорал чем красный и был хуже виден издалека. Так на картине ван Эртфельта из собрания ASG на флагманском корабле голландцев поднят флаг с восемью полосами красного и белого цветов, а центральная полоса – оранжевая.



Эртфельт, Андрис ван
Морское сражение испанского и голландского флота
До 1627 года
Холст, масло. 170×260 см
БСИИ ASG, инв. № 03-5042



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта с изображением флагманского корабля голландцев с девятиполосным флагом и сценой Благовещения на корме
БСИИ ASG, инв. № 03-5042

Сцена морского сражения из Большого собрания изящных искусств ASG имеет классическое для живописи ван Эртфельта композиционное построение. В центре изображён флагманский корабль голландцев. Вы видим его кормовую часть со сценой Благовещения – архангел Гавриил (слева) вручает Деве Марии цветок белой лилии. Тот же ракурс (с кормы) и аналогичное расположение флагманского корабля по центру композиции встречаются в нескольких произведениях мастера: «Корабли у побережья Средиземного моря» (первая половина XVII века, аукцион Arts & Antiques



Исторический флаг республики Соединённых провинций (флаг Принца)



Эртфельт, Андрис ван
Порт с военными кораблями
После 1640 года
Холст, масло. 185×317 см
Музей истории искусств, Вена



Эртфельт, Андрис ван
Возвращение испанской экспедиции
Первая половина XVII века
Холст, масло. 57×106,5 см
Национальный морской музей, Гринвич

Group, Амстердам, 2 декабря 2019 года, лот 5), «Рассвет после обстрела порта испанскими кораблями» (около 1628 года, Национальный морской музей, Гринвич), «Марина: эффект заходящего солнца» (первая половина XVII века, Музей Лувра, Париж), «Порт с военными кораблями» (после 1640 года, Музей истории искусств, Вена), «Возвращение испанской экспедиции» (первая половина XVII века, Национальный морской музей, Гринвич).

Голландцы часто украшали корму своих кораблей религиозными композициями. Так, например, на корме корабля с картины ван Эртфельта «Военные корабли в шторм» изображён некий святой в кардинальском облачении. На полотне «Корабли на рейде» (1650 год, Исторический музей Бамберга) на корабле в правой части представлена сцена со святой, воздевшей руки к небесам. Тремя коленопреклонёнными персонажами декорирована корма у корабля в работе «Морской пейзаж с четырьмя фрегатами» (первая половина XVII века, Баварские государственные собрания картин). В левой части композиции «Голландские корабли загружают древесиной в северном порту» (1610 – 1620 годы, Национальный морской музей, Гринвич) мы видим корму с Девой Марией и предстоящими.



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Порт с военными кораблями» с изображением флагманского корабля в центре композиции Музей истории искусств, Вена



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с изображением флагманского корабля в центре композиции БСИИ ASG, инв. № 03-5042



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Возвращение испанской экспедиции» с изображением флагманского корабля в центре композиции Национальный морской музей, Гринвич



Эртфельт, Андрис ван
Корабли на рейде
1650 год
Исторический музей, Бамберг



Эртфельт, Андрис ван
Морской пейзаж с четырьмя фрегатами
Первая половина XVII века
Холст, масло. 152×206 см
Баварские государственные собрания картин



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Корабли на рейде» с изображением святой на корме корабля в правой части композиции
Исторический музей, Бамберг



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морской пейзаж с четырьмя фрегатами» с изображением религиозной сцены на корме корабля в правой части композиции
Баварские государственные собрания картин

В том же «Морском пейзаже с четырьмя фрегатами» в правой части, чуть в отдалении, представлен корабль с поднятыми белыми парусами. Близкий ему корабль изображён также справа на среднем плане картины «Морское сражение испанского и голландского флота» из Большого собрания изящных искусств ASG.



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с изображением корабля в правой части композиции БСИИ ASG, инв. № 03-5042



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морской пейзаж с четырьмя фрегатами» с изображением корабля в правой части композиции Баварские государственные собрания картин

Данный корабль принадлежит голландцам. В левой части мы видим бакборт (нидерл. bakboord, рус. левый борт) испанского корабля, выполненного однако на голландских верфях. Известно, что испанцы, хотя и были противниками голландцев на воде, заказывали свои галеоны в Нидерландах [3]. Однако изготавливали их по испанским технологиям. Гальюнная фигура на носу данного корабля с картины ван Эртфельта выполнена в виде человеческой головы. Художник тщательно прописывает все корабельные снасти. Многочисленные фалы (тросы) оплетают мачты и реи. От галеона отплывают лодки с экипажем. Кто-то из команды уже взбирается по штормтрапу, беря на абордаж корабль голландцев.

В этом же ракурсе в левой части композиции бакбортом к зрителям изображен корабль на картине ван Эртфельта «Корабли у побережья Средиземного моря» (первая половина XVII века, аукцион Arts & Antiques Group, Амстердам, 2 декабря 2019 года, лот 5). Справа от него, по центру полотна, кормой к зрителям представлен другой корабль. В идентичном положении находятся корабли во время боя на картине из Большого собрания изящных искусств ASG.



Эртфельт, Андрис ван
Корабли у побережья Средиземного моря
Первая половина XVII века
Холст, масло. 149×232,5 см
Работа проходила на аукционе Arts & Antiques Group, Амстердам, 2 декабря 2019 года, лот 5



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с испанским галеоном в левой части композиции
БСИИ ASG, инв. № 03-5042



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Корабли у побережья Средиземного моря» с двумя кораблями в левой части композиции
Работа проходила на аукционе Arts & Antiques Group, Амстердам, 2 декабря 2019 года, лот 5



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с двумя кораблями в левой части композиции
БСИИ ASG, инв. № 03-5042

В период с 1625 по 1635 годы Антонис ван Дейк написал портрет антверпенского торговца Николоса ван дер Боргхта. В левой части картины, куда указывает модель, представлен порт Антверпена. Изображение это исполнил Андрис ван Эртфельт. На переднем плане он изобразил два корабля в том же ракурсе и сочетании. Отличие заключается лишь в положении корабля, изображённого с кормы – в данном случае он находится слева от галеона, обращённого бортом к зрителям.

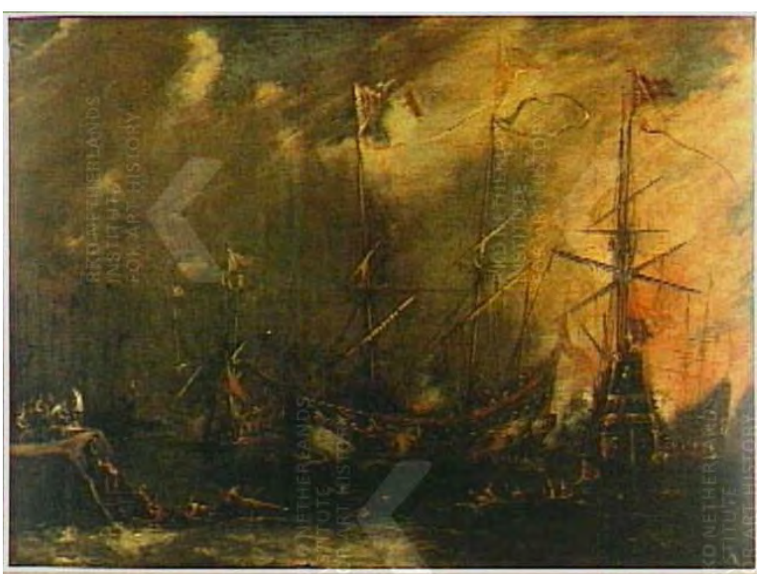


Дейк, Антонис ван
Андрис ван Эртфельт
Портрет антверпенского торговца Николоса ван дер Боргхта
1625 – 1635 годы
Холст, масло. 201×141 см
Рейксмюсеум, Амстердам



Фрагмент картины Антониса ван Дейка и Андриса ван Эртфельта «Портрет антверпенского торговца Николоса ван дер Боргхта» с двумя кораблями в левой части композиции
Рейксмюсеум, Амстердам

Как мы уже сказали выше, ван Эртфельт скрупулёзно выписывал корабельные снасти. Реи на мачтах его кораблей, направленные в разные стороны, часто задают ритмику композициям. Одинаковое положение рей на мачтах можно видеть у флагманского корабля на картине из собрания ASG и корабля в правой части на марине «Морской бой у побережья в сумерках», проходившей на аукционе Bernaerts в Антверпене. Данная работа воспроизведена на сайте Нидерландского института истории искусств (RKD) [4].



Эртфельт, Андрис ван
Морской бой у побережья в сумерках
Первая половина XVII века
Дерево, масло. 101,5×150 см
Работа проходила на аукционе Bernaerts, Антверпен, 30 марта 1998 года, лот 6



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морской бой у побережья в сумерках» с реями и мачтой корабля в правой части композиции
Работа проходила на аукционе Bernaerts, Антверпен, 30 марта 1998 года, лот 6



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с реями и мачтой корабля в центре композиции
БСИИ ASG, инв. № 03-5042

Живописец уделяет большое внимание изображению стаффажа. Он, как правило, многочисленен, разнообразен и неповторим – практически невозможно найти две одинаковые фигуры. В основном это моряки: они управляют галеонами, поднимают паруса, гребут и сидят в лодках, наблюдают за кораблями с берега. Слева и справа на переднем плане произведения из Большого собрания изящных искусств ASG Андрис ван Эртфельт изобразил два бота с морскими гёзами, спешащими на выручку команде корабля, который берут на абордаж испанцы. В левом нижнем углу мы видим героя в красном головном уборе, стоящего на берегу. Его левая нога стоит на выступе, а руку в повелительном жесте он вытянул в сторону бота. Близкий ему персонаж в красном изображён в том же левом нижнем углу на картине «Корабли у побережья Средиземного моря». Левую руку он аналогично поднял перед собой. На картине «Флот Священной лиги в Генуе перед битвой при Лепанто» (первая половина XVII века, аукцион Christie's, Амстердам, 12 ноября 2014 года, лот 4) справа на берегу представлен ещё один персонаж в шлеме с плюмажем. Он схожим образом выставил вперёд ногу и поднял руку в перчатке с широким раструбом. Все три героя стоят подбоченившись.



Эртфельт, Андрис ван
Флот Священной лиги в Генуе перед битвой при Лепанто
Первая половина XVII века
Холст, масло. 95,5×139,5 см
Работа проходила на аукционе Christie's, Амстердам, 12 ноября 2014 года, лот 4



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Флот Священной лиги в Генуе перед битвой при Лепанто» с персонажем на берегу в правой части композиции
Работа проходила на аукционе Christie's, Амстердам, 12 ноября 2014 года, лот 4



Эртфельт, Андрис ван
Бурное море
1640-е годы
Холст, масло. 103×146 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с персонажем на берегу в левой части композиции БСИИ ASG, инв. № 03-5042



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Корабли у побережья Средиземного моря» с персонажем на берегу в левой части композиции Работа проходила на аукционе Arts & Antiques Group, Амстердам, 2 декабря 2019 года, лот 5

На картине из собрания ASG слева изображён испанский галеон, на котором поправляет снасти один из членов команды. Он представлен в носовой части. Подняв голову, мореплаватель держится за фалы. Таким же образом правит снасти моряк на голландском корабле в композиции «Бурное море» (1640-е годы, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Он расположился практически на корме, вытянув руки к фалам.

Что касается датировки картины ван Эртфельта из Большого собрания изящных искусств ASG, то она относится к ранним произведениям мастера. Художник исполнил данное полотно до 1627 года, т.е. до своего отъезда в Геную. После работы в Италии стиль живописца изменится. Колорит произведений станет более мягким и утончённым. Ван Эртфельт практически отойдет от батального жанра в сторону рейдов, кораблей, застигнутых штормом, портовых сцен и др. Картина из собрания ASG отличается ярким, насыщенным колоритом. Изображения кораблей изобилуют позолотой. Море написано сочетанием зелёного (изумрудного) и чёрного тонов. Полотно нуждается в очистке красочного слоя от загрязнений. Но уже сейчас можно говорить о том, что оно является прекрасным образцом ранней фламандской маринистики.



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Морское сражение испанского и голландского флота» с персонажем, оправляющим корабельные снасти в левой части композиции БСИИ ASG, инв. № 03-5042



Фрагмент картины Андриса ван Эртфельта «Бурное море» с персонажем, оправляющим корабельные снасти в левой части композиции Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ссылки:
1. Het gulden Cabinet vande edel vry schilder const, inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers ende plaetsnyders van dese eeuw [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=3pFbAAAAQAAJ&redir_esc=y – Дата доступа: 24.11.2022.
2. «Золотой век фламандского искусства» из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки, Санкт-Петербург. – СПб.: Славия, 2022. – 239 с.
3. Морская история Нидерландов [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9D%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2 – Дата доступа: 28.11.2022.
4. Andries van Eertvelt Zeeslag voor de kust bij invallende schemering Veilinghuis Bernaerts (Antwerp (city)) [Электронный ресурс]. Режим доступа:https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Eertvelt%2C+Andries+van&query=&start=17 – Дата доступа: 28.11.2022.

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

ОДИН ИЗ «НИЩИХ, НО МОГУЧИХ»: АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ XVII ВЕКА



3 ДЕКАБРЯ 2021 ГОДА БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ПОПОЛНИЛОСЬ ЖИВОПИСНЫМ ПОЛОТНОМ ИСПАНСКОЙ ШКОЛЫ XVII ВЕКА. СЮЖЕТ КАРТИНЫ БЫЛ АТРИБУТИРОВАН КАК «ЭПИЗОДЫ ИЗ ЖИЗНИ СВЯТОГО». ПО ВНЕШНЕМУ ОБЛИКУ ПЕРСОНАЖА И ПРЕДСТАВЛЕННЫМ АТРИБУТАМ – ЧЕРЕП, РАСПЯТИЕ, ВЕРЕВКА С ТРЕМЯ УЗЛАМИ, МОНАШЕСКАЯ РЯСА – МЫ УСТАНОВИЛИ, ЧТО КАРТИНА ЯВЛЯЕТСЯ ЧАСТЬЮ СЕРИИ, ИЛЛЮСТРИРУЮЩЕЙ ИСТОРИЮ ЖИЗНИ ФРАНЦИСКАНСКОГО СВЯТОГО.

МОНАХОВ-ФРАНЦИСКАНЦЕВ НЕРЕДКО НАЗЫВАЮТ «НИЩИМИ, НО МОГУЧИМИ». НИЩИМИ – ПОТОМУ ЧТО ОНИ ПРИДЕРЖИВАЛИСЬ (ИЛИ ДЕЛАЛИ ВИД, ЧТО ПРИДЕРЖИВАЮТСЯ) «ИДЕАЛА БЕДНОСТИ». МОГУЧИМИ ЖЕ ФРАНЦИСКАНЦЫ БЫЛИ ПОТОМУ, ЧТО ОНИ ПРИНАДЛЕЖАЛИ К ОДНОЙ ИЗ САМЫХ МНОГОЧИСЛЕННЫХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ СТРУКТУР, МОНАШЕСКОМУ ОРДЕНУ ФРАНЦИСКАНЦЕВ, НЕРЕДКО ВЫСТУПАВШИМ УСПЕШНЫМ СРЕДСТВОМ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ.



Дарья Молотникова,
искусствовед МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена атрибуционному анализу живописного полотна «Сцены из жизни францисканского святого» из Большого собрания изящных искусств ASG, написанного художником итальянской школы XVII века. Рассматриваются три сюжета, раскрывающие основы добровольного послушания обсервантов: бедность, аскетизм и любовь к ближнему. Выносится предположение относительно личности изображенного святого.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: францисканец, обсервант, аскеза, Орден Младших братьев, заяц в живописи, святой источник, скит, грот.

ABSTRACT: the article is devoted to the attribution analysis of the painting «Scenes from the life of a Franciscan saint» from the Grand Assembly of Fine Arts ASG, painted by an artist of the Italian school of the XVII century. Three plots are considered, revealing the foundations of voluntary obedience of observants: poverty, asceticism and love for one's neighbor. An assumption is made regarding the identity of the depicted saint.

KEYWORDS: franciscan, observant, ascetic, order of Younger brothers, hare in painting, holy spring, hermitage, grotto.



Итальянская (Ломбардская) школа XVII века
Сцены из жизни францисканского святого
Холст, масло. 108×191,5 см
БСИИ ASG, инв. № 05-5031

Изображенный на полотне последователь Святого Франциска, несомненно, входил в орден «Миноритов» или «Меньших братьев» (лат. Ordo fratrum minorum, сокращенно O.F.M) – католический нищенствующий монашеский орден, основанный святым Франциском Ассизским близ Сполето в 1208 году с целью проповеди в народе апостольской бедности, аскетизма, любви к ближнему.

Уже после смерти Франциска Ассизского, а по некоторым данным ещё при жизни святого, внутри ордена возникли полярные течения. С одной стороны, некоторые монахи стремились к аскетичной и нищенской жизни, характерной для францисканской общины (еще до того, как она стала религиозным «орденом»); с другой стороны, подавляющее большинство монахов хотело, чтобы орден был посвящен прежде всего духовности, вписан в городской социальный контекст и существовал в монастырях, принадлежащих ордену. Разница во взглядах на уклад сообщества монашествующих привела к реформам и разделению ордена на три религиозные общины: в 1517 году появился Орден Младших братьев (лат. Ordo fratrum minorum, сокращенно O.F.M), затем Орден Братьев Меньших конвентуалов (лат. Ordo fratrum minorum conventualium, сокра-

щенно O.F.M. Conv), а в 1525 году – Орден меньших братьев капуцинов (Ordo fratrum minorum capuccinorum, сокращенно O.F.M. Cap.). В дальнейшем общины именовали Первым орденом.

В первой половине XIV века возникло новое широкое течение, которое обратилось к первоначальным идеалам радикальной бедности – обсерванты. Они имели гораздо менее критическое отношение к церковной иерархии, чем духовники, однако также часто оказывались в конфликте с другими членами францисканского ордена, а именно с приверженцами безбедной городской монастырской жизни.

Обсерванты – название, усвоенное в католической церкви теми монашествующими, которые поставили своею целью особенно строгое и точное выполнение всех правил и обрядов монашеской жизни, установленных для их ордена. Сначала это название применялось лишь к отдельным лицам из числа монашествующих, отличавшихся строгостью жизни; потом обсерванты стали выделяться в монастырях в особый класс. В этом смысле название «обсерванты» в первый раз употреблено на Констанцском соборе [1]. Течение обсервантов появилось в Италии еще в 1334 году. Оно стремилось к строгому следованию идеалу бедности Франциска Ассизского и выступало против богатства монастырей. В 1350 году францисканцы насчитывали в составе своего ордена 12 монастырей обсервантов.

Когда в монастырях стали происходить раздоры между обсервантами и простыми монахами, которые не могли прекратить папы Мартин V и Лев X, обсерванты получили право иметь в монастыре особого начальника, который именовался «minister generalis», тогда как начальника прочих монахов называли «magister generalis» [1]. Среди знаменитых мирян и мучеников ордена можно выделить итальянских францисканских паломников, таких, как Бернардин Сиенский (1380 – 1444), Иоанн Капистранский (1386 – 1456) и Иаков из Марке (1393 – 1476). Под их влиянием, сохраняя отшельнический образ жизни, братья-монахи были допущены к учебе и проповеди.



Эль Греко
Святой Бернардин Сиенский
1603 год
Холст, масло
144 х 269 см
Музей Эль Греко, Толедо



Франсиско де Сурбаран
Иаков из Марке
Первая половина XVII века
Холст, масло
165 х 291 см
Музей Прадо, Мадрид



Джованни д'Бартоломео (?)
Иоанн Капистранский
ок. 1480 – 1485 годы
Национальный музей Абруццо в Л'Аквиле

Обсервантам была предоставлена частичная автономия в 1415 году, после чего возникло множество реформатских групп (Амадеиты, Каприоланти, Кларены, Колеттани, Гваделупенси, Виллакрезиани и т. д.). В 1517 году все эти группы, которые по-разному относились к ордену обсервантов, были объединены в Орден Братьев Меньших, отличный от Ордена Братьев Меньших конвентуалов, и со своим собственным генеральным министром (minister generalis).

Обсерванты как часть одной из трёх ветвей ордена францисканцев за свою многолетнюю историю претерпевали множество изменений. Внутри их совета, начиная с XV века, продолжались разногласия, за которыми последовала длинная череда расколов, а в начале XVI веке разделение привело к новым реформам «более строгого соблюдения» (лат. Strictioris observantiae), повлиявшим на формирование новых религиозных групп: упомянутые выше Младшие братья капуцины, основанные в 1525 году Маттео да Башио и со временем образовавшие отдельный орден; **Младшие братья строгого послушания или реформатские францисканцы**, широко распространенные в Италии и Центральной Европе, благословлённые Климентом VII в 1532 году (лат. Ordo Frates Minorum Strictioris Observantiae Reformatorum); **Босые или Младшие братья alcantarinos** (1563 – 1897) (лат. Ordo Fratrum Minorum Discalceatorum или Ordo Fratrum Minorum Strictioris Observantiae Discalceatorum), которые продолжают попытки добиться большей автономии, особенно продвигаемой Святым Петром Алькантарским (1499 – 1562) и **«Францисканские воспоминания»** (лат. Ordo Fratrum Minorum Recollectorum) (1583 – 1897) во Франции под руководством Франсуа Дозиеша.

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG святой представлен дважды. В центре он изображён во францисканской рясе пепельного цвета, подпоясанной верёвкой. Он нагнулся к зайцу, освобождая или перевязывая его ноги этой самой верёвкой. Рядом с ним – ещё несколько зайцев. От головы святого исходит золотое сияние. В левой части тот же святой изображён молящимся. Он стоит на коленях с молитвенно сложенными руками перед распятием, черепом и верёвкой. Рядом с ним – скульптура молящегося святого. Справа – целительный источник, из которого пьют воду мужчины и женщины, среди которых выделяется калека с палкой, указывающий на него правой рукой.

На заднем плане по центру изображён монастырь с куполом и колокольней. Данное произведение, возможно, принадлежало этому монастырю. Все три сцены помечены красными буквами: центральное изображение – A, в правой части – B, в левой – C. Буквенные обозначения, вероятно, необходимы для обозначения тех местах, где жил святой: монастырь, источник и скит.

Что касается цвета монашеской рясы, в которую облачен святой, то на протяжении веков семьи первого Ордена – «младших монахов» – носили францисканский хабит пепельного, коричневого и черного цветов. Есть недавно основанные мужские и женские общины, в которых послушники надевают синие рясы. Очевидно, цвет всегда имел символическое значение, связанное с духовной идентичностью религиозной группы. Святой Франциск Ассизский в уставе не предписывал цвета для облачения его последователей, он призывал их только лишь «надеть смиренные одежды». Один из летописцев его жизни вспоминает, как он хвалил жаворонка: «Одеяние жаворонка, а именно, его перья, по цвету схожи с землей: он наставляет монахов облачаться не в роскошные и яркие, но в скромные по цене одежды, по цвету схожие с землей, ибо она – самый смиренный элемент». Около 1240 года английский летописец упомянул о «младших монахах», одетых в «длинные серые туники» [2]. В 1260 году на капитуле в Нарбонне Святой Бонавентура, который был генеральным министром обсервантов, указал послушникам не носить ни черное, ни белое.

Большую строгость в выборе цвета стали соблюдать со времен официального разделения Ордена на обсервантов и конвентуалов, произошедшего в 1517 году. Серый цвет, напоминающий пепел покаяния и прах, из которого по мнению духовников сотворены послушники, был официальным цветом одежды во всех фран-



Фрагмент фрески Чимабуэ
Мадонна на троне с младенцем, святым Франциском и четырьмя ангелами
1278 – 1280годы
Базилика Святого Франциска Ассизского, Ассизи, Италия



Чимабуэ
Святой Франциск
1280 – 1290годы
Темпера, дерево, золото.
41 x 123 см
Санта-Мария-дельи-Анджели, Ассизи



Доменико Венециано
Святой Иоанн Креститель и Святой Франциск
1454 год
Фреска. 115 x 190 см
Музей Опера Санта Кроче, Флоренция

цисканских орденах вплоть до середины XVIII века. В определенный момент из-за нехватки такой ткани Конституции обсервантов и капуцинов постановили, что каждая провинция должна самостоятельно производить для себя сукно, соблюдая при этом максимальное единообразие.

Так, на генеральном Капитуле обсервантов 1694 года было принято решение о производстве «ткани, совершенно одинаковой по цвету и качеству, по толщине и переплетению нитей; белая пряжа и черная должны быть смешаны в такой пропорции, чтобы, по суждению опытных, они были одного цвета с пепельной тканью, которую мы видим в хабите и накидках Отца нашего Святого Франциска, св. Бернардина Сиенского и св. Иоанна Капистранского, которые, будучи из разных провинций и мест, носили одинаковый пепельный цвет, более или менее светлый» [3]. Ряса у изображенного персонажа на картине из собрания ASG имеет характерный сине-серый цвет близкий к пепельному, а значит он является обсервантом.

По центру композиции под буквой «А» святой освобождает пойманных зайцев или наоборот ловит их. В христианской символике данное животное имеет множество смыслов. Одно из значений – олицетворение перемен. Подобно тому, как животное меняет цвет своей шерсти в преддверии весны и зимы, в сим-

волической аналогии с сыном Божьим зверь «возрождается вновь», так, как Иисус Христос побеждает смерть и вновь оживает.

В произведении итальянского живописца Андреа Мантеньи «Агония в саду», созданном между 1455 – 1456 годами, мы видим множество различных символов, в том числе изображения зайцев. В левой части картины изображения зайцев намекают на стремление души к Богу. В правой – звери предвещают беду, грех или приближающиеся перемены, так как на заднем плане прибывают солдаты во главе с Иудой, который, протягивая руку, указывает им путь, чтобы схватить Христа. Также образ зайца является намеком на то, что жизнь продолжается за счет создания новых поколений. Помимо этого, они олицетворяют двойную ипостась Иисуса Христа: человеческую и божественную, поскольку у этих животных окрас летом коричневатый, а зимой белый.

Иудеи считают зайца нечистым животным, олицетворяющим похоть, поэтому в христианстве он стал символом вожделения, хотя его способность быстро скакать по скалам сделала его также аллегорией верующего, ищущего прибежища во Христе [4]. В религиозной живописи у ног Девы Марии иногда изображают белого зайца или кролика как символ об-



Андреа Мантенья
Агония в саду
Между 1455 – 1456 годами
Темпера, дерево. 62 x 80 см
Национальная галерея, Лондон
Инв.№ NG1417





Фрагменты картины Андреа Мантенья «Агония в саду» с изображением зайцев
Национальная галерея, Лондон
Инв.№ NG1417

уздания плотских желаний, как, например, на картине Тициана (1490 – 1576) «Мадонна с младенцем и святой Екатериной» и фреске Антонио да Корреджо (1489 – 1534) «Мадонна с младенцем и святые Квирин и Франциск».

Если сюжет с зайцами на картине из собрания ASG трактовать как спасение животных, тогда он является олицетворением религиозно-этического отношения ко всему живому. Франциск Ассизский, основатель ордена, славился гуманным обращением с «братьями наши меньшими», об этом свидетельствуют

Джотто ди Бондоне (1267 – 1337) и его круг, стала олицетворением важнейших событий из жизни святого. «Легенда о Святом Франциске: Проповедь птицам» – это пятнадцатая из двадцати восьми сцен (двадцать пять из которых были написаны Джотто) из жизни основателя ордена. Этот эпизод принадлежит к



Тициан Вечеллио
Мадонна младенцем и святой Екатериной
Между 1525 и 1530 годами
Холст, масло. 71 x 87 см
Музей Лувра, Париж



Антонио да Корреджо
Мадонна с младенцем и святые Квирин и Франциск
Около 1505 года
Фреска. 94 x 111 см
Галерея Эстенсе, Модена

«Фиоретти» («Маленькие цветы») (итал. Fioretti di San Francesco) – собрание легенд и фольклора, написанное после его смерти.

Западноевропейскими мастерами написано множество произведений со святым Франциском в окружении животных. Одним из самых ярких примеров воплощения любви ко всему живому в искусстве является фреска Базилики Святого Франциска Ассизского в Италия. Серия росписей, над которой работал



Фрагмент картины итальянской школы XVII века «Сцены из жизни францисканского святого» с изображением святого и зайцев
БСИИ ASG, инв. № 05-5031

серии «Legenda maior (XII,3) di san Francesco»: «Неподалёку от Каннары в одно свежее весеннее утро они увидали множество птиц, которые весело щебетали на цветущих ветвях. Таинственная сила приблизила к ним Франциска, и тотчас птицы взлетели кругом него и уселись ему на плечи, на голову, на руки. Изумленному спутнику Франциска показалось, что перед ним не явь, а сон, что Адам неслыханным чудом вдруг вернулся в состояние невинности и беседует со зверями и птицами. А Франциск, как будто всё происходило естественным порядком, велел своим певчим друзьям умолкнуть, после чего начал проповедь, увещевая птиц всегда восхвалять Господа, питающего и одевающего их с неизреченной любовью. Под конец он осенил их крестным знамением и отпустил летать и петь. Некоторое время он понаблюдал, как они взмывают в воздух, машут крыльями и распевают нежные песни, потом снова пустился в путь» [5]. Данный сюжет интерпретировал в своей работе неизвестный художник XIV века.

Помимо этого, святой является общепризнанным католическим покровителем зверей, так как он обладал всеобъемлющим чувством сострадания. Фигура Франциска Ассизского для последователей устава и идеологии ордена является образцово-показательной, поэтому гуманное отношение к животным было также присуще обсервантам.

Есть несколько историй о том, как святой Франциск обращался к зайцам и кроликам как к «братьям». Ниже приводится запись, сделанная около 1229 года, его первым биографом Томасом Челано (1190 – 1260): «Однажды, когда Франциск жил недалеко от города Греччо, один брат принес ему живого кролика, пойман-

Джотто ди Бондоне
Легенда о Святом Франциске: Проповедь птицам
1297 – 1300 годы
Фреска, 270 x 200 см
Базилика Святого Франциска Ассизского, Ассизи, Италия



Неизвестный художник
Франциск Ассизский
XIV век
Миниатюра
Национальная библиотека, Рим



ного в ловушку. Увидев это, проповедник был тронут нежностью. «Братец кролик, подойди ко мне. Почему ты позволил себя поймать?» Как только брат отпустил животное, кролик без всяких подсказок укрылся на груди святого, как в самом безопасном месте. После того, как зверь немного отдохнул, святой отец, лаская с материнской любовью, отпустил кролика, чтобы теперь он вернулся в лес. Как только его клали на землю, зверь бросался обратно на колени Франциска, поэтому он сказал братьям отнести его в ближайший лес». Нечто подобное произошло и с другим диким кроликом, когда он был на острове в озере Перуджа. Другой последователь святого Франциска, святой Бонавентура из Баньореджо (1218 – 1274), рассказал на страницах летописи (около 1260 – 1263 года), что произошло на острове близь озера Перуджа: «... был пойман маленький кролик для принесения в жертву [Франциску] человеку Божьему. Кролик бежал от всех остальных, но зверь доверил себя рукам и сердцу святому, как будто был в естественной безопасности».

В искусстве старых мастеров изображения францисканцев с зайцами считаются редкими. Одно из самых первых находится в Базилике Святого Франциска Ассизского, это фрагмент фресок с крылатыми кроликами, которые являются декоративными элементами. Итальянский мастер эпохи Возрождения Джованни Беллини (1433 – 1516) в работе над полотном «Святой Франциск в экстазе» не следовал ни одной из установленных традиционных иконографических сцен. Однако эту картину, вероятно, можно назвать собирательным символическим изображением святого, так как она полна скрытых смыслов и знаковых атрибутов основателя ордена. Животные на полотне символизируют любовь святого к природе и всему живому, в частности фрагмент с зайцем. Он не занимает центральное место в работе, однако дополняет идейное содержание.

Есть так же работы, где представлены заяц и обсервант – это две композиции (одна из них является эскизом) итальянского мастера Луки Джордано (1634 – 1705) «Явление Иоанна Капистранского Петру Алькантарскому».

На картинах мы видим Иоанна Капистранского и Петра Алькантарского (1499 – 1562) –



Круг Джотто ди Бондоне
Крылатые кролики с половинным бюстом
1295 год
Фреска
Базилика Святого Франциска Ассизского, Ассизи



Фрагмент картины Джованни Беллини «Святой Франциск в экстазе» с кроликом
Около 1480 года
Холст, масло
Коллекция Фрика, Нью-Йорк



Джованни Беллини
Святой Франциск в экстазе
Около 1480 года
Холст, масло 124 × 142 см
Коллекция Фрика, Нью-Йорк

испанского францисканского монаха. Его настоящее имя было Хуан де Гаравито и Вилела де Санабрия. После курса грамматики и философии, который он прошел в своей родной деревне, его отправили изучать право в Уни-



Лука Джордано
Явление Иоанна Капистранского Петру Алькантарскому
1692 год
Холст, масло. 70 х 50 см
Пинакотека провинции Бари



Лука Джордано
Явление Иоанна Капистранского Петру Алькантарскому
1692 год
275 х 190 см
Пинакотека провинции Бари

верситет Саламанки. Далее он бросил учебу и был принят в 1515 году в монастыре Сан-Педро-де-лос-Махарретес, недалеко от Валенси-и-де-Алькантара, где он взял имя «Fray Pedro de Alcántara». Он вошел в Орден босоногих младших братьев, в котором послушники намеревались усилить строгость и аскетизм монастырской жизни. Религиозная община возникла в Гранаде (Королевство Кастилия и Леон) в 1495 году благодаря труду Хуана Гваделупского, поэтому они были также известны как гваделупцы, следуя по стопам реформы Хуана де ла Пуэбла 1487 года.

После многолетней плодотворной жизни монаха Петр Алькантрийский в 1554 году удалился в Эрмитаж Санта-Кроче в Кориа, а затем он основал скит в Педросо в Испании, где он начал думать о создании ветви реформатских францисканцев сурового послушания. Он стал приверженцем правил крайней строгости: запретил обувь, потребление мяса и использование библиотеки. Несомненно, он вышел за рамки намерений самого Франциска Ассизского, однако смог основать множество монастырей обсервантов, где впоследствии и распространилась его идеология духовности и нищенствующего следования обетам: Висиоса и дель Росарио, Сан-Хосе-де-Авила и Нуэстра-Сеньора-дель-Росарио.

На картинах Луки Джордано рядом с Петром Алькантарским изображены два зайца, как символ непорочности, гуманизма и любви к зверям, а также отказа от употребления в пищу мяса животных. Проводя аналогии между произведением «Явление Иоанна Капистранского Петру Алькантарскому» Луки Джордано и полотном из собрания ASG, можно увидеть, что оба обсерванта написаны без обуви, что характерно для Босых братьев меньших.

Однако допустима и совершенно иная трактовка данного сюжета. Возможно, что под буквой «А», в центральном фрагменте картины из Большого собрания изящных искусств ASG святой не спасает зайца, а ловит его. Эта версия вполне вероятна, так как у изображенного мы видим характерные движения рук, в которых он держит веревку с тремя узлами. Святой словно намеревается связать зайца, который, как уже было сказано выше, может означать и греховность. В этом случае сюжет олицетворяет обуздание плотских желаний и принятие аскезы целомудрия. Подобный иносказательный образ воплощает францисканское духовное стремление к самодисциплине и самоограничению.

Второй сюжет под буквой «В» на полотне из собрания ASG иллюстрирует испитие паломниками воды из бьющего источника. Вода из него, по-видимому, имеет целебные свойства, раз к нему за исцелением пришёл калека, опирающийся на палку. Близкий сюжет исполнен на фреске Джотто «Легенда о Святом Франциске: Чудо источника» из Базилики Святого Франциска Ассизского в Италии (четырнадцатая сцена). «Летом 1224 года Франциск, уже отягощённый болезнью, в последний раз отправился на гору Верна. Подъём возможен был только верхом, поэтому братья снабдили его осликом, которого на время уступил один благочестивый человек, а также провожатым. Солнце безжалостно палило, камни раскалились, в расщелинах скал виднелись кое-как сохранившиеся пучки пожелтелой травы. Все, казалось, спало, звуки заглохли: даже деревья еле шелестели усыхающей листвой. Внезапно провожатый, обратившись к Святому, взмолился: Отче, смилуйся! Я помру, если не утолю жажду. Франциск, всегда проникавшийся жалостью к страдающим, слез с осла и стал молиться, воздев руки, и молился, доколе не открылось ему, что молитва его услышана. Потом, повернувшись к своему провожатому, сказал: Не мешкай, беги скорее к той скале и там найдешь воду, какую Христос ныне извёл из камня ради утоления твоей жажды» [6]. На картине из собрания ASG, так же, как и на фреске Джотто, изображены два францисканца, которые смиренно наблюдают, как люди утоляют жажду водой из источника.



Фрагмент картины итальянской школы XVII века «Сцены из жизни францисканского святого» с изображением источника
БСИИ ASG, инв. № 05-5031



Джотто ди Бондоне
Легенда о Святом Франциске: Чудо источника
1297 – 1300 годы
Фреска, 270 х 200 см
Базилика Святого Франциска Ассизского, Ассизи, Италия

В «Трактате о чудесах Святого Франциска» есть следующий текст: «Однажды женщина отправилась на гору, которая была полностью лишена воды, чтобы подрезать кленовые деревья, но забыла она взять с собой воду. Жара была невыносимой, и она начала терять сознание от жажды. Когда больше не выносимо было работать, и почти безжизненно женщина лежала на земле, она начала настойчиво взывать к своему покровителю, святому Франциску. В изнеможении дева погрузилась в сон. И был святой Франциск, который назвал ее по имени. «Встань, – сказал он, – и выпей воды». Сразу же яма наполнилась водой, и маленькая лужица превратилась в источник. Женщина выпила, и когда ей было достаточно, она промыла глаза».

В христианстве вода олицетворяет восстановление, обновление, очищение, освящение и крещение. Ручей символизирует Христа как источник жизни и Деву Марию как утробу творения [7]. Немаловажное значение имеют и святые источники. Чаще их организовывали внутри монастырей. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG, мы видим, что источник при монастыре обустроен и к нему имеют доступ страждущие. Изображение его олицетворяет солидарность с ближними, заботу о нуждающихся, сострадание к больным, жаждущим свободной жизни.

Третий сюжет под буквой «С» занимает большую часть холста. Здесь обсервант изображен молящимся в гроте. Мы видим классические атрибуты святых францисканского ордена: череп, символизирующий смертность, деревянный крест и веревку, на которой узлы означают три обета: бедности, целомудрия и послушания. На руках святого нет стигматов, а значит версия о том, что на полотне изображен Франциск Ассизкий исключается.

Францисканский орден поощрял приверженность образу жизни Франциска, начиная с момента его канонизации. Монастыри заказывали множество живописных работ с изображением святого и его собратьями. В Базилике Святого Франциска Ассизского сохранился большой ранний цикл фресок, части которого приведены выше. В церквях и музеях по всей Западной Европе есть бесчисленное множество живописных полотен и фресок с Франциском Ассизским, в особенности изображенным молящимся в уединении. Примером могут служить картины итальянских мастеров XVI – XVII веков, таких как Микеланджело Меризи да Караваджо (1571 – 1610), Гверчино (1591 – 1666), Гвидо Ренни (1575 – 1642), а также испанских художников Эль Греко (1541 – 1614) и Франсиско де Сурбарана (1598 – 1664).



Фрагмент картины итальянской школы XVII века «Сцены из жизни францисканского святого» с молящимся обсервантом
БСИИ ASG, инв. № 05-5031



Караваджо
Молящийся Святой Франциск
1603 – 1606 годы
Холст, масло. 128 х 97 см
Национальная галерея древнего искусства, Рим



Караваджо
Святой Франциск
Около 1606 года
Хост, масло. 130 х 90 см
Городской музей Ала Понцоне, Кремона



Гверчино
Святой Франциск в поклонении распятию
Первая половина XVII века
Фреска. 262 х 160 см
Кафедральный собор Пескары



Гвидо Ренни
Святой Франциск
1622 год
Холст, масло. 198 х 133 см
Церковь и монастырь Джироламини, Неаполь



Эль Греко
Святой Франциск, поклоняющийся распятию
Около 1595 года
Холст, масло. 105 х 147 см
Музей изящных искусств, Сан-Франциско



Франсиско де Сурбаран
Святой Франциск в экстазе
Около 1658 года
Холст, масло. 64 х 53 см
Старая пинакотека, Мюнхен



Эрмитаж Карчери
Ассизи, Италия

Местом действия на таких работах часто выступала пещера (грот), поскольку святой и его последователи обсерванты стремились к отшельническому образу жизни. Их не волновали материальные потребности и достаток. Они старались полностью отказаться от земных благ. Даже пребывание в монастыре с удобствами для них считалось порицаемым.

Существуют францисканские монастыри, которые представляют собой архитектурные комплексы, а есть особые францисканские святые места. Эти места популярны тем, что здесь когда-то бывал сам основатель ордена. Особое значение имеет францисканский санктуарий Эремо делле Карчери (итал. L'Eremo delle Carceri) или Эрмитаж Карчери. Слово Эрмитаж (итал. L'èremo; герч. ἔρημος érēmos) в данном случае употребляется в значении труднодоступного места, где один или несколько человек, называемые отшельниками, уединяются в тесном контакте с природой для полного достижения аскезы.

Эрмитаж Карчери располагается на высоте 800 метров над уровнем моря на склоне горы Субазио, примерно в 5 километрах от города Ассизи. Он был основан на месте горного скита, куда удалялись для молитвы Святой Франциск Ассизский со своими учениками. Санктуарий Карчери возник вокруг пещеры Святого Франциска, в которую он стал удаляться на молитву в 1205 – 1206 годах. Впервые он отправился туда вместе с ближайшими послушниками. Они ждали Франциска снаружи, пока он в пещере обращался к Всевышнему. Святой неустанно молился, исповедовался в своих грехах и практиковал самобичевание. Из пещеры Франциск выходил преображенным настолько, что его братья также стали искать уединения в пещерах на горе Субазио. Там они молились в одиночестве, а на совместную молитву собирались в небольшой часовне Санта Мария делле Карчери. В 1378 году брат Паолуччо Тринчи из Фолиньо, основатель движения обсервантов, получил разрешение на то, чтобы поселиться в Карчери со своими последователями. Они старались следовать примеру верных послушников, укрываясь в тесных холодных пещерах скита, в абсолютной бедности и непрерывном созерцании [8].

Скит значительно расширяется в 1400 году, благодаря Святому Бернардину Сиенскому. Он организовал строительство церкви вокруг импровизированной часовни первых братьев, а также расширил монастырь и небольшие помещения для паломников, где они могли бы предаться созерцанию и молитве [8]. С тех пор монастырь неоднократно расширялся в соответствии с потребностями своего времени, сохраняя при этом дух святой бедности и простоты. Признаки этого постоянства видны и сегодня, например, сохранились грубые валуны, на которые Франциск Ассизский ложился, чтобы «отдохнуть», или преклонял колени, чтобы помолиться.

Каждый уголок Эрмитажа Карчери рассказывает об эпизодах, описанных во францисканских источниках. Это место, помимо своей многовековой истории, примечательно тем, что здесь происходили чудеса.

Одно из предания гласит, что ущелье возле монастыря на самом деле является руслом высохшей реки, воды которой были осушены Святым Франциском, потому что они нарушили его уединение. Второе чудо санктуария Карчери – колодец, который находится в середине монастыря, в том месте, где, согласно легенде, святой Франциск чудом заставил хлынуть воду из-под земли.

Рядом с пещерой святого Франциска находится многовековой дуб, где, как многие оши-

бочно полагают, произошла «Проповедь птицам», описанная выше. Однако на самом деле, как свидетельствуют религиозные источники, это событие произошло в другом месте за пределами муниципалитета Ассизи, в частности, в Пьяндарке в муниципалитете Каннара.





Колодец Эрмитажа Карчери
Ассизи, Италия

Грот Святого Франциска
Эрмитаж Карчери
Ассизи, Италия



Особую близость можно обнаружить между полотном из Большого собрания изящных искусств ASG и картиной Джованни Беллини «Святой Франциск в экстазе». В композициях представлены одни и те же места, животные и атрибуты: скит в пещере, источник воды, культовые архитектурные постройки на заднем плане, горный пейзаж, зайцы и череп.

В произведении Джованни Беллини запечатлен момент стигматизации святого Франциска на горе Ла Верна. Франциска сопровождают ангелы и серафимы. Присутствует и распятие, испускающее лучи. На полотне из собрания ASG обсервант молится в уединении.

Пейзаж работы Джованни Беллини по мнению искусствоведа Энтони Ф. Янсона олицетворяет «Небесный Иерусалим». Однако святой Франциск нашел вполне конкретное убежище на горе Ла Верна, пустынном месте в Апеннинах, недалеко от Арезо, Тоскана. Пейзаж на полотне «Сцены из жизни францисканского святого» из Большого собрания изящных искусств ASG близок пейзажу Джованни Бел-

лини. Холмистая местность, наличие горных пещер, схожая по внешним характеристикам растительность, присущая центральной и северной Италии – все это объединяет работы итальянских мастеров. Кроме этого храмовая постройка, изображенная в центре произведения из собрания ASG, безусловно, не является вымышленной.



Фрагменты картины Джованни Беллини «Святой Франциск в экстазе» с черепом
Коллекция Фрика, Нью-Йорк



Фрагмент картины итальянской школы XVII века «Сцены из жизни францисканского святого» с черепом и крестом
БСИИ ASG, инв. № 05-5031



Фрагменты картины Джованни Беллини «Святой Франциск в экстазе» с источником
Коллекция Фрика, Нью-Йорк



Фрагмент картины итальянской школы XVII века «Сцены из жизни францисканского святого» с источником
БСИИ ASG, инв. № 05-5031



Фрагменты картины Джованни Беллини «Святой Франциск в экстазе» с архитектурными постойками Коллекция Фрика, Нью-Йорк



Фрагмент картины итальянской школы XVII века «Сцены из жизни францисканского святого» с храмом БСИИ ASG, инв. № 05-5031

Кабинет Эрика Тюркена (фр. Eric Turquin Expertise) атрибутировал картину «Сцены из жизни францисканского святого» испанской школой XVII века. Однако в ходе консультаций с итальянским историком искусств, экспертом и преподавателем Академии изящных искусств в Болонье Массимо Пулини мы пришли к выводу, что работа исполнена в XVII веке художником из северной Италии (Ломбардии). Об этом говорит характерная для этого региона живописная манера художника и колорит работы. На картине изображён монах обсервант, который, вероятно, был причислен к лику святых. На данный момент мы не можем с полной уверенностью говорить о конкретной личности. Возможно на полотне запечатлён Пётр Алькантарский. Все три сцены помечены буквами. Это даёт основание полагать, что перед нами своеобразное живописное руководство для истинного францисканца. Картина является монашеским наставлением, которому должен следовать верный послушник ордена, а именно: жить в бедности, держать обеты, относится гуманно к живому. Следующая наша публикация будет посвящена атрибуции храмовой постройки, изображённой в центре композиции.

Ссылки:
1. Обсерванты [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://hrono.ru/religia/katolik/observ.php – Дата доступа: 02.03.2023
2. А. М. Ветлугина : Франциск Ассизский / А. М. Ветлугина. – Москва : Молодая гвардия, 2018., ил. (Жизнь замечательных людей ; Вып.1893)
3. Францисканский хабит [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.km.ru/referats/8B12C7E62307487CBBEF125D0FDB9C4D – Дата доступа: 02.03.2023
4. Символика зайца [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://psyinst.moscow/biblioteka/?part=article&id=1153 – Дата доступа: 02.03.2023
5. Яковелли Анаклето «Жизнеописание святого Франциска Ассизского» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://biography.wikireading.ru/248322 – Дата доступа: 02.03.2023
6. Яковелли Анаклето «Жизнеописание святого Франциска Ассизского» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/28_ya/ko/yakovell.html – Дата доступа: 02.03.2023
7. Древние символы. Вода [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://grimoire.club/viewtopic.php?t=2829 – Дата доступа: 02.03.2023
8. Эремо делле Карчери [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BE_%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B5_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B8#:~:text=%D0%AD%D1%80%D0%B5%CC%81%D0%BC%D0%BE%20%D0%B4%D0%B5%CC%81%D0%BB%D0%BB%D0%B5%20%D0%9A%D0%B0%CC%81%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B8%20(%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BB.,%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%81%D0%BA%20%D0%90%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%81%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8B%D0%BC%D0%B8%20%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BC%D0%B8. – Дата доступа: 02.03.2023

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

УПАКОВКА И ТРАНСПОРТИРОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА: СОВРЕМЕННЫЕ НОРМЫ, ТРЕБОВАНИЯ И ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

АННОТАЦИЯ: статья посвящена особенностям процесса упаковки и транспортировки предметов искусства на основе опыта участия Международного института культурного наследия в выставочном проекте «Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: упаковка музейных предметов, транспортировка произведений искусства, выставка, сохранность, музейно-выставочная документация реставрация, Ян де Дюйтс, Франс Снейдерс.

ABSTRACT: The article is devoted to the peculiarities of the process of packaging and transportation of art objects based on the experience of the participation of the International Institute of Cultural Heritage in the exhibition project «Under the sign of Rubens: Flemish painting of the 17th century from museums and private collections in Russia».

KEYWORDS: packaging of museum items, transportation of art diseases, exhibition, preservation, restoration, Jan de Duitz, Frans Snyders, museum and exhibition documentation.

Реализация выставочных проектов – одно из ключевых направлений деятельности любого музея. Подготовка и участие в выставке активизируют научно-исследовательскую, фондовую работу, способствуют популяризации коллекций и укреплению социально-культурных связей между государственными музеями и частными собраниями. Любая выставка – это сложная многоэтапная работа, включающая в себя изучение музейных собраний, отбор предметов в соответствии с заявленной темой, первичный осмотр предметов, составление выставочной документации, тематико-экспозиционного плана, сопроводительных текстов и многое другого. Одним из наиболее ответственных моментов подготовки является упаковка и транспортировка будущих экспонатов из места их постоянного хранения до непосредственного экспонирования. От того, насколько тщательно проработан и документально оформлен данный процесс, зависят физическая сохранность предмета и возможность его дальнейшего экспонирования.

В этом году Международный институт культурного наследия получил опыт участия в крупном выставочном проекте «Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России», организованным Государственным историко-художественным музеем «Новый Иерусалим» [1].

Для участия в данном проекте из Большого собрания изящных искусств ASG были отобра-



Дюйтс, Ян де
Поклонение пастухов
Фландрия, 1662 г.
Холст, масло, 265×205 см
Инв. № 04-0915



Снейдерс Франс
Натюрморт с устрицами и куропатками
Фландрия, около 1610 года
Дерево, масло. 50×66 см
БСИИ ASG, инв. №04-1781

ны два произведения: «Поклонение пастухов» художника Яна де Дюйтса и «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ПЕРЕД ОТПРАВКОЙ ПРЕДМЕТОВ НА ВЫСТАВКУ

Большое собрание изящных искусств ASG является масштабной структурированной частной коллекцией, здесь находятся предметы музейного значения, поэтому в процессе подготовки к выставке мы придерживались «Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» (утверждено приказом Министерства культуры РФ от 23 июля 2020 года №827, ред. 24 ноября 2020 года). В главе XLIV «Общие условия обеспечения сохранности музейных предметов при их упаковке и транспортировке» в пункте 44.1 указано следующее «Музейные предметы, подлежащие транспортировке, тщательно осматриваются реставрационным советом или специальной комиссией, назначаемой приказом руководителя музея, в состав которой входят ответственные сотрудники музея (заведующие соответствующими структурными подразделениями, хранители, реставраторы)» [2].

Живописные полотна, отобранные на выставку, были тщательно осмотрены хранителем и реставраторами, после чего был составлен акт сохранности, с подробным описанием общего состояние картин в соответствии со следующим планом.

1. Состояние основы:

А) деревянная доска – количество досок, из которых составлено произведение, наличие паркетажа, шпонок, клейм, все утраты и недостатки фиксируются с указанием их местонахождения и, по возможности, причины появления.

Б) холст – подробно описываются все дефекты, прорывы и деформации, с указанием их формы, размера и локализации относительно поверхности основы, имеется ли дублировочный холст как яркое свидетельство прошлых реставрационных вмешательств.

В) подрамник – его тип и особенности, наличие повреждений и утрат функциональных частей.

2. Грунтовый слой – фиксируются разрушения, недостатки, осыпи, кракелюры, следы прошлых реставраций.

3. Красочный слой – подробно перечисляются все дефекты: утраты, загрязнение, нарушения, реставрационные записи, конкретизируются их местонахождение, характер и особенности.

4. Финишное покрытие или лаковый слой – характер и причины повреждения, загрязнения и разрушения.

5. Состояние рамы – ее оригинальность, культурно-историческая значимость, соответствие эпохи создания живописного произведения, все недостатки и дефекты в виде утрат, сколов, трещин, загрязнений и пр.

После осмотра и описания сохранности были сделаны следующие выводы:

1. Произведение «Поклонение пастухов» Яна де Дюйтса выполнено на холсте, натянутом на подрамник, в технике масляной живописи. Картина имеет достаточно большие размеры (265х205 см.) и оформлена в гладкую золоченую раму без декора. Представляет собой яркий образец фламандской живописи XVII века на религиозный сюжет Рождества. В левой части изображена Дева Мария, облаченная в мафорий и плащ, Иосиф, повитуха и младенец Иисус в люльке. Справа – пастухи. Обычно пастухов трое, но на данной картине мы видим только двоих, причем отклонения от канона превращают одного из пастухов в монаха францисканца. Один из них по образу доброго пастыря держит на плечах ягненка как символ будущей жертвы Христа, а второй, коленопреклоненный, стоит над Христом. Также на картине традиционно изображены два животных – корова и ослица. В верхней части – ангелы, держащие картуш с начальными словами праздничной молитвы Gloria in exelsis Deo («Слава в вышних Богу»), где в слове exelsis допущена орфографическая ошибка. Вместо латинской буквы «s», написана «c». На изображении яслей внизу в центре – подпись художника и дата создания работы: JAN-DE DUYTS f 1662.

Среди основных дефектов живописного полотна можно назвать относительно слабое натяжение холста на подрамнике и неровные края кромок на оборотной стороне картины. С внешней стороны имеются небольшие утраты красочного слоя на одежде Иосифа и пастуха, расположенного справа от младенца. На лицевой стороне предмета присутствует незначительное общее загрязнение лакового покрытия, утрата фрагмента красочного слоя на одежде пастуха, расположенного слева от Девы Марии (относительно зрителя). По всему периметру картины имеются реставрационные тонировки. Нижняя часть холста усеяна мелкими кракелюрами. На лицевой стороне рамы имеются небольшие сколы, потертости и царапины, а на боковых частях – более выраженные царапины и несколько отверстий небольшого диаметра. Учитывая все вышеперечисленное, можно заключить, что состояние живописного полотна и рамы удовлетворительное, предмет подлежит транспортировке и может экспонироваться на временной выставке.

Вторым экспонатом выставки ««Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России» из БСИИ ASG стала настоящая жемчужина коллекции – ранняя работа выдающегося фламандского мастера XVII века Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками». Она исполнена на паре досок в технике масляной живописи и внесена в базу Нидерландского института истории искусств (№ 172765).

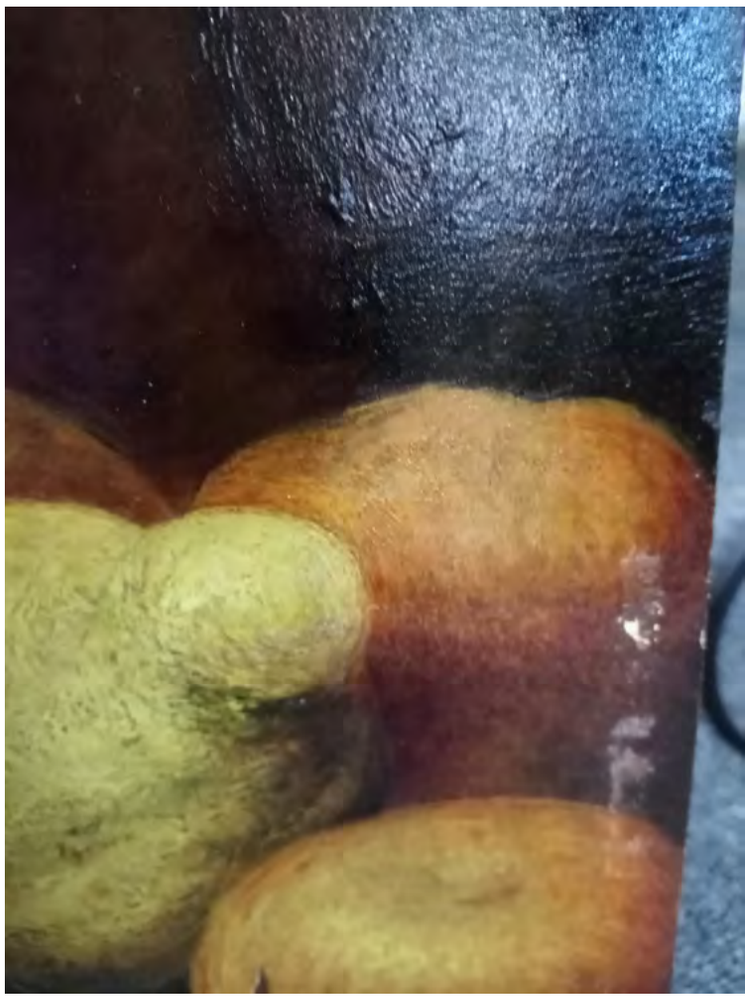
Размеры картины «Натюрморт с устрицами и куропатками» не столь велики (50×66 см), как наиболее известные работы Снейдерса, но уже здесь ощущаются все те черты, которые будут присущи лучшим работам мастера – радость восприятия земных благ, любовь к окружающему миру и желание пробудить вкусовые и обонятельные ощущения у зрителя. На переднем плане Снейдерс изобразил пару куропаток и хлеб, справа – фрукты, среди ко-

торых выделяется лимон, а слева – раскрытые устрицы на раковинах – морской деликатес, неизменно придающий натюрмортам художника ощущение изысканности и свежести. На заднем плане – необычный по форме высокий ежевичный пирог.

Общее состояние «Натюрморта с устрицами и куропатками» в целом тоже можно назвать удовлетворительным, но у произведения присутствовали несколько принципиальных проблем сохранности, которые могли привести к ограничениям в плане транспортировки и экспонирования. Помимо общих дефектов в виде незначительных трещин, потертостей, общего запыления и потемнения лака, наиболее важной проблемой сохранности была деформация деревянной основы и отсутствие паркетажа. Живописное произведение на деревянных досках очень чутко реагирует на колебания температуры и влажности, из-за чего со временем выгибается в сторону красочного слоя. Для предотвращения ее дальнейшего коробления требуется дополнительная фиксация при помощи паркетажа – специально изготовленной конструкции в виде брусков на обратной стороне картины.

Кроме этого серьезные опасения вызывало состояние оригинальной рамы XVII века, в которую был оформлен натюрморт Ф. Снейдерса. В трех из четырех ее углов отсутствовали элементы объемной резьбы. Вся поверхность покрыта трещинами и сколами, слой позолоты сильно потемнел, а в отдельных частях был утрачен до грунта. На обратной стороне предмета в нескольких местах были утеряны угловые соединения, обеспечивающие правильное скрепление частей рамы между собой. Это в







Фрагменты произведения Ф. Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками.

дальнейшем могло нарушить ее целостность, вплоть до распада на отдельные части. Необходимость изготовления паркетажа и неудовлетворительное состояние рамы, обладающей высокой художественностью ценностью, стали главными причинами, по которым было принято решение о реставрационном вмешательстве.



Общее состояние рамы к картине Ф. Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками».

Во время процесса реставрации картины и рамы были проведены следующие виды работ:

1) Очищение картины от общих загрязнений при помощи слабого раствора детского мыла.

2) Изготовление и вощение паркетажа.

3) Укладка неровностей красочного слоя.



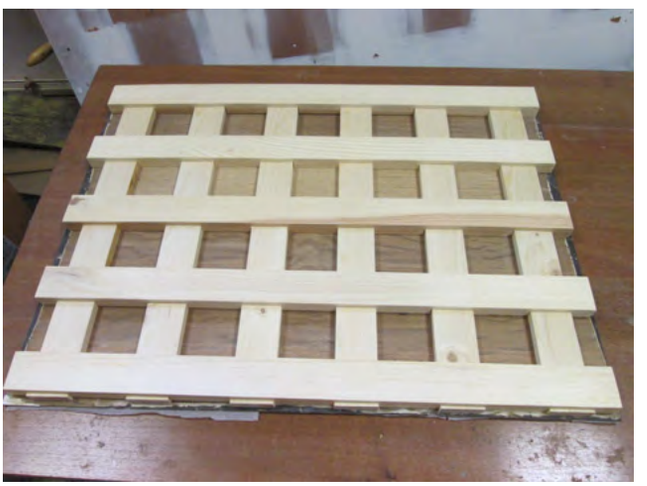


4) Снятие старых грязных лаковых покрытий.

5) Снятие старых реставрационных записей до авторского слоя.

6) Подведение реставрационного грунта в места утрат.





7) Многослойные тонировки по всей поверхности.

8) Восстановление лакового покрытия картины.

9) Восстановление первоначальной жесткости рамы посредствам реконструкции угловых соединений.





10) Восстановление лепного декора.



11) Имитация слоя позолоты в местах утрат.

12) Нанесение лакового покрытия.

13) Вкладывание картины в раму.

После завершения перечисленного комплекса мероприятий произведению Ф. Снейдерса был возвращен первоначальный внешний облик, а также стала возможной транспортировка и экспонирование на выставке в музее «Новый Иерусалим».





«Натюрморт с устрицами и куропатками» после реставрации

[Подробно о процессе реставрации «Натюрморта с устрицами и куропатками» Ф. Снейдерса можно узнать из Вестника Международного института антиквариата.–2022. –№3. –С.106-113]

МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ.

Проведение выставки и транспортировка предметов всегда осуществляется на основе следующих документов и актов.

1. Договор на временное использование в целях экспонирования – основной документ, обозначающий права и обязанности участников выставки. В этом документе прописы-

ваются все важные и необходимые детали: место проведения, сроки и условия экспонирования, порядок передачи предметов во временное пользование, порядок упаковки, транспортировки, страхования, потенциальные риски и форс-мажорные обстоятельства, дополнительные условия и нюансы реализации проекта. Обязательное приложение к договору – список предметов, где указываются их наименование, краткое описание с обозначением времени и места создания, материалов и техники изготовления, а также со страховой оценкой, которая необходима для оформления страхового полиса.

2. Страховой полис гарантирует покрытие и возмещение всех потенциальных рисков утраты и повреждения культурных ценностей на весь период экспонирования и транспортировки туда и обратно. Страховой полис оформляется страховой компанией в соответствии со страховой оценкой предмета его собственником.

3. Акт приема и передачи предметов на ответственное хранение. В этом документе подробно прописываются особенности сохранности предметов. Перед непосредственной упаковкой необходимо сверить все описанные в данном документе дефекты с представителем стороны - организатора выставки. При обнаружении дополнительных недостатков сохранности они прописываются в акте по согласованию сторон. Точно такая же процедура в обратном порядке происходит после окончания выставки на территории принимающей стороны перед отправкой предметов на место их постоянного хранения.

УПАКОВКА ПРЕДМЕТОВ ПЕРЕД ОТПРАВКОЙ НА ВЫСТАВКУ

Упаковку предметов можно назвать ключевым моментом отправки предметов на выставку. Без правильного и качественного упаковочного материала и упаковочной тары будущий экспонат рискует не добраться до места экспонирования в целости и сохранности. Работа над организацией процесса упаковки начинается задолго до непосредственной передачи предметов. В первую очередь учитывается их тип (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство и пр.), материал, техника изготовления и размеры. В зависимости от этих параметров для каждого предмета подбирается упаковочный материал и изготавливается индивидуальная тара (деревянный ящик).

Перевозка произведений живописи считается одной из самых сложных, поскольку ценные живописные полотна и деревянные доски – достаточно хрупкие и легко могут пострадать при неправильной транспортировке. Современные требования к качеству упаковки произведений живописи достаточно высоки. Упаковка должна обеспечивать защиту от колебаний температуры и влажности, деятельности микроорганизмов, ударов и других механических воздействий. Допускается перевозка живописных произведений, как в раме, так и без нее. Условно весь процесс упаковки предметов можно разделить на два этапа.

Первый этап: упаковка в первичный защитный слой – происходит непосредственно перед укладкой картины в индивидуальный ящик. Предмет оборачивается слоем бескислотной бумаги или другого материала, основная задача которого не допустить соприкосновения поверхности холста или деревянной основы с внутренним пространством ящика и обеспечить дополнительную амортизацию в случае непредвиденных ситуаций в процессе транспортировки. Он также ни в коем случае не должен вступать в химическую реакцию с красочным и лаковым слоем живописного произведения. Выбор таких материалов на сегодняшний момент довольно разнообразен: микалентная бумага, тайвек, агроспан, крафт-бумага, каппа-картон, пленка «дубль-айро», байковая ткань, гофрокартон, изолон. Среди них наиболее удобными и часто используемыми являются:

- Микалентная бумага – классический и проверенный временем вариант. Используется не только при транспортировке, но при хранении и реставрации картин. Изготавливается из длинноволокнистого хлопка. Основными его преимуществами являются высокая прочность, гибкость, безопасность для лакокрасочного слоя живописного произведения.

• Крафт-бумага – популярный материал из длинноволокнистой сульфатной целлюлозы. Широко применяется в живописи благодаря своей прочности, влагоустойчивости, экологичности и доступности. Среди ее недостатков можно назвать относительную жесткость и недостаточную, по сравнению с другими материалами, гибкость.

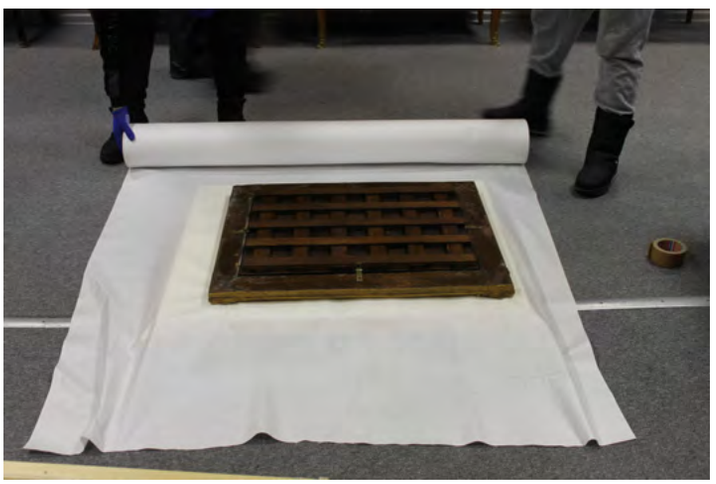
• Гофрокартон – часто используется при упаковке предметов в качестве дополнительного защитного слоя. Обладает высокой прочностью и плотностью, но при этом уязвим для влаги и имеет очень жесткую структуру.

• Каппа-картон представляет собой материал из волокнистой массы, широко используемый при переплете книг. Благодаря своей плотности хорошо защищает предмет от внешних воздействий.

• Тайвек – наиболее оптимальный и удобный вариант для упаковки предметов живописи. Представляет собой нетканый материал из полиэтилена высокой прочности. При внешней мягкости и невысокой плотности обладает такими достоинствами как гибкость, легкость, влагонепроницаемость, стойкость к механическим воздействиям, безопасность для поверхности живописного полотна. Именно этот материал использовался в качестве первичного защитного слоя для будущих экспонатов выставки «Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России».

В начале процесса упаковки тайвек расстилается на ровной сухой поверхность, а сверху кладется живописное полотно или картина на деревянной основе лицевой поверхностью вниз. После этого материал заворачивается на тыльную сторону и фиксируется бескислотным скотчем. Картина и упаковка должны плотно прилегать друг к другу, без провисаний.

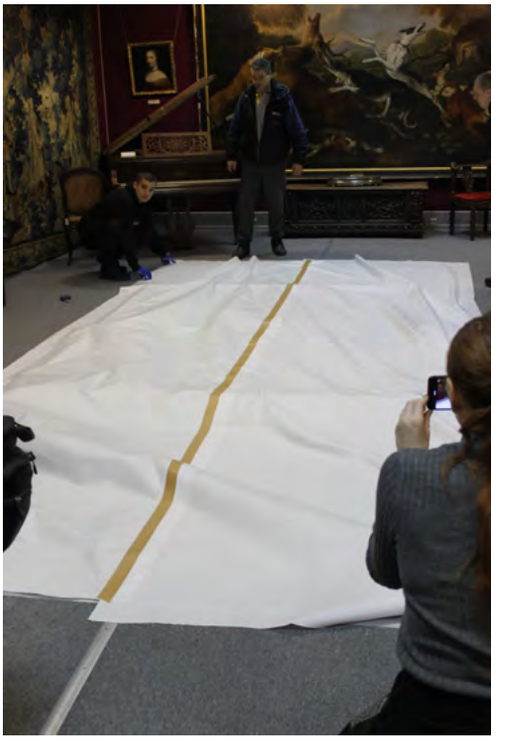
Процесс упаковки произведения Ф. Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками» в первичный защитный слой из тайвека.









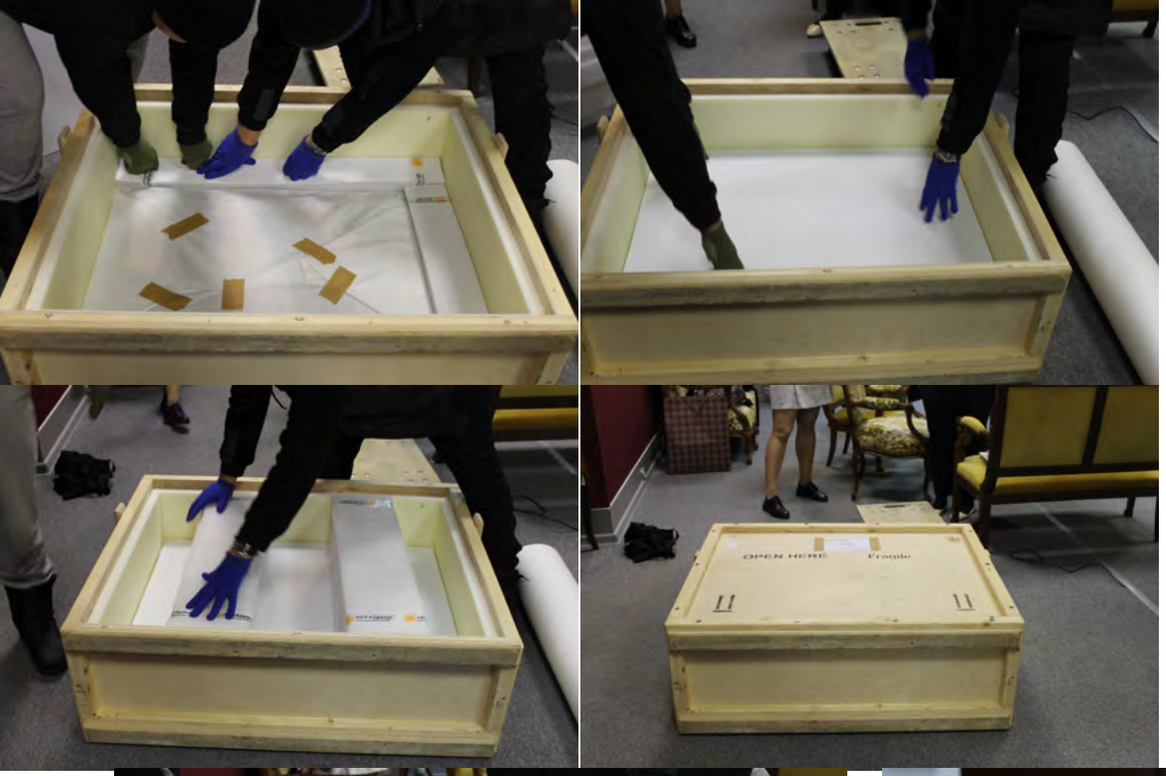


Процесс упаковки картины Яна де Дюйтса «Поклонение пастухов»

Второй этап процесса: размещение упакованных предметов в специально изготовленной таре – климатических ящиках. Такие деревянные ящики особой прочности изготавливаются по технологии, утвержденной Министерством культуры России. Основная задача климатического ящика для перевозки предметов – поддержание устойчивого температурного режима (18-20 °С) вне зависимости от внешних условий.

Основу такого ящика составляет фанера высокого качества, скрепленная по периметру рейками из древесины хвойных пород. Минимальная толщина стенки - 12 мм, особенно это касается тары для крупногабаритных экспонатов с большим весом. Фанера и древесина как внутри, так и снаружи должна обязательно быть сухой, чистой, без каких-либо повреждений.

Внутри ящик по периметру оклеивается поролоном для защиты от механических повреждений. Для лучшей сохранности и дополнительной фиксации предмета, пустое пространство между ним и стенками ящика



Упаковка произведения Ф. Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками» в деревянный климатический ящик.





наполняется упаковочным материалом. В заключение при помощи металлических шурупов плотно крепится крышка тары. После упаковки живописного полотна, деревянный ящик ставится в вертикальное положение и таким образом перевозится. Ящики в фургоне размещаются по ходу движения автомобиля. После непосредственной погрузки предмета в фургон его дверь опечатывается в присутствии ответственного хранителя и представителя принимающей стороны. Пломба вскрывается строго по месту прибытия на выставку.

Для каждого экспоната из БСИИ ASG была подготовлена отдельная упаковочная тара, поскольку эти два живописных произведения сильно отличались друг от друга по размерам и основе: в случае «Поклонения пастухов» Яна де Дюйтса – это холст, а «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса исполнен на деревянных досках.

ТРЕБОВАНИЯ К АВТОМОБИЛЬНОМУ ТРАНСПОРТУ ДЛЯ ПЕРЕВОЗКИ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ

На сегодняшний день для перевозки культурных ценностей крупные российские музеи и частные собрания повсеместно пользуются услугами специализированных транспортных компаний. В «Единых правилах организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» прописаны только минимальные требования к перевозчику, согласно которым перевозка музейных предметов автотранспортом производится только в закрытых автофургонах, пригодных для этих целей[2].

Ввиду недостатка четких требований к транспортному средству музеи и частные собрания вынуждены в индивидуальном порядке разрабатывать критерии отбора транспортных средств с учетом исторической и художественной ценности перевозимых экспонатов.



Автомобиль транспортной компании «ART - Courier» – перевозчика выставки «Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России»



Внутренняя часть фургона, обитая войлоком



Расположение ящиков внутри фургона

Выставочный проект «Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России» объединил в себе самые выдающиеся и интересные произведения фламандских художников, рассредоточенные по государственным музеям и частным собраниям России, поэтому к перевозчику были предъявлены достаточно высокие требования. Автомобиль (не ранее 2018 года выпуска) должен быть специально приспособлен к перевозке произведений искусства. В первую очередь, это предполагает цельнометаллический фургон, оснащенный системой климат - контроля, благодаря которой внутри поддерживается оптимальный температурно-влажностный режим (около 20°С). Целостность будущих экспонатов обеспечивается за счет наличия пневматической подвески, гарантирующей плавный ход автомобиля и специальной системы крепежей, жестко фиксирующей ящики, оставляя их неподвижными. В качестве дополнительных гарантий безопасности используется система спутникового слежения.

Транспортировка произведений искусства и предметов музейного значения – сложный процесс, требующий четкий организации, компетенции и ответственности всех участников процесса. Опыт МИКН можно назвать положительным, поскольку оба произведения из собрания были доставлены до места назначения в целости и без видимых повреждений. Картины Ян де Дюйтса и Франса Снейдерса стали подлинным украшением выставки ««Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России» в Музее «Новый Иерусалим».



Произведения из БСИИ ASG на выставке в Государственном историко-художественном музее «Новый Иерусалим»

Список использованных источников:
1. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим». Официальный сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://njerusalem.ru/ - Дата доступа: 5.12.2022.
2. Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» (с изменениями на 26 августа 2021 года): приказ Министерства культуры Российской Федерации от 23 июля 2020 года N 827 – Доступ из справ.-правовой системы КонсультантПлюс. – Текст: электронный.

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

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-4006



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ДО РЕСТАВРАЦИИ











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Живописное произведение было приобретено во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS, 5 ноября 2013 года.

Работа исполнена маслом на паркетированной доске представителем пармской живописной школы и датирована примерно 1600 годом. Сюжет произведения - мистическое обручение Святой Екатерины, известен в европейских странах начиная с XIV века. Екатерина Александрийская – великомученица, жившая в Египте в III в. На картине она облачена в дорогие одежды и золотую корону, как символ ее знатного происхождения. Согласно преданию, Екатерина Александрийская была настолько хороша собой, умна и добра, что не могла найти себе настолько же красивого, образованного и состоятельного жениха. После того, как будущая великомученица была обращена в христианство сирийским монахом – отшельником, ей во сне явился Иисус Христос и вручил кольцо, назвав своей невестой. Иисус на картине изображен в виде младенца, сидящего на руках своей матери, Девы Марии, одетой в красное платье и синий плащ. Слева от них – отец Христа – Иосиф Обручник, его руки сложены на груди в молитвенном жесте. В нижней части произведения – фрагмент колеса – символа мученичества святой Екатерины Александрийской.

Данная работа, созданная последователем выдающегося мастера Франческо Пармиджанино (1503 – 1540), написана в соответствии с традициями маньеристической живописи, характеризующейся удлиненностью, непропорциональностью изображаемых фигур, напряженностью поз, размещением персонажей композиции на переднем плане, резким световым контрастом между яркостью освещения персонажей и абсолютно нейтральным темным фоном.

Размеры произведения: 71×57 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Предмет поступил в Большое собрание изящных искусств ASG с серьезными проблемами сохранности. В левом верхнем углу на черном фоне наблюдались существенные утраты красочного и грунтового слоев вплоть до деревянной доски. Глубокие и мелкие трещины, сеть кракеллюров свидетельствовали о неправильном режиме хранения, с резкими перепадами температуры и влажности. Нарушения красочного слоя в центральной части, в области изображенного младенца Христа, сильно портили визуальный облик картины. Имеющийся на тыльной стороне предмета паркетаж, устарел и пришёл в негодность, что предположительно стало причиной образования трещины в области изображения Святой Екатерины.

Необходимость замены паркетажа, многочисленные дефекты лакокрасочного слоя, общее запыление и помутнения лака стали основанием для передачи произведения в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный внешний облик.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разборка старого паркетажа.
3. Мойка деревянной основы слабым раствором детского мыла.
4. Изготовление нового паркетажа.
5. Вощение паркетажа.
6. Устранение осыпи грунта.
7. Укладка неровностей красочного слоя.
8. Снятие старых, грязных лаковых покрытий.
9. Снятие старых реставрационных записей до авторского слоя.
10. Подведение реставрационного грунта в места утрат.
11. Многослойные тонировки по всей поверхности.
12. Восстановление лакового покрытия.
13. Нанесение инвентарного номера.

4-5





6







7







ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 15-3823



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ДО РЕСТАВРАЦИИ

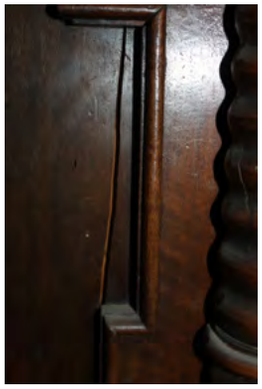


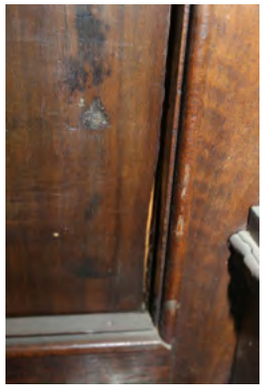








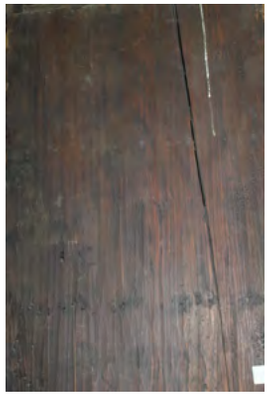




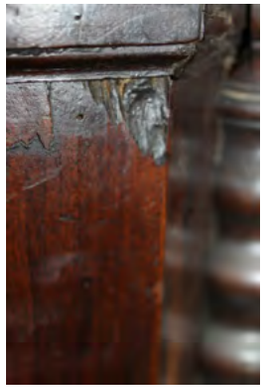












ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Рукомой был приобретен во Франции на аукционе PIASA SA, 2 октября 2013 года. Изготовлен в Швейцарии на рубеже XVII и XVIII веков, из ореха, олова и железа, с применением техник резьбы и лужения.

Рукомой - разновидность мебели санитарно-гигиенического назначения. В нижней и верхней части представляет собой два деревянных одностворчатых шкафа, соединённых между собой при помощи вертикальной доски, на которой закреплен резервуар для воды цилиндрической формы с краном.

На столешнице находится чаша усложненной овальной формы с плоской резной пластиной сзади. По бокам от дверец в верхней и нижней части и резервуара в средней части – симметрично расположены витые соломоновы колонны. Декоративное оформление предмета дополнено резьбой в виде разорванного фронтона треугольной формы.

Размеры рукомоя: 228×62,5×42,5 см.

Размеры предмета: 78×94×46 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Предмет поступил в БСИИ ASG с рядом проблем сохранности. Неблагоприятные условия хранения с резкими колебаниями температуры и влажности привели к появлению существенных визуальных дефектов в виде мелких трещин, сколов, потертостей, общего пылевого загрязнения. Особого внимания требовали следы выхода жука-древоточца, наблюдающиеся по всей поверхности, так как в дальнейшем деятельность этого паразита могла бы привести к утрате целостности конструкции предмета. На дальнейшей сохранности могли также пагубно сказаться глубокие трещины с обратной стороны конструкции и на столешнице нижнего шкафа. Металлическая чаша и резервуар для воды были покрыты слоем ржавчины и патины, поверхность была деформирована.

Все вышеуказанные проблемы сохранности были рассмотрены на реставрационном совете, где было принято решение о передаче рукомоя в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный облик и функциональные качества.

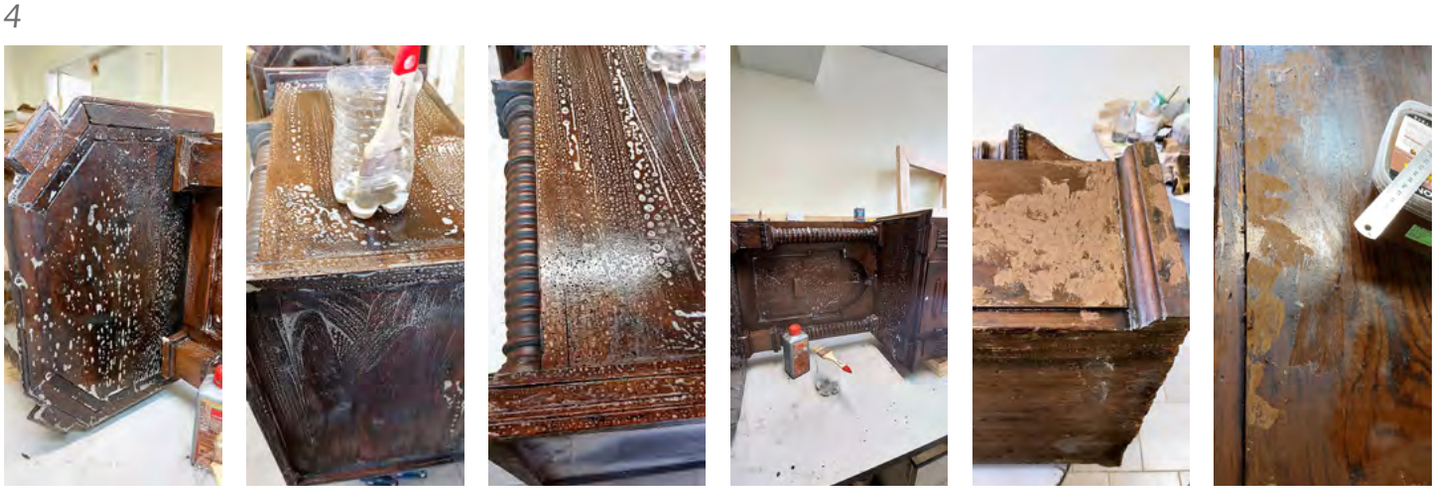
РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Салихов М.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

I. Деревянные шкафы.
1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разбор на составные детали
3. Очищение от загрязнений.
4. Дезинфекция каналов древоточца.
5. Укрепление столярной части.
6. Восстановление объемной резьбы.
7. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины).
8. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
9. Очищение от старого покрытия.
10. Финишное покрытие.
11. Полировка.
12. Чистка метталический фурнитуры.

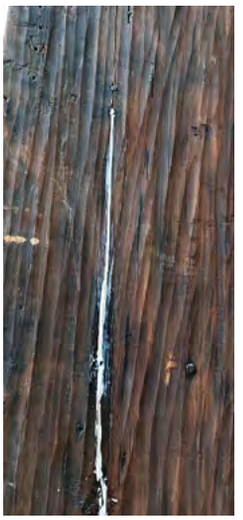
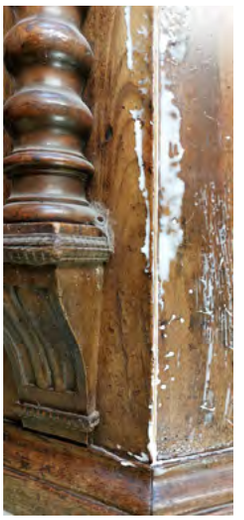
II. Чаша и резервуар и для воды.
13. Очистка от грязи и ржавчины.
14. Выравнивание поверхности.
15. Нанесение инвентарного номера.

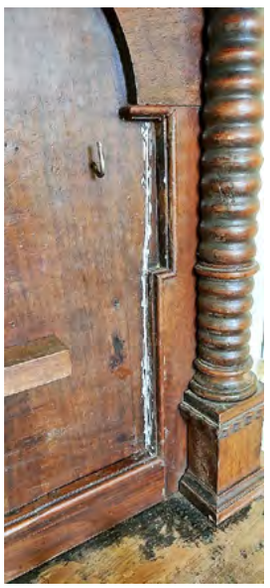
4



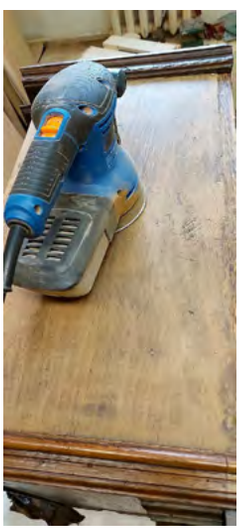
7




9


13






ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 24-3037



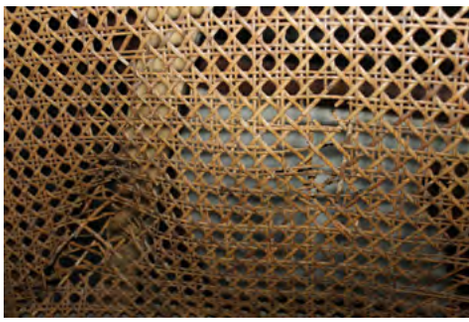
Марина Сорокина,
главный хранитель фондов



ДО РЕСТАВРАЦИИ



















ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Ванна в шезлонге была приобретена во Франции на аукционе Christophe JORON-DEREM, 26 июня 2011 года.

Наиболее ранней, дошедшей до нас ванной, считается ванна в Кносском дворце на Крите, построенном в XVIII- XV веках. В Европе до середины XVIII века люди предпочитали мыться в банях, природных водоемах, бадьях и бочках, поэтому переносные ванны были мало распространены. Моду на них ввел король Людовик XV, оборудовав в Версале свою собственную специально оборудованную ванную комнату. Все предметы санитарно-гигиенического назначения здесь маскировались под обычные предметы мебели – кушетки, столы и стулья.

Медная ванная в шезлонге из БСИИ ASG по своему внешнему виду максимально близка к ваннам из Версаля. Она опирается на шесть нервюрных ножек - «кабриоль», плавно переходящих в царги. Ножки соединены тягой по периметру. На подлокотниках - манжеты. Свод спинки, царга и вершины ножек декорированы резьбой в виде цветов. Сверху ванна закрыта прикрывающими щитами с ротанговым плетением. Интересной особенностью данного предмета является способ плетения ротанга, который выполнен при помощи одной нити, пропущенной через все отверстия по периметру и закрепленной при помощи одного единственного узла. Такой способ плетения требовал большого профессионализма, сноровки и аккуратности от мастера-переплетчика.

Размеры предмета: 98×165×66 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Ванна поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с серьезными проблемами сохранности. Конструктивно ее можно разделить на две составные части: медную ванну и деревянный корпус в виде шезлонга. Деревянный каркас был сильно подвержен деятельности жука-древоточца и усеян по всей поверхности мелкими трещинами, сколами, вмятинами. Особого внимания требовали нарушения и утраты плетения из ротанга на щитах, которые необходимо было заполнить, максимально сохранив строй оригинального плетения. Основным дефектом медной ванны было ее сильное загрязнение, следы патины и ржавчины, появившиеся вследствие неблагоприятных условий хранения.

На реставрационном совете было принято решение о передачи предмета в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Волосков А.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

I. Деревянный корпус
1. Очищение от загрязнений.
2. Дезинфекция каналов древоточца.
3. Укрепление корпуса механическим способом.
4. Очистка и укрепление существующего ротанга.
5. Восстановление утрат ротанга за счет материалов, соответствующих эпохе создания данного предмета.
6. Восстановление сплочений и соединений.
7. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины).
8. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
9. Финишное покрытие.
10. Полировка.
II. Медная ванна.
11. Очищение от загрязнений.
12. Устранение следов патины, ржавчины.
13. Финишное покрытие.
14. Нанесение инвентарного номера.

2



3







4-5



6













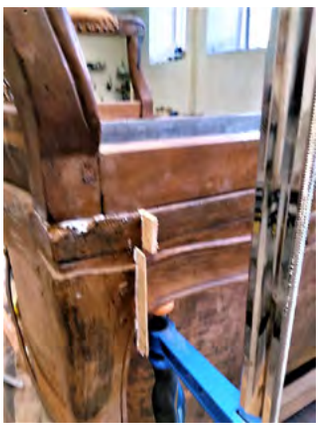


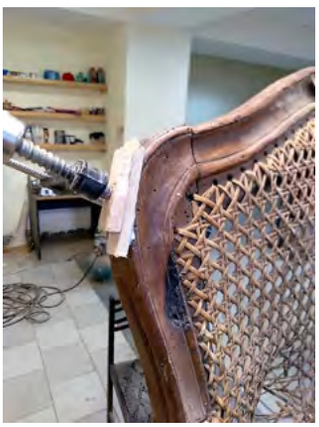




7











11-12















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 12-2830



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ДО РЕСТАВРАЦИИ











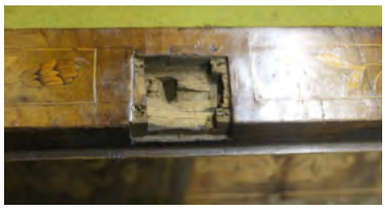
















ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Секретер был приобретён во Франции на аукционе EURL Xavier de LA Perraudère, 23 июня 2012 года. Изготовлен из ореха с применением техник маркетри, резьбы и накладок из золоченой бронзы. Представляет собой классический образец голландской мебели XVIII века, для которой характерна массивность, удобство в использовании, усложненность и пластичность форм, использование яркого декора в наборах маркетри.

Комод-секретер на три ящика имеет откидную крышку в верхней части. Под крышкой расположены две выдвижные опоры. На ящиках – бронзовые личинки. Боковые части имеют выступы с S-образными изгибами. Царга – также изогнутой формы. Фасад и боковины декорированы набором маркетри: на ящиках – в виде цветочных побегов, на крышке – корзины с цветами. Ножки выполнены в форме звериных лап чёрного цвета.

Размеры предмета: 107×128×65 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Комод-секретер поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в сложном состоянии, требующем скорейшего реставрационного вмешательства. Предмет пострадал в пожаре, его поверхность была покрыта слоем грязи и копоти. Оригинальная конфигурация элементов внешней и внутренней конструкции подверглась существенным негативным изменениям. Многие важные детали были утрачены, деформированы или находились отдельно от самого предмета. В первую очередь, это имеет отношение к нижним боковым частям с правой и левой стороны, фрагментам задней стенки и ножкам в форме звериных лап. Большая часть металлических накладок, замков и ключей была неисправна и находилась не на месте своего первоначального крепления. Узор маркетри на фасаде и боковых частях секретера частично нарушен и утрачен. Общая картина дополнялась множественными механическими повреждениями в виде трещин, сколов, вмятин, следов деятельности жука-древоточца.

Тяжелое состояние комод - секретера было рассмотрено на реставрационном совете, где было установлено, что для его дальнейшей сохранности необходимо в срочном порядке провести серию сложных реставрационных работ. После этого предмет был передан в реставрационные мастерские, где ему вернули внешний облик, близкий к первоначальному.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Егорычев А.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разбор на составные детали.
3. Очищение от загрязнений и копоти.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Укрепление древесины остова механическим способом.
7. Укрепление и восстановление сплочений и соединений.
8. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины).
9. Сплочение фрагментов и трещин.
10. Устранение вздутий шпона.
11. Восстановление утрат шпона за счет сохранившихся фрагментов.
12. Восстановление узора маркетри в местах утрат.
13. Восстановление внешних и внутренних элементов конструкции.
14. Воссоздание утраченных элементов конструкции.
15. Снятие старого покрытия.
16. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
17. Тонировка подведенных грунтов.
18. Восстановление конфигурации элементов.
19. Чистка металлических элементов.
20. Установка имеющихся замков и фурнитуры.
21. Изготовление ключей.
22. Финишное покрытие.
23. Полировка.

2






8-9



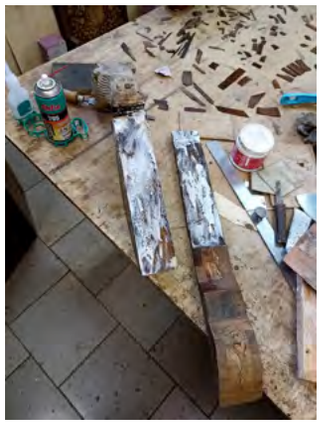


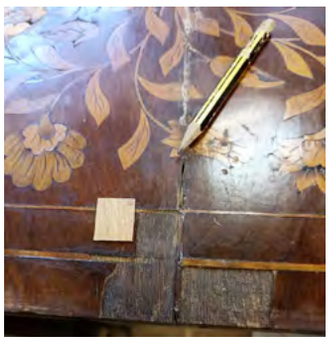

10-12

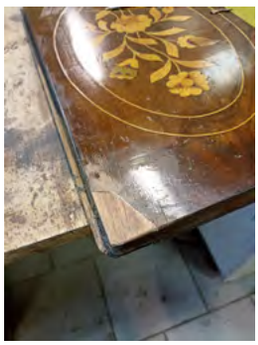




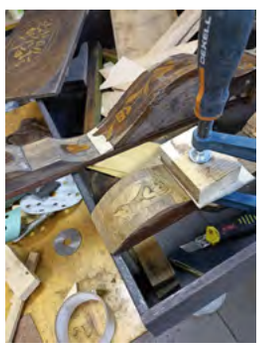


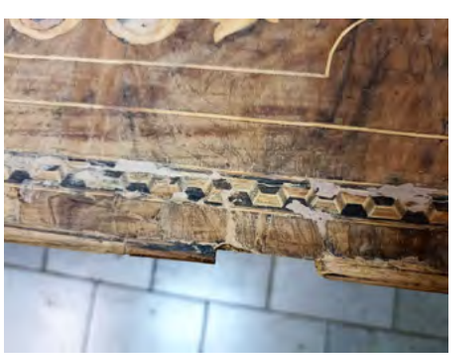






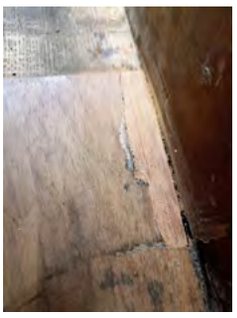
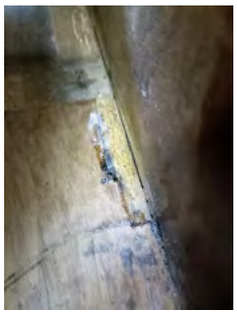







14





15





18




18






20



22



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:





РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 24-2096



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ДО РЕСТАВРАЦИИ














ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Биде было приобретено во Франции на аукционе Philippe Rouillac, 27 марта 2011 года.

Слово «bidet» переводится с французского языка как «маленькая лошадка» или «пони». Это своеобразная метафора или игра слов, указывает, каким образом нужно пользоваться этим предметом санитарно-гигиенического назначения. На сегодняшний день не представляется возможным доподлинно установить время и место появления первого биде, поскольку его прототипы были повсеместно известно по всему миру, начиная с эпохи средних веков. Можно сказать, что предметы, схожие по конструкции с биде из БСИИ ASG появились во Франции в конце XVII – начале XVIII века. По одной из версий его изобретателем был Кристоф де Розьес - личный мебельный мастер французской королевской семьи. Биде в XVIII веке были знаком высокого социального статуса и хорошего благосостояния. В XIX веке, по мере увеличения общественных требований к личной гигиене, этот предмет быта постепенно начинает появляться в интерьере ванных комнат представителей среднего класса, но во второй половине XX он постепенно теряет свою актуальность из-за повсеместного распространения душевых кабин.

Биде из Большого собрания изящных искусств ASG изготовлено во Франции в XVIII веке. Предмет состоит из двух основных частей: небольшого деревянного каркаса и расположенной внутри него фаянсовой чаши. Деревянный каркас из массива и корня ореха опирается на четыре ножки - «кабриоль», соединённые царгой в форме «лука». Фаянсовая чаша расписана синим кобальтом по внутренней части и краю, в качестве декора использованы растительные мотивы: цветы, завитки и листья. Под чашей имеется выдвижной ящик.

Размеры предмета: 52×33×49 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Биде поступило в БСИИ ASG в сложном состоянии, требующем своевременного реставрационного вмешательства. Оно сохраняло свой внешний облик благодаря фиксации при помощи фаянсовой чаши, без нее деревянный каркас распадался на фрагменты из-за частичного разрушения и деформации основных соединений. Деревянный ободок, на котором располагалась чаша, утратил свою первоначальную целостность, был покрыт глубокими трещинами. Общую картину дополняло пылевое загрязнение, следы деятельности жука-древоточца и многочисленные мелкие механические повреждения в виде сколов, трещин, вмятин.

На фаянсовой чаше четко прослеживались следы прошлых реставраций, в виде клея, которым эта чаша была склеена ранее. В некоторых местах, особенно на ободке, были заметны сколы и небольшие утраты фрагментов.

Учитывая все вышеперечисленное, на реставрационном совете было принято решение о передачи предмета в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Шайдуллин Р.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

I. Деревянный каркас.
1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разбор на составные детали.
3. Очищение от загрязнений.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Реконструкция соединений и деталей каркаса.
6. Укрепление сплочений и соединений.
7. Устранение следов старых реставраций.
8. Устранение механических повреждений (вмятин, трещин, сколов).
9. Сплочение фрагментов и трещин.
10. Снятие старого покрытия.

11. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
12. Тонировка подведенных грунтов.
13. Финишное покрытие;
14. Полировка.

II. Фаянсовая чаша.
15. Очищение от загрязнений.
16. Устранение следов прошлых реставраций.
17. Восполнеие утрат и устранение механических повреждений.
18. Нанесение инвентарного номера.

5–6



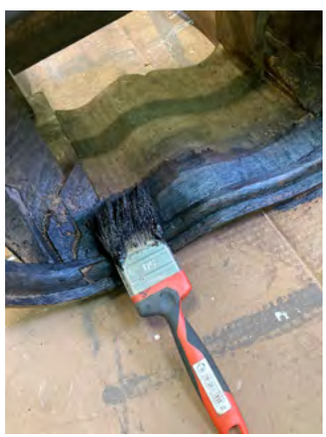
10





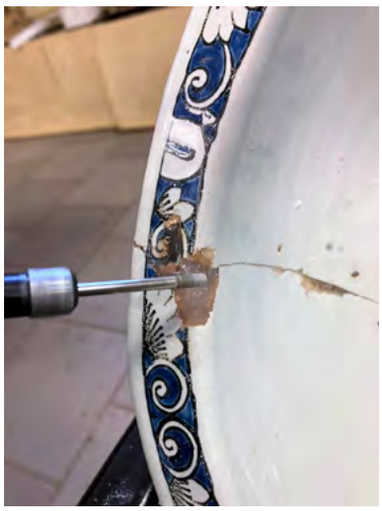


13–14





16–17







ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 11-2742



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ДО РЕСТАВРАЦИИ

















ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Ретирадное кресло было приобретено во Франции у арт-дилеров 1 сентября 2010 года.

Этот предмет быта, сочетает в себе санитарно-гигиеническую функцию и внешний вид мебели для сидения. Такое кресло обязательно имеет сиденье в виде откидывающейся крышки, под которой находится пространство для хранения ночного горшка.

Данный предмет со «спинкой королевы» и округлым сводом изготовлен в середине XVIII века из массива бука. Сиденье-крышка прямоугольной формы выполнено с применением техники плетения из ротанга и имеет небольшой округлый выступ в фасадной части. На подлокотниках – манжеты. Кресло установлено на четыре ножки – «кабриоль». Имеется характерное для данной эпохи нервюрное обрамление по контуру каркаса. Предмет декорирован резьбой в виде цветов и листвы на своде спинки и стенках нижней части.

Размеры кресла: 91×58×61 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Предмет поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в состоянии, угрожающем его дальнейшей сохранности. Наиболее серьезным визуальным дефектом является серьезное нарушение ротангового плетения на спинке. Опасение вызывало также состояние днища сиденья: глубокие трещины и неправильные условия хранения привели к значительной деформации деревянной доски в его основании. В некоторых частях предмета, особенно на спинке, наблюдались трещины разной степени глубины, сколы, потертости и другие механические повреждения. Фасадная часть и боковины сиденья в значительной степени подверглись деятельности жука-древоточца.

Учитывая все вышеперечисленное, на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Волосков А.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Очищение от загрязнений.
3. Дезинфекция каналов древоточца.
4. Укрепление каркаса.
5. Очистка и укрепление существующего ротанга.
6. Восстановление утрат ротанга.
7. Восстановление объемной резьбы.
8. Изготовление и установка заплатки на днище сиденья.
9. Выпрямление днища сиденья.
10. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины).
11. Снятие старого покрытия.
12. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
13. Замена тканевого покрытия на подлокотниках.
14. Финишное покрытие.
15. Полировка.
16. Нанесение инвентарного номера.

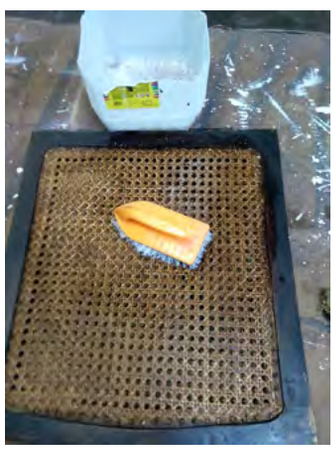
3



4



5



6

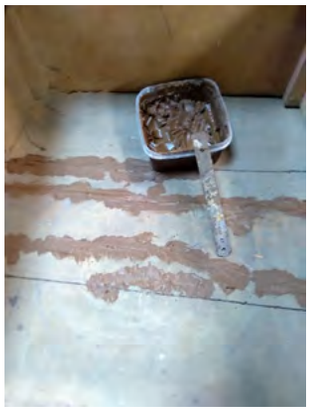






10

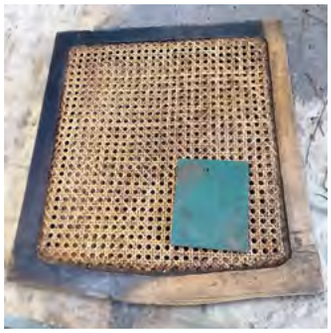


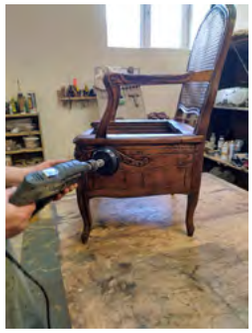




11



14–15










ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:





380 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

СЭР ДЖОШУА РЕЙНОЛЬДС - РЫЦАРЬ ЖИЗНЕННОГО ТУРНИРА

Когда взор критика обращается к английскому искусству XVIII века, имя Джошуа Рейнольдса появляется в ореоле яркого света, а осознание его значения в формировании национальной школы живописи растет с каждым годом. Хотя искусствоведы прошлого считали, что Рейнольдса нельзя назвать великим живописцем, как Гейнсборо, он просто «родился под счастливой звездой», подарившей ему талант, трудолюбие, здравый смысл и трезвый расчет. Сочетание таких качеств не равно гениальности, но позволяет создавать произведения, близкие творениям бессмертных художников.



Рейнольдс, Джошуа
Автопортрет (ок. 1748)
Холст, масло. 63,5 x 74,3 см
Национальная портретная галерея

Рейнольдс родился в 1723 году в семье сельского школьного учителя, у которого «подчас не было и 10 центов». Этот факт влияет на восприятие его автопортрета приблизительно 1747 года, на котором будущий сэр Джошуа изображен довольно эмоциональным и – несмотря на всю элегантность его синего шелкового жилета – все еще несколько деревенским молодым человеком. Затенив глаза от сильного верхнего света, он смотрит вдаль, как будто предметом картины служит не пространство, а время.

Рейнольдса нельзя отнести к вундеркиндам, чья одаренность была заметна сызмальства. Он, будучи уже юношей, решил избрать род занятий, способных прославить его имя. Занявшись живописью, юный Джошуа точно определил свои возможности и выбрал единственный путь для успешной творческой деятельности. Большое влияние на будущего художника оказала одна из его старших сестер Мэри Палмер (1716–1794), любившая рисовать. В 1740 году она выделила брату 60 фунтов стерлингов, половина была выплачена Томасу Хадсону - художнику-портретисту, согласившемуся учить Джошуа, а



Рейнольдс, Джошуа
Автопортрет (ок. 1750)
Холст, масло. 63,5 x 47,6 см
Йельский центр британского искусства

девять лет спустя она авансировала его поездку в Италию.

Именно Италия превратила мишуру творчества Рейнольдса в чистое золото. Из всех творцов живописцу приходится дольше других приносить жертвы на алтарь техники, прежде, чем он доверит руке выразить мысль. В 1749-1752 годах Рейнольдс без устали копирует фрески в Ватикане, картины в Милане, Падуе, Турине и Париже. Вообще Рейнольдс обязан Италии почти всем: Карраччи и Рени «научили» его технике письма, а Тинторетто, Тициан и Рубенс – колориту. Заслугой самого сэра Джошуа является удивительная способность перенимать у каждого выдающегося художника то, что достойно заимствования.

Уверенность в своих силах у Джошуа граничит с самоуверенностью, на предложение учиться у Помпео Батони, ведущего художника Рима, Рейнольдс ответил, что ему нечему учиться у него. Еще прежде он покинул мастерскую Хадсона из-за того, что его попросили отнести портрет, начатый Хадсоном, в мастерскую ван Акена, знаменитого драпировщика, который писал костюм портретируемого.

Находясь в вечном городе, Рейнольдс сильно простудился, из-за чего частично оглох и в результате стал носить маленькую слуховую трубку, с которой его часто изображают.

Как портретист он ставил своей задачей выявлять лучшее в своих моделях. Посмотрите на его автопортрет около 1750 года, какой привлекательный мужчина смотрит на нас. Хотя, по отзывам современников, Рейнольдс отличался слишком крупными и резко очерченными чертами лица, при этом нос был слегка помят, кожу покрывали шрамы от оспы, а верхняя губа была обезображена в молодости в результате падения с лошади.

Из года в год изо дня в день Рейнольдс работал в своей мастерской. Начав с трех-четырех портретов в неделю, в зените славы художник писал их не больше 60-70 в год. Сэр Джошуа был общителен и остро интеллектуален, у него было много друзей из лондонского высшего света.

Рейнольдс известен также своими детскими портретами. Изображая детей, он подчеркивал их природную грацию. Работа «Эпоха невинности» является самым знаменитым примером детского психологического портрета. Имя портретируемой не известно, предполагается, что это Теофила Гваткин, его внучатая племянница, или леди Энн Спенсер, младшая дочь четвертого герцога Мальборо.



Рейнольдс, Джошуа
Эпоха невинности (ок.1788 г.)
Холст, масло. 76,5 см × 63,8 см
Тейт Британия, Лондон

Итак, Рейнольдс создавал парадные портреты, основанные на идеализации несовершенного облика модели, что позволило ему достичь известности, достатка и авторитета. Он мог представить своих натурщиков учеными, тогда как на самом деле они никогда не открывали книгу, решительными, тогда как на самом деле они колебались. Аристократы, государственные мужи, деятели искусства, иностранные гости, люди, обязанные своей известностью скандалу, считали



Рейнольдс, Джошуа
Портрет Омаи (1776)
Холст, масло
230 х 140 см



Рейнольдс, Джошуа
Амур развязывает пояс Венеры (Нимфа и Амур) (1788)
Холст, масло. 127,5 х 101 см
Государственный Эрмитаж

за честь позировать художнику.

Так, в 1774 году Англию посетил полинезийский гость Омаи, прибывший на одном из кораблей экспедиции Джеймса Кука и вызвавший восхищение английской публики и даже удостоенный приема у короля Георга III. Все в этом портрете условно, начиная от позы, напоминающей Аполлона Бельведерского, и заканчивая пейзажем и костюмом, не имеющими ничего общего ни с природой, ни с культурой Полинезии.

Другая знаменитость - 19-летняя Эмма Лайон, дочь кузнеца и малолетняя куртизанка, будущая леди Гамильтон, знаменитая фаворитка адмирала Нельсона – позировала Рейнольдсу при создании картины «Амур развязывает пояс Венеры». И хотя, по мнению критиков, художнику не очень удаются мифологические сюжеты, здесь красота тела юной богини, ее кокетство и показная застенчивость, переданы очень убедительно.

Рейнольдс стал основателем и первым президентом Королевской академии художеств. Дипломатический характер художника позволил ему справляться со своими обязанностями, не вникая в дрязги художественного мира, где вращались менее успешные его собратья. Как пишет С. Бензсьюзан, обеспеченный сливками жизни, он не интересовался ссорами из-за снятого молока. В апреле 1769 года Рейнольдс получил титул, чем довершился круг его социальных почестей.

В 1781 году Рейнольдс посетил Гаагу, Амстердам, Брюссель, путевые заметки свидетельствуют, что творчество Хальса – также мастера психологического портрета – оставило его равнодушным.

В 1782 году портрет Рейнольдса писал Гейнсборо, его знаменитый соперник. Художники недолюбливали друг друга, и портрет остался неоконченным. Говорили, что причина в том, будто Рейнольдс неосторожно обмолвился о своем твердом намерении не писать в свою очередь портрет Гейнсборо. Более правдоподобно мнение, что это произошло по причине легкого паралича, случившегося в это время с сэром Джошуа.

Работал Рейнольдс 40 лет, творческое наследие его составило бы честь трем плодовитым живописцам, жил философом, благодаря богов за их дары и не злоупотребляя ни одним из них.

В июле 1789 года, когда пала Бастилия, Рейнольдс внезапно ощутил, что не видит одним глазом. Положив кисть на мольберт, он промолвил с мужеством, которое ему никогда не изменяло: «Всему на свете есть конец, пришел и мой...».

При этом Рейнольдс оставался в курсе событий, потрясавших Европу. В начале 1791

года он выразил уверенность в том, что старый режим во Франции пал из-за того, что, «слишком много времени уделял заботе о великолепии листвы, пренебрегая рыхлением земли вокруг корней».

4 июня 1791 года на ужине в таверне масонов по случаю дня рождения короля Рейнольдс провозгласил тосты «Боже, храни короля!» и «Пусть наша славная Конституция, в соответствии с которой процветает искусство, будет бессмертной!».

Карьера Рейнольдса - история непревзойденного успеха, не имевшего прецедентов в Англии. Он увлёкся портретной живописью в то время, когда человек, пишущий портрет хозяина дома, ценился едва ли выше, чем человек, приехавший косить его лужайку.

Он хотел, чтобы живопись была признана настоящей профессией, а занимающиеся ею стояли наравне с поэтом, философом, ученым, священнослужителем и государственным деятелем. Когда ему было 19 лет, он заметил, с каким трепетом и восхищением встречали поэта Александра Поупа, когда он входил в аудиторию, и как присутствующие теснились и считали за честь коснуться его руки. Это было то, чего хотел для себя Рейнольдс, и в свое время он это получил.

У него был прекрасный особняк в Лондоне, слуги в ливреях и карета, раскрашенная и позолоченная. Он знал «всех», и «все» жаждали его компании. У него была одна из самых крупных в то время коллекцией старых мастеров.



Рейнольдс, Джошуа
Младенец Геракл, удушающий змей (1786 - 1788-е)
Холст, масло. 303 х 297 см
Государственный Эрмитаж

Люди стекались, чтобы послушать его, когда он читал лекции в академии в своей ученой латинской манере. И когда в 1785 году Екатерина Великая заказала ему крупную картину, он не воспринял это как нечто необычное и немедленно создал полотно, площадью девять футов, на тему младенца Геракла, уничтожающего отравленную змею. Ее считают неудачной вещью, хотя за работу художник получил полторы тысячи гиней и осыпанную бриллиантами табакерку с портретом императрицы.

Смысл аллегорического сюжета сам Джошуа Рейнолдс изложил в письме к Григорию Потёмкину: недетская сила маленького Геракла очень напоминает мощь молодого Российского государства.

Картина выполнена в традициях классической итальянской школы, горячим поклонником которой Рейнольдс оставался всю жизнь: благодаря жестам и позам между персонажами устанавливаются драматургические связи, что сообщает динамику сюжету. К сожалению, время не пощадило теплый красно-коричневый колорит картины, в момент ее создания являвшийся одной из сильных сторон полотна наряду со светотеневой моделировкой.

В Эрмитаже хранится еще одна работа Рейнольдса, подтверждающая справедливость мнения, что картины на мифологические темы далеко не так хороши, как его портреты.

«Единственное невезение» Рейнольдса – жить в одно время с Томасом Гейнсборо, поэтом живописи, который во всех мыслимых отношениях был его полной противоположностью. Мало того, что Гейнсборо в своем искусстве обладал божественной легкостью, кото-

рой Рейнольдс никогда не был благословлен, но в жизни он был самым соблазнительным, самым естественным и наименее чопорным джентльменом.

Лондон для Рейнольдса был великой лестницей, по которой он обдуманно поднимался все выше. Для Гейнсборо Лондон был местом, где он постоянно попадал в приключения. Рейнольдс был олицетворением пунктуальности, в то время как Гейнсборо ничего не стоило сказать покровителю, который жаловался на его задержки, что «живопись и пунктуальность смешиваются, как масло и уксус».

В наши дни Рейнольдс и Гейнсборо, вероятно, были бы заклятыми врагами, каждый со своей бандой подхалимов, писала «Нью-Йорк Таймс» в 1986 году по поводу грандиозной лондонской выставки сэра Джошуа. Но несмотря на противоположность характеров и творческой манеры Гейнсборо настолько нравился Рейнольдсу, что он купил его «Девочку со свиньями» в 1782 году и оценил ее как лучшее, что он когда-либо делал. Гейнсборо был тронут этим, в его записях сохранилась фраза: «Я всегда восхищался и искренне любил сэра Джошуа Рейнольдса».

В 1788 году Томас Гейнсборо скончался, и сэр Джошуа Рейнольдс, президент Королевской академии, посвятил ежегодную президентскую речь памяти своего главного конкурента, провозгласив его одним из столпов национальной школы живописи и случайно сформулировав то, что сегодня является определением импрессионизма: «Однако совершенно ясно, что все те странные мазки и отметины, которые так заметны в картинах Гейнсборо при близком рассмотрении и которые даже художникам кажутся скорее случайными, чем сознательными,— этот бесформенный хаос с некоторого расстояния, как бы от прикосновения волшебной палочки, принимает форму, все части попадают на свои места, так что под этой видимостью случайности и торопливой небрежности нельзя не признать сознательно рассчитанного эффекта, достигнутого усидчивым трудом...»

Рескин причисляет его к «семи выдающимся колористам», среди которых Тициан, Джорджоне, Корреджо, Тинторетто, Веронезе и Тернер, и говорит: даже как есть, он король портретистов. Тициан рисует более благородные картины, а у Ван Дейка были более благородные сюжеты, но ни один из них не вникал так тонко, как сэр Джошуа, в тайники человеческого сердца.

Его главный недостаток заключался в том, что из-за использования летучих пигментов и постоянных экспериментов многие из его картин выцвели вскоре после того, как покинули мольберт. Неосторожная очистка погубила другие, но многие сохранились, и теперь можно сказать, как говорили при его жизни, что выцветший сэр Джошуа лучше свежей работы, сделанной чьей-либо рукой. Красота его нрава и благородство характера были равны его талантам. Без каких-либо физических преимуществ — ибо он был ни высок, ни красив, и имел большой социальный недостаток глухоты — он достигал без поиска и поддерживал без усилия, положение в обществе, которое почти не имеет себе равных. Его главными достоинствами были доброта, искренность и терпимость; но им помогало легкое сочувствие, хорошо осведомленный ум, мягкие манеры и неизменный такт и здравый смысл. Пре-



Рейнольдс, Джошуа
Воздержанность Сципиона Африканского (1789)
Холст, масло. 239,5x165,5 см
Государственный Эрмитаж



Рейнольдс, Джошуа
Портрет Сары Сиддонс в образе Музы трагедии (1783-1784)
Холст, масло. 239,4 см × 147,64 см
Сан-Марино, Калифорния, Художественная галерея Хантингтона

лесть его присутствия и разговора была тем более неотразима, что была непринужденна и непритворна. Он - философ, рано усвоивший и последовательно следовавший принципу не заботиться о вещах малой важности. Лейтмотивом всей его жизни было его искусство — сознательно или нет он действовал в соответствии с идеалом совершенного портретиста, чье дело было не критиковать, а наблюдать, не направлять, а отражать течения общества.

Своими успехами он был обязан не только техническому совершенству и способности уловить сходство, но и творческому подходу к проблеме образной характеристики. Весь набор художественных средств, которыми Рейнольдс овладел в процессе изучения живописи, он использовал для того, чтобы как можно более ярко и многогранно выразить индивидуальность портретируемого. Способы истолкования человеческой личности у Рейнольдса весьма разнообразны, от возвышенного по замыслу аллегорического портрета Сары Сиддонс в образе Музы трагедии до абсолютно реалистичного портрет господина Готье, секретаря английского короля Георга II из Большого собрания изящных искусств ASG.

Популярность сэра Джошуа Рейнольдса у высшей аристократии и богатой буржуазии заставляла художника прибегать к помощи мастерской. Но портрет господина Готье несет в себе отпечаток манеры Рейнольдса – охристый колорит, непринужденную позу модели и ее точную психологическую характеристику. Отличием является то, что обычно Рейнольдс писал портреты людей такого уровня в манере итальянского парадного портрета – в эффектной позе, с богатым природным или интерьерным фоном и т.п. Но в отношении господина Готье не нужны атрибуты, подчеркивающие его значительность, достаточно посмотреть на его лицо: породистый хрящеватый нос, высокий мраморный лоб… миндалевидные глаза, тактично, но непреклонно «не пускают» в себя ни художника, ни нас зрителей. Твердая складка выразительного рта выдает человека, знающего гораздо больше, чем он имеет обыкновение сообщать собеседнику. Вежливая безучастность настоящего аристократа, глубо-



Рейнольдс, Джошуа, мастерская
Портрет господина Готье, секретаря короля (ок. 1750)
Холст, масло. 73,5×60 см
БСИИ ASG, инв. № 02-2122

кий внутренний мир, самодостаточность господина Готье подмечены и выражены художником очень скупо и точно, что обеспечивает работе художественный уровень, достойный сэра Джошуа Рейнольдса.

Источники:
Бенсьюзан С.Л.
Рейнольдс /Пер. Е. Боратынской. – М., 1910. - 80 с.
https://www.libson-yarker.com/pictures/joseph-van-aken-the-drapery-painter
https://www.nytimes.com/1986/01/26/arts/art-view-anybody-who-was-somebody-knocked-at-his-door.html
https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Reynolds,_Joshua
https://www.kommersant.ru/doc/4164838

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
АНТОНИС ВАН ДЕЙК
ФРАНС СНЕЙДЕРС
ЯКОБ ЙОРДАНС

«Золотой век» фламандского искусства



Ян де Дуйтц
Жан-Батист де Шампень
Пьер Жозеф Верхаген
Паулюс дю Бойс
Йорис ван Сон
Кристиан Люикс
Питер ван Бокль
Франс Снейдерс
Гиллис Тильборх Младший
Виллем ван Херп
Герард Томас
Норберт ван Блумен
Питер ван Бредаль
Абель Гриммер
Александр Кейринкс
Жерар де ла Валье

Скачать и ознакомиться с изданием можно на сайте компании