ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 1 (45) 2024
+16 ISSN 2414-9896



ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«КОЛЛЕКЦИЯ СЁМИНА СОБРАНА КАК КОЛЛЕКЦИЯ»

ХРОНИКА МИКН

РОССИЙСКИЕ ЭКСПЕРТЫ В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG ОБСУДИЛИ БУДУЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале

Мир искусств

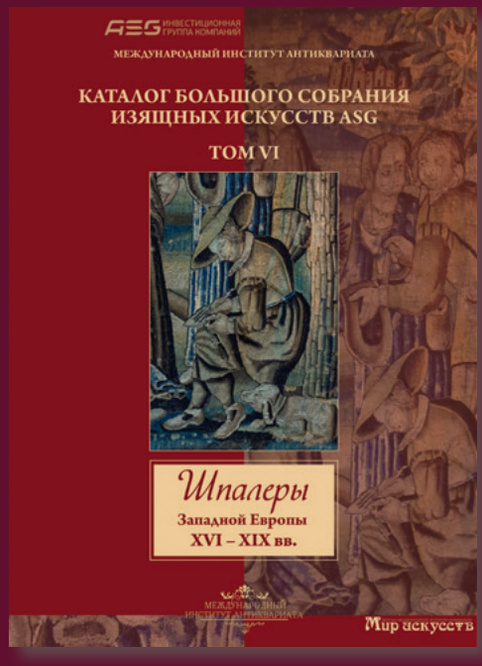
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



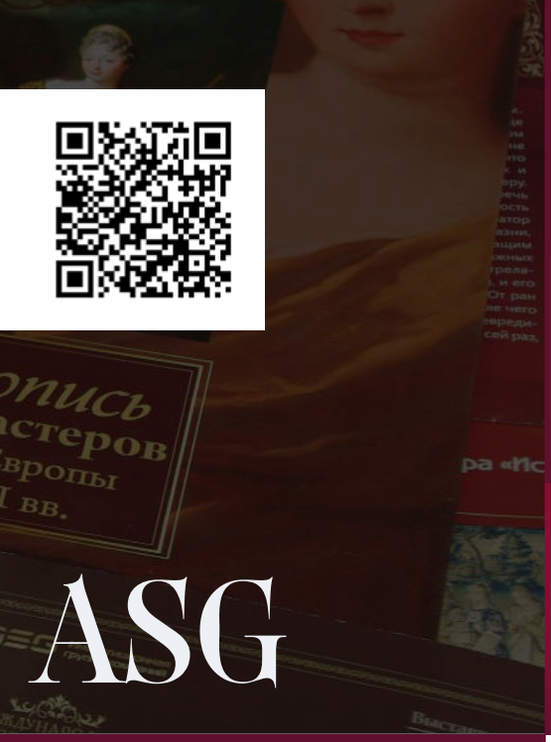








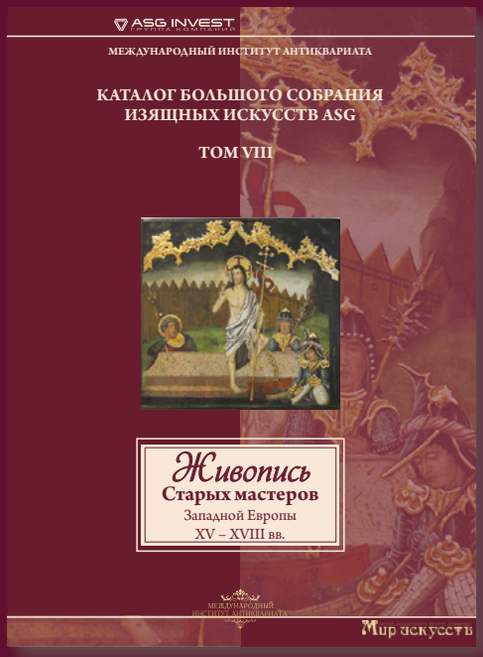




МИКН
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ





ПИСЬМО РЕДАКТОРА

Уважаемый читатель!

С удовольствием сообщаем Вам, что 45 номер «Мира искусств» составили материалы, связанные с людьми, стоявшими у его истоков.

Первый редактор журнала доцент Михаил Яо, чье интервью о западной и восточной традиции трактовки художественного образа Вы прочитаете, стал «Заслуженным деятелем искусств Республики Татарстан».

Искусствовед, реставратор, педагог, Михаил Константинович – неустанный популяризатор искусства, и мы рады, что это по достоинству оценено.

Бессменный председатель Общественного совета журнала доктор искусствоведения профессор Вадим Садков – теперь активный участник научных проектов Международного института культурного наследия, и его талант и эрудиция станут прекрасным средством профессионализации начинающих искусствоведов. Мы гордимся той оценкой, которую Вадим Анатольевич дал нашему собранию и деятельности в эксклюзивном интервью журналу.

И, конечно, основное содержание номера составляют материалы из волшебного и притягательного, всегда неожиданного мира искусств.

Светлана Бородина,
главный редактор



ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«КОЛЛЕКЦИЯ СЁМИНА СОБРАНА КАК КОЛЛЕКЦИЯ»

стр. 8

РЕЗОНАНС

МЭТР РОССИЙСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ВАДИМ САДКОВ СОГЛАСИЛСЯ РАБОТАТЬ В КАЗАНИ

стр. 14

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 17

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«ЧТО» ИЛИ «КАК», ИНФОРМАЦИЯ ИЛИ СОЗЕРЦАНИЕ, РАЦИОНАЛЬНОСТЬ ЗАПАДА ИЛИ ЧУВСТВЕННОСТЬ ВОСТОКА?

стр. 24

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

АТРИБУЦИЯ ПОРТРЕТА АЛЬБЕРТИНЫ АГНЕССЫ НАССАУ-ОРАНСКОЙ РАБОТЫ ЯНА МЕЙТЕНСА КАК РЕЗУЛЬТАТ СОТВОРЧЕСТВА ВАДИМА САДКОВА И АЛИНЫ БУЛГАКОВОЙ

стр. 38

ВДОХНОВЛЯЯСЬ, НО НЕ ПОДРАЖАЯ: АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЯ АНТОНИО ДА КОРРЕДЖО

стр. 44

ХРИСТОС В ОЛИВКОВОМ САДУ

стр. 58

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Балтусова Олеся Александровна – *помощник Раиса 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*

Отарашвили Зураб Автандилович – *советник ректора, Университет Иннополис*

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*

Хайрутдинов Рамиль Равилович – *кандидат исторических наук, доцент, директор Института международных отношений КФУ*

Явгильдина Зилия Мухтаровна – *д.ф.н., профессор*

Яо Михаил Константинович – *к.с.н., доцент кафедры дизайна и национальных искусств Института дизайна и пространственных искусств (К(П)ФУ)*

ПЕРСОНАЛИИ

КАК «УПРЕК НЕЧЕСТИВЫМ» РАБОТЫ АГОСТИНО ТАССИ В ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ

стр. 68

ИНТЕРЬЕРЫ МИРА ИСКУССТВ

ИСКУССТВО МЕБЕЛИ ДЛЯ СИДЕНИЯ XVIII ВЕКА

стр. 87

СПАСЁННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ

стр. 112

ХРОНИКА МИКН

РОССИЙСКИЕ ЭКСПЕРТЫ ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ В КАЗАНИ ОБСУДИЛИ БУДУЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

стр. 134

РОССИЙСКИЕ ЭКСПЕРТЫ В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG ОБСУДИЛИ БУДУЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

стр. 136

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

стр. 140

НОВОСТИ ИСКУССТВА

ХУДОЖНИКИ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG – ФАВОРИТЫ ЕВРОПЕЙСКИХ АУКЦИОНОВ

стр. 144

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

стр. 152



Стр. 87



Стр. 44


p. 24

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИКН, зам. главного редактора, к.п.н.
Т.В. Ванягина – руководитель центра маркетинга, дизайна и PR
Э.Е. Везденецкий – заместитель генерального директора УК «Капитал-Траст-Инвест»
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – ведущий дизайнер
Д. Молотникова – искусствовед МИКН
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
А.В. Уласова – директор АО «ПАИ»
А.Т. Хайруллина – зам. директора Института архитектуры и дизайна КГАСУ

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№1 (45) май 2024 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) 203-93-32
Факс: +7 (843) 511 48 72 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.

EDITION INTERVIEW

«SEMIN'S COLLECTION IS GATHERED AS A COLLECTION»
p. 8

RESONANCE

RUSSIAN MASTER OF ART HISTORY VADIM SADKOV AGREED TO WORK IN KAZAN
p. 14

MEDIA DIGEST
p. 17

EDITION INTERVIEW

«WHAT» OR «HOW», INFORMATION OR CONTEMPLATION, RATIONALITY OF WEST OR SENSITIVITY OF EAST?
p. 24

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

ATTRIBUTION OF THE PORTRAIT OF ALBERTINE AGNES OF NASSAU BY JAN MYTENS AS A RESULT OF CO-CREATION OF VADIM SADKOV AND ALINA BULGAKOVA
p. 38

GETTING INSPIRATION BUT NOT IMITATING: ATTRIBUTION OF ANTONIO DA CORREGGIO'S FOLLOWER'S PAINTING
p. 44

JESUS IN THE OLIVE GARDEN
p. 58

PERSONNEL

LIKE “REPROACH TO UNHOLIES”: AGOSTINO TASSI ARTWORKS IN PRIVATE COLLECTIONS

p. 68

INTERIORS OF WORLD OF ART

ART OF SEATING FURNITURE OF XVIII CENTURY

p. 87

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

p. 112

CHRONICLE MIKN

RUSSIAN EXPERTS DISCUSSED FUTURE OF NATIVE CULTURE AT ROUND TABLE IN KAZAN

p. 134

RUSSIAN EXPERTS DISCUSSED FUTURE OF NATIVE CULTURE AT THE RECEPTION HOUSE ASG IN KAZAN

p. 136

DESKTOP MATERIALS

p. 140

ART NEWS

ARTISTS OF THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG – FAVORITES OF EUROPEAN AUCTIONS

p. 144

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

p. 152







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

«КОЛЛЕКЦИЯ СЁМИНА СОБРАНА КАК КОЛЛЕКЦИЯ»

ПРИБЫВШИЙ В КАЗАНЬ ДЛЯ УЧАСТИЯ В РАСШИРЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ОБЩЕСТВЕННОГО СОВЕТА «МИРА ИСКУССТВ» ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ПРОФЕССОР ВАДИМ САДКОВ ДАЛ ЭКСКЛЮЗИВНОЕ ИНТЕРВЬЮ РЕДАКТОРУ ЖУРНАЛА СВЕТЛАНЕ БОРОДИНОЙ





– Уважаемый Вадим Анатольевич, мы очень рады Вашему приезду, благодарны за сотрудничество, в частности, за Ваши инициативы по включению работ из Большого собрания изящных искусств ASG в выставки, как это было с картинами Яна де Дюйтса «Рождество. Поклонение пастухов» и Франса Снайдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками». А чем Вам так нравится именно эта работа Снайдерса?

– Вы понимаете, у каждого художника есть своя творческая биография, и она с чего-то начинается. Мы привыкли к Снайдерсу, прославляющему красоту, изобилие, избыточность материального мира. Работы Снайдерса и его мастерской представлены во многих крупных музеях мира, в том числе в России – в Эрмитаже, у нас в Пушкинском, в каких-то частных собраниях. Но ваша картина – редкая, чем и интересна. В том смысле, что эта ранняя работа художника показывает, на основании каких стилистических, типологических основ формировалось его творчество, какие мастера влияли на него. И может в какой-то картине ранней он больше похож на своих предшественников, на своих учителей, чем на такого вот типичного всеми узнаваемого Снайдерса. Повторюсь, она интересна именно своей нетипичностью, тем, что это – , безусловно, самая ранняя работа Снайдерса в музейных собра-

ниях России. И самое главное, она показывает историю его творческой эволюции. Вот сейчас запланирована выставка в Санкт-Петербурге и в Москве, посвященная Франсу Снайдерсу и фламандскому натюрморту XVII века, и если в силу ряда организационных причин в Эрмитаж она не попадет, о чем я глубоко сожалею, то в Пушкинском она обязательно будет.



Франс Снейдерс
Натюрморт с устрицами и куропатками
Фландрия, около 1610 года
Дерево, масло. 50×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1781





Фрагменты картины Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками» с изображением фруктов, куропаток и устриц
БСИИ ASG, инв. № 04-1781

Перед отъездом в Казань я как раз сдал редактору текст каталога, и вашей картине Снайдерса отведено там подобающее ей место. Она очень хороша тем, что показывает истоки творчества Снайдерса, не просто Снайдерса зрелого периода: какие-то фрукты, цветы, анималистические натюрморты, а его начало, о котором мало кто знает.

– Я задаю вопросы и от себя, и от лица наших читателей, и вот такой детский вопрос: Снайдерс – любимый ученик Рубенса?

– Вы знаете, такая легенда существует, правда она бытовала на уровне городских анекдотов и воспользовался ей один даже не искусствовед, а журналист бельгийский, который в период между двумя мировыми войнами опубликовал книгу, в которой старался доказать, что Снайдерс был арт-директором



Каталог выставки «Под знаком Рубенса»

знаменитой мастерской, фактическим руководителем, а Рубенс был просто владельцем, светским человеком, очень образованным, к тому же английским шпионом. А за всю творческую составляющую мастерской отвечал Франс Снайдерс. Это конечно не так, все-таки Снайдерс – яркая творческая личность – не учился у Рубенса, Рубенс приглашал его как ассистента. У Снайдерса были другие учителя, а у Рубенса в мастерской так было поставлено дело, что он приглашал, кстати Ван Дейк тоже не учился у Рубенса, известных талантливых художников как ассистентов, которые выполняли важные части в его композициях. Он реализовывал свой замысел, отраженный в эскизе, а ассистенты в силу своей художественной специализации писали – один пейзажи, другой портреты, третий натюрморты. Вот Снайдерс как раз писал натюрморты.



На выставке, посвященной Снайдерсу, будет картина Рубенса «Союз Земли и Воды», читатели вашего журнала должны ее знать, это один из шедевров Эрмитажа, где натюрмортная часть исполнена Снайдерсом.

– Я почему спросила, Вы говорите, наша работа показывает начало эволюции творческой манеры Снайдерса, она не похожа на дальнейшее его творчество…

– Абсолютно, она не только не похожа, она даже не дает представления о том, что Снайдерс станет делать в зрелые годы. Она больше похожа на работы его учителей, но с другой стороны, и я уже об этом возможно где-то говорил, в силу ее нетипичности я, пока не взял картину в руки, до конца не верил, что это Снайдерс. Но качество живописи, даже в ранних произведениях любой крупный мастер, чем крупный мастер и отличается от просто хорошего ремесленника, профессионала, – в нем есть некая божья искра, заметная уже в ранних работах. И картина из вашего собрания, несмотря на свою нетипичность, очень качественная по живописи, даже оставив в стороне вопрос авторства, это – очень качественная живопись.



– А Вам не жаль, что Снайдерс пошел «не туда», куда обещал этой работой? В Елабуге в музее И.И. Шишкина есть его первая живописная работа, ее нашли во время ремонтных работ под половицей. Так вот, она абсолютно не похожа на его широко известные лесные пейзажи, это трогательный бесхитростный сельский пейзаж, интимный, теплый, какой-то венециановский. Я спросила, что с Иваном Ивановичем сделалось, почему он стал писать совершенно иначе, и получила ответ: «Переучили».

– Да, он же поехал в Дюссельдорф, где «отформатировали» его творческую направленность. Поэтому многие художники – немецкие, скандинавские, русские, которые там учились, они все очень похожи друг на друга. Поэтому

эти скандалы с подделками, когда с картин, условно говоря, скандинавских или голландских художников, удаляют подлинную подпись и пишут «Шишкин», объяснимы, потому что они все типологически и художественными приемами похожи друг на друга.

– Снайдерса «переучили», или он сам переучился. Может напрасно он не пошел по тому пути, который предвещает наша картина? Он в ней очень трогательный, как знаменитые голландские завтраки, интимные, простые, как у Кальфа?

– Вы понимаете, он бы тогда не стал Снайдерсом, все-таки он создал свой стиль, свою манеру. Эволюция таких камерных изображений – пироги, банкетхе – не достигла того масштаба, который удался Снайдерсу. Снайдерс создал свой жанр, возможно, он и в микрожанре сумел бы сделать что-то оригинальное, но сложилось так, как сложилось. Снайдерса знают все как великого фламандского художника именно благодаря кругу его тем и узнаваемой манере.



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками» с изображением пирога в правой части БСИИ ASG, инв. № 04-1781

– Мы сейчас работаем над концепцией Дворца изящных искусств ASG, который разместится в ОКН федерального значения. Он находится напротив здания, в котором мы сейчас беседуем, занимая целый квартал (К. Маркса, 17). В нем будут Императорские залы и залы, названные в честь крупных российских меценатов, мы уже публиковали в «Мире искусств» материалы, посвященные их меценатской и собирательской деятельности. Все они стремились каталогизировать собрание, а граф Александр Строганов делал это самолично, чем, по-Вашему, это было вызвано: был прекрасным знатоком искусства и понимал это, не мог найти кого-то, кому можно поручить эту работу?





– Вы понимаете, у нас в России просто не было таких людей, и в Европе они только стали появляться. Фактически до XVIII века роль хранителя галереи, ее исследователя исполняли художники-реставраторы, хотя реставраторов тоже не было, это были художники, которые по совместительству смотрели за сохранностью коллекций, им вверенных, они их изучали, делали какие-то описания, но самое главное, у нас в России не было долго специалистов подобного рода. Взять хотя бы эрмитажную – крупнейшую дворцовую коллекцию, кто ее изучал в XVIII веке? Немецкие художники-натюрмортисты, в XIX веке – Франц Иванович Лабенский. Настоящих ученых еще нет, их начинают готовить позже в университетах Германии, где формируется немецкая школа классического искусствознания. Строганов понимал, что лучше его эту работу никто не сделает.

– А вот человек, коллекционер, выше которого «только цари», богатый настоль-

ко, что по выражению императрицы, мотает и не может промотаться, который не собирается ничего продавать, зачем ему каталог?

– Ну, это может быть для собственного удовольствия, для рефлексии о своем жизненном предначертании, он же не собирал это, как Плюшкин, поэтому хотел систематизировать информацию, которой располагал, понимая, что у него не просто значительные, а выдающиеся произведения. Это доставляло ему эстетические и моральное удовлетворение, ему было интересно и приятно это

– Продлевание удовольствия?

– Да, да, да!





– Если взять коллекции Голицыных, Шереметевых, Юсуповых, Строгановых, какая Вам кажется более ценной? Или так нельзя ставить вопрос?

– Они очень разные

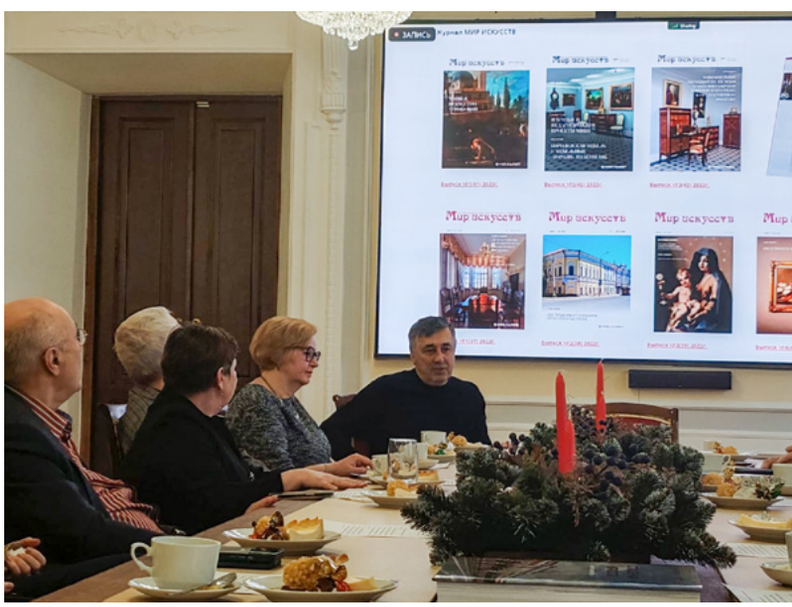
– Юсуповы – Франция, Голицыны и Строгановы – больше Италия.

– Да, а Шереметев покупал голландцев, фламандцев, потому что они дешевле. Шереметев был довольно скупым человеком. Когда я делал выставку в Серпуховском музее «Голландско-фламандская живопись в музеях и частных собраниях России», я как раз познакомился с публикациями о коллекционерской деятельности Шереметева, с одной стороны, он в молодости учился в Голландии в Лейденском университете, но тогда он ничего не покупал. Он быт типичным повесой, прекрасно проводя время в Лейдене, ну, наверное, и науки какие-то постигал, не только одним удовольствиям предавался.

А картины он начал собирать вскоре после смерти жены и дочери, которые очень близко случились по времени, он уходит с государственной службы, переезжает в Москву – Кусково, Останкино – и поручает своему управляющему, который остался в Петербурге, покупать картины иностранных художников, преимущественно голландских и фламандских, на Петербургской бирже, и дает указание покупать подешевле. Неслучайно он строит голландский домик в Кусково, в нем отчетливо проявляются нидерландская ориентация, германо-язычная, я бы сказал, что отличает его от Строгановых и Юсуповых.

– Вадим Анатольевич, а Вы читаете наш журнал?

– Ну, а как же, как председатель редакционного совета я просматриваю каждый номер, а что интересно – обязательно прочитываю.



– А что Вам интересно?

– А мне интересно то, что составляет предмет моих непосредственных научных изысканий

– Старые мастера?

– Да, старые мастера, и мне очень нравится, как активно ваши сотрудники занимаются изучением коллекций, по итальянской части прибегают к помощи итальянских коллег, что

работа идет не просто ради процесса, а дает результат; они не просто дают ценные советы, помогая с атрибуцией, а публикуют материалы о вашем собрании, вводят их в научный оборот. Одно дело, когда картины фигурируют во французских антикварных каталогах, и совсем другое, они включены в монографии ведущих европейских искусствоведов и входят в международный научный обиход.







– К нашей беседе хочет подключиться друг нашего журнала и музея доктор педагогических наук, профессор, лауреат Премии Правительства РФ Роза Закировна Богоудинова. Вопрос от нее.

– Вы сейчас называли фамилии Строгановых, Голицыных, Шереметева… вот пройдет определенное время, кого из наших современников будут называть как меценатов, коллекционеров?

– Мне часто задают этот вопрос, и я всегда в первую очередь называю три фамилии – Мауергаузы, Андриан Мельников и Ирина Баженова. Они очень разные. Коллекция Мауергаузов вся в России, так же, как коллекция господина Сёмина находится здесь в Казани. Коллекция Мельникова с точки зрения локации состоит коллекция Баженовой вся в Амстердаме. Раньше она регулярно привозила картины, графику в Россию для участия в выставках, сама финансировала выставки… но все вещи были привозными, их привозили-увозили. А у Мауергаузов и Алексея Сёмина коллекция стопроцентно, ну или на 85% находится в России. При любых международных неурядицах, мы можем любоваться предметами, организовывать выставки, изучать и т.д.

– Значит, продолжение есть, доказательство тому – место, где мы находимся?

– Да, понимаете, что еще очень важно: коллекция господина Сёмина собрана как коллекция! Я могу назвать множество людей, у которых очень достойные произведения импрессионистов, русского авангарда и т.д., они используются как украшение интерьера, демонстрация статуса, вложение денег, потому что всем ясно, что с течением времени картины будут только расти в цене, то есть предметы искусства у состоятельных россиян выполняют разные функции, но все они входят в то, что социологи называют престижным потреблением. А здесь произведения собираются во имя самих произведений, нас окружает коллекция, и это очень важно!

Светлана Бородина

МЭТР РОССИЙСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ВАДИМ САДКОВ СОГЛАСИЛСЯ РАБОТАТЬ В КАЗАНИ

ГУРУ ПРИЕХАЛ В СТОЛИЦУ ТАТАРСТАНА ПОСЛЕ ДЕСЯТИЛЕТНЕГО ПЕРЕРЫВА. ЭТО ВИЗИТ С ПРОДОЛЖЕНИЕМ: ЭКСПЕРТ ЗАЙМЕТСЯ АТРИБУЦИЕЙ ВНУШИТЕЛЬНОГО СОБРАНИЯ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА МИЛЛИАРДЕРА АЛЕКСЕЯ СЕМИНА.

02.02.2024



Формальным поводом для приезда эксперта в области живописи старых мастеров мэтра Садкова в столицу республики стало его участие в расширенном заседании общественного совета корпоративного издания компании ASG – журнала «Мир искусств» («Вестник Международного института антиквариата»). Но оказалось, что приезд Садкова не просто дань вежливости и уважения. Авторитетный эксперт намерен более тесно сотрудничать с казанским Международным институтом культурного наследия, непосредственно участвуя в процессе атрибуции картин, консультировании штатных сотрудников института антиквариата, определении направлений научного поиска, каталогизации и так далее.

– Мэтр с похвалой отозвался о желании владельца собрания каталогизировать все коллекции собрания, – пояснила «Вечерней Казани» главный редактор «Мира искусств», доктор педагогических наук, член-корреспондент РАЕН Светлана Бородина. – Вадим Анатольевич дал согласие на плотное сотрудничество с компанией. Его визиты в Казань станут частыми: с Садковым заключено соглашение о работе на постоянной основе над атрибуцией порядка двухсот произведений мастеров старой школы из нашей коллекции.

На встрече Вадим Анатольевич отметил, что сотрудники казанского Международного института антиквариата активно занимаются изучением коллекций, атрибуцией, привлекают и итальянских коллег для соответствующей части собрания. Что, конечно, приносит результаты в виде изданных за рубежом монографий, а главное же, по его мнению, то, что полученное в Казани новое



знание входит в мировой научный обиход. Он также подчеркнул, что в отличие от других крупных собраний коллекция находится в России, а конкретно – в Казани.

– Никакие международные неурядицы не помешают нам любоваться предметами искусства, изучать их, проводить выставки. Некоторые обеспеченные люди используют произведения искусства утилитарно – как украшение интерьера, демонстрацию статуса, рациональное вложение денег. Такой подход социологи называют «престижным потреблением». Но в Казани мы находимся именно в окружении коллекции, и это очень важно, – отметил Садков.

Вадим Анатольевич Садков – историк искусств, профессор Высшей школы реставрации РГГУ, известный в России и Европе специалист в сфере атрибуции и экспертизы произведений искусства старых мастеров (принятое в искусствоведческой традиции собирательное обозначение творчества выдающихся художников стран Западной Европы, работавших от эпохи Возрождения до второй половины XIX века). Садков – крупный эксперт в области фламандской и голландской живописи XVI – XVIII веков, устроитель и куратор выставок (одна из последних знаковых выставок – «Под знаком Рубенса» в «Новом Иерусалиме»). Доктор искусствоведения Садков – лауреат премии правительства РФ, член редколлегии нью-йоркского журнала Master Drawings, ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (возглавлял данный отдел более 20 лет), автор более 125 книг, научных статей, каталогов и выставок.

Кстати, это второй визит Садкова в столицу Татарстана: в 2013 году он принимал участие в конференции, посвященной вопросам государственно-частного партнерства в области искусства и сохранения исторических зданий. И вот – новая многообещающая встреча.

Во время двухдневного пребывания в Казани Садков уделил время практике изучения и сохранения культурного наследия, сложившейся на сегодняшний день в столице Татарстана, а также атрибуции уникальных картин с международным признанием (авторство Франса Снейдерса, Ван Дейка, Бернардо Строцци и др.), включенных в Большую коллекцию изящных искусств, которая разместилась в Доме приемов ASG (ул. Карла Маркса, 16, 18).

На заседании совета, в который входят авторитетные ученые Москвы, Санкт-Петербурга и Казани, Садков подчеркнул:



– «Миру искусств» удается сохранять баланс материалов, отражающих восстановление объектов культурного наследия и академических статей по искусству. Сложившийся коллектив казанского института антиквариата доказал, что может работать с разнообразным многоплановым собранием, которым располагает компания.

На встрече присутствовали помощник раиса Республики Татарстан Олеся Балтусова (тоже входит в общественный совет «Мира искусств»), которая пожелала журналу расширения рубрик, посвященных проблемам культурного наследия, его сохранению и популяризации; член-корреспондент РАН Роза Богоудинова, вице-президент Российского комитета Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС) Рафаэль Валеев и директор института международных отношений Казанского федерального университета Рамиль Хайрутдинов.

– В стране существует много хороших симпатичных журналов, раскрывающих проблемы наследия, его сохранения, но журнал «Мир искусств» – особый, – дал высокую оценку квалификации сотрудников музея Рамиль Хайрутдинов. – Читаю каждый номер полностью, получая эстетическое наслаждение, узнаю много нового. Каким-то неуловимым образом вы сохраняете в «Мире искусств» традиции казанской научной школы начала XX века, передаете аромат той эпохи. В том, что Казань стала серьезным центром искусствоведения, большая заслуга коллектива журнала.

Отметим, что казанское собрание Международного института антиквариата насчитывает более 7000 предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, значительная часть которых восстановлена в реставрационных мастерских Международного института культурного наследия. Хорошо зная казанское собрание господина Семина, Садков стал инициатором включения двух картин из Большого собрания изящных искусств ASG в выставку «Под знаком Рубенса», которая проходила в «Новом Иерусалиме» (декабрь 2022 – июль 2023 года). Выставка стала заметным событием в культурной жизни России, ее посетили более 100 тысяч человек. Так вот, на этой выставке были представлены две картины из казанской частной коллекции ASG. Одним из топов экспозиции стала картина Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками», о которой Садков говорит, что сначала не верил в авторство ближайшего ассистента Рубенса, но до тех пор, пока не взял картину в руки. Эта картина абсолютно нетипична для фламандского гения натюрморта, однако качество живописи, характерное для каждого крупного мастера уже в самом начале карьеры, некая «божья искра», развеяли все сомнения. Второе произведение из казанского собрания, включенное в выставку, – единственная на территории России работа кисти Яна де Дюйтса «Поклонение пастухов».

Добавим, что музей Международного института антиквариата находится в Доме приемов ASG, который известен как ОКН «Особняк Банарцева» и расположен на улице Карла Маркса в домах 16 и 18. Чуть более десяти лет назад здания напоминали запущенные трущобы. После реставрации силами ASG дома, в которых воссозданы старинные интерьеры, возродились. Здесь и разместилась уникальная коллекция произведений зарубежной живописи и предметов мебели XVI—XIX веков. Кстати, никаких препятствий для посещения жителями Казани и ее гостями частного музея нет: нужно лишь заранее оставить заявку.

Ольга Юхновская



Утрех, Андриан, последователь
Птичий двор
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 118x168 см
БСИИ ASG инв. №04-2764

ДАЙДЖЕСТ СМИ

«НОВЫЙ ГОД НАЧАЛСЯ С КРАСОТЫ НЕОБЫКНОВЕННОЙ»: МИТРОПОЛИТ КИРИЛЛ ПОСЕТИЛ МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ДОМЕ ПРИЕМОВ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ



04.01.2024

В особый для всех православных период предпразднства Рождества Христова (он длится пять дней и подчеркивает значимость события) Его Высокопреосвященство митрополит Казанский и Татарстанский Кирилл посетил Музей частных коллекций в Доме приемов и познакомился с экспозицией Международного института культурного наследия.

Живопись старых мастеров, воплощающая сюжеты из Нового Завета, составляет значительную часть Большого собрания изящных искусств. Детство и юность Иисуса Христа, образы Девы Марии с Младенцем, изображение святых и мучеников кисти великих, большей частью итальянских мастеров представлены в большинстве залов музея, но настоящая россыпь имен сосредоточена в зале князей Голицыных – Микеле Тозини, Паоло Ломацци, Леньянино, Джордано, Рени, Строцци, Тревизани... Особый статус гостя превратил экскурсию в живой диалог, темами которого стали и картины старых мастеров, и сама священная история, и ее отражение в европейском и русском искусстве. Архиерей Русской православной церкви оказался знатоком живописи, сразу узнавая и комментируя многие религиозные сюжеты, представленные в собрании, – «Христос в Эммаусе», «Колесование Екатерины Александрийской» и др.

Двухчасовое посещение Международного института культурного наследия завершилось обсуждением планов сотрудничества МИКН и Музея Казанской епархии в Каминном зале Дома приемов. В активе музеев уже есть один успешный совместный выставочный проект в Музее Казанской епархии, а теперь речь шла о совместном праздновании Дня православной книги, который отмечается 14 марта, что приурочено ко дню выпуска первой на Руси печатной книги Ивана Федорова «Апостол», вышедшей в свет 1 марта (по старому стилю) 1564 года.

Обычно этот день приходится на пост, поэтому мы отмечаем его скромно, отметил митрополит Казанский и Татарстанский, а в наступившем году Великий пост начинается поздно – 18 марта, что позволяет провести День православной книги как настоящий праздник российской книжности.

– И это поможет нам расширить представление о вкладе в культуру российских меценатов, в честь которых мы назвали залы музея, – Румянцевых, Юсуповых, Горчаковых, Строгановых, настоящих библиофилов, чьи коллекции послужили основой общественных библиотечных собраний, а у Румянцева и вовсе превратилось в главную библиотеку страны, – отметила старший научный сотрудник МИКН Светлана Бородина. – Знатоками православной книги, в том числе миссионерской и переводной, являются некоторые из членов Общественного совета редакции нашего журнала «Мир искусств», церковь издавала сборники литографий и гравюр картин на религиозные сюжеты, многие из которых представлены в БСИИ, так что тема благодатная...

Иерарх религиозной общины Татарстана выразил восхищение интерьерами Дома приемов, особой аурой этого места, так способствующей интеллектуальной деятельности, интересовался тем, какие мероприятия здесь проходят, и оставил подробную запись в Книге почетных гостей музея.

Своими впечатлениями от мероприятия поделилась сотрудник музея и организатор экскурсии С. Бородина:

– Я познакомилась с Его Высокопреосвященством митрополитом Кириллом на открытии выставки в честь юбилея Казанской епархии – нашем совместном проекте, и уже тогда была впечатлена его открытостью и доброжелательностью. А сегодня поняла, какой это образованный человек, знаток не только религиозного, но и светского искусства, обладающий хорошим чувством юмора и тактом, активно интересующийся всем, что происходит в Казани и Татарстане. В частности, увидев макет территорий Восточной дуги, проектом развития которой занимается ИГК ASG invest, он живо им заинтересовался, и по вопросам я поняла, что он знаком с планами развития города. Я уверена, что сотрудничество наше с Музеем Казанской епархии продолжится и будет обоюдно интересным, поскольку в нашем собрании есть церковная мебель, выставка которой в музее епархии будет уместной, ряд наших объектов находятся на улице, которая так и называлась Дорога к храму, что позволяет включить их в паломнический туристический маршрут... Удивительно, но он в курсе наших планов об организации экспозиции монументальной религиозной живописи в одном из залов Дворца изящных искусств, который разместится в здании по улице К. Маркса, 17. Словом, направлений партнерства может быть много, и сегодня я убедилась, что митрополиту Казанскому и Татарстанскому это интересно.





ИЗВЕСТНЫЙ ИСКУССТВОВЕД ВАДИМ САДКОВ ПОСЕТИЛ КАЗАНЬ

KAZANFIRST

31.01.2024

Это второй его визит в столицу РТ.

Казань сегодня посетил историк искусств и профессор Вадим Садков – известный в России и Европе специалист в сфере атрибуции и экспертизы произведений искусств старых мастеров. Это второй его визит в Казань, на этот раз он примет участие в обсуждении проблемы сохранения объектов культурного наследия, вопрос частного коллекционирования в рамках общественного совета журнала «Мир искусств».

«Предметы искусства стали подделывать, начиная с эпохи Возрождения, когда стали откапывать произведения, скульптуры. Когда спрос превышает предложение, всегда хочется подделать. Одну из первых подделок в истории мировой скульптуры создал Микеланджело – это «Спящий амур», – рассказал KazanFirst Садков.

Также искусствовед пояснил, чем отличается копия от подделки. Копия – это преднамеренное повторение без цели выдать произведение оригиналом, а подделка – это именно повтор определённых авторских черт.

Кроме того, бывали случаи, когда великие художники сами подписывали чужие работы. Например, Рембрандт таким образом помогал своим ученикам, чтобы их картины возымели успех.

ИСКУССТВОВЕД ВАДИМ САДКОВ: «ЭТО ВКЛАД В ИЗУЧЕНИЕ МИРОВОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА»

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

02.02.2024

Искусствовед Вадим Садков посетил в Казани расширенное заседание совета журнала «Мир искусств»



Известный в России и Европе в сфере атрибуции и экспертизы произведений искусства старых мастеров историк искусств Вадим Садков 31 января участвовал в расширенном заседании совета журнала «Мир искусств». Заседание проходило в Доме приемов ASG, где находится Музей частных коллекций. Кроме него, в заседании участвовали редколлегия журнала и помощница раиса РТ Олеся Балтусова. Участники обсудили проблемы сохранения объектов культурного наследия, вопросы частного коллекционирования и атрибуции предметов искусства.

С ЧАСТНЫМИ МУЗЕЯМИ В РОССИИ ВСЕ ПЛОХО

Дом приемов ASG известен еще как особняк Банарцева на ул. Карла Маркса. В начале 2010-х это были развалины, а сейчас дом превратился в место, где можно почувствовать дух дореволюционной России. В здании воссозданы интерьеры того времени. Но главное – это частная коллекция произведений зарубежной живописи и предметов мебели XVI–XIX веков. Гуру в области искусства «старых мастеров» Вадим Садков уже второй



раз в Казани. Он отметил важность коллекции не только для города и республики, но и для России в целом.

«Я бы сказал, что это действительно частный музей. Одно дело – коллекция, которая радует глаз владельца, его членов семьи, друзей. Другое – музей, который адресован широкой зрительской аудиторией. Для современной постсоветской России это действительно один из немногих музеев. У нас есть прекрасный



Искусствовед Вадим Садков и редактор журнала «Мир искусств» Светлана Бородина
Фото realnoevremya.ru/Максим Платонов

музей иконы в Москве, принадлежащий частным владельцам. У Андриана Мельникова есть частный музей в подвальном помещении храма Христа Спасителя. В коллекции Алексея Семина хорошо то, что это не Москва и не Петербург», – отметил Садков.

В регионах можно встретить частные музеи, которые посвящены какому-то местному промыслу или иконописи. Садков подчеркивает, что живопись «старых мастеров» в региональном центре – большая редкость. «Как я понимаю, политика владельца сводится к тому, что он старается покупать не какие-то шедевры, которые стоят огромные миллионы, а произведения типичные, характерные для определенного времени. И это не только изобразительное искусство, но и прекрасная коллекция прикладного искусства – мебель, фарфор, стекло. Все это вместе позволяет создать ауру художественного музея. Это не картинная галерея, это художественный музей», – поделился своими мыслями с журналистом «Реального времени» Вадим Садков.

А также он отметил, что в России все очень печально с частными музеями. В первую очередь из-за менталитета состоятельных людей, которые не видят смысла в приобретении произведений искусства. А второе – это отсутствие экономических стимулов со стороны государства.

«За рубежом для функционирования частных музеев создается очень много поощрений, бонусов в налоговой области, в области преференций для бизнеса. Там есть не только интерес к искусству со стороны состоятельных людей, но и много чисто экономических стимулов. К примеру, для того, чтобы пожертвовать произведения искусства или финансировать частные музеи. У нас, к сожалению, законодательство пока никаких специальных преференций владельцам частных коллекций не дает», – сказал искусствовед Вадим Садков.

БОЛЬШОЙ РЕГИОНАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ ОБ ИСКУССТВЕ

Журнал «Мир искусств», который возглавляет Светлана Бородина, посвящен произведениям искусства, их реставрации, экспертизе и атрибуции из большого собрания бизнесмена Алексея Семина. Впервые журнал был презентован 11 лет назад, а сейчас вышел уже 45-й номер. Вместе с ним участникам заседания была представлена книга «Спасенная красота», которая посвящена восстановлению объектов культурного наследия. Редактором книги выступила помощник раиса РТ Олеся Балтусова. Она рассказала, как училась на журфаке в Санкт-Петербурге и писала дипломную работу о культурных журналах в регионе. Балтусова поделилась, что еще тогда у нее появилась мечта – быть причастной к созданию подобного издания в сфере культуры.

«Оглядываясь назад, можно сказать, что 11 лет назад было много заложено в сфере популяризации культурного наследия. Было обращено внимание на проблематику отрасли сохранения наследия. Сфера наследия – огромная. Это и искусство, и музеология, и архитектура, и экспертиза. Поэтому мне кажется, что можно замахнуться на новые, не охваченные еще пока в должной степени наши профессиональные темы», – подытожила Олеся Балтусова и предложила расширить рубрикатор журнала «Мир искусств».

На заседании активно обсуждали актуальные вопросы культуры, которые нужно отразить в журнале для дальнейшего развития сферы. Эксперты отметили, что сейчас есть баланс между информационными материалами, которые интересны широкой публике, и академическими научными исследованиями, которые интересны местным специалистам. Кроме того, участники подчеркнули важность публикаций о реставрации. Эксперты отметили, что они очень детальные и могут в некоторых случаях даже заменить учебные пособия,





которых в принципе в этой сфере практически нет. Такие статьи могут стать поддержкой для начинающих специалистов.

«КАТАЛОГИЗАЦИЕЙ ДОЛЖНЫ ЗАНИМАТЬСЯ СОТРУДНИКИ МУЗЕЕВ»

Искусствовед Вадим Садков поднял на заседании тему каталогизации произведений искусства. Он считает, что это должны делать сами сотрудники музея, которые лучше знают то, с чем работают каждый день, а не приглашенные специалисты со звездными именами.

«Приезжих специалистов интересуют «вишенки на торте», они хотят собрать сливки. А ваша коллекция многоплановая, состоит из очень разных материалов. Ее нужно изучать, систематизировать, и это могут сделать только те люди, которые постоянно с этим материалом общаются. И вот очень хорошо, что в вашем частном музее есть сотрудники, которые с разной степенью научной дотошности и убедительности работают с произведениями искусства» – сказал Садков.

При этом он подчеркнул, что в музее работают местные специалисты, у которых есть возможность реализовать себя, зафиксировать свои находки и достижения в научных статьях в журнале «Мир искусств». «Объективно это вклад в изучение мировой истории искусства», – закончил свое выступление Вадим Садков.

Екатерина Петрова

ИНВЕСТИЦИОННЫЙ ДАЙДЖЕСТ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН: О РАБОТЕ АГЕНТСТВА ИНВЕСТИЦИОННОГО РАЗВИТИЯ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН ЗА ФЕВРАЛЬ

01.03.24

Чем запомнился последний месяц зимы: дайджест по главным новостям в инвестиционной сфере Татарстана за февраль.

6 февраля в формате репутационного совета в Доме приемов группы компаний ASG мастер-план Казанской агломерации до 2050 года от Института пространственного планирования Татарстана обсудили представители столицы Татарстана и окружающих ее районов при участии органов власти. Мастер-план охватывает территорию Казани, Зеленодольского, Верхнеуслонского, Высокогорского, Лаишевского и Пестречинского районов. Из существующих видов агломераций, Казанская агломерация, развивающаяся на «договорной» основе, видится участниками одной из самых эффективных. Ключевым вопросом на повестке стал баланс между экономическим ростом и устойчивым развитием, поэтому в мероприятии приняли участие и представители Агентства инвестиционного развития Республики Татарстан. Мастер-план станет одной главных тем предстоящего форума «Ребус: агломерации-миллионники», который пройдет в «Казань Экспо» с 10 по 11 июля 2024 года. Группа компаний ASG готовит к форуму книгу по развитию Казанской агломерации.

В этот день в Прокуратуре Татарстана руководитель АИР РТ Талия Минуллина приняла участие в совещании по вопросам реализации концессионных соглашений и инвестиционных проектов в сфере ЖКХ, под председательством прокурора республики Альберта Суяргулова.

«Уследить за всеми изменениями, вовремя реагировать на них, готовить грамотные документы – это значит держать на контроле самый важный вопрос – предоставление жизненно необходимых качественных услуг в первую очередь нашему населению и конечно же держать марку перед гостями Республики» - Талия Минуллина.

Также в нём приняли участие первый заместитель министра строительства и архитектуры РТ Алексей Фролов, руководитель Госкомитета РТ по тарифам Александр Груничев, мэр Казани Ильсур Метшин. Прокуроры городов и районов, а также главы муниципалитетов республики участвовали в обсуждении в режиме видеоконференцсвязи.

По итогам обсуждения был выработан комплекс мер по улучшению ситуации в сфере жилищно-коммунального комплекса республики, включая контроль за исполнением концессионных соглашений, привлечение инвестиций в отрасль и повышение эффективности работы коммунальных предприятий.

«Агентство инвестиционного развития является одним из согласующих органов по рассмотрению проектов концессионных соглашений в отношении объектов теплоснабжения, централизованных систем горячего и холодного водоснабжения, водоотведения и отдельных объектов таких систем. Все концессионные соглашения в Татарстане по порядку, как публичную инициативу мы не используем, у нас в практике этого нет, в основном частная инициатива.» – Талия Минуллина.

«Перед разработкой концессионных соглашений и всех необходимых документов важно: - определить перечень объектов, которые планируется передать по концессионным соглашениям – провести анализ правоустанавливающих документов на объекты (акты приема-передачи, распоряжения) - провести анализ земельных участков под объектами концессионных соглашений и как они будут передаваться: договор аренды, сервитут или другой механизм – проанализировать схемы водоснабжения/водоотведения или схемы теплоснабжения, включены ли требуемые мероприятия в таких схемах.

Хочется отметить, что очень важно на этапе подготовки концессионного соглашения учесть все условия, распределить все между сторонами обязательства, распределение рисков» –Талия Минуллина



15 МАРТА В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG ПРОШЕЛ КРУГЛЫЙ СТОЛ «ПРАВОСЛАВНАЯ КНИГА И БУДУЩЕЕ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ»

16.03.24

Организаторами мероприятия, приуроченного к 460-летию со дня выхода первой печатной книги Русского государства – «Апостола» Ивана Федорова – стали Музей Казанской епархии и Международный институт культурного наследия.

Спикерами круглого стола выступили: Олег Агапов, д. ф. н., профессор Казанского инновационного университета им. В. Тимирясова, Иосиф Дискин, д.э.н., профессор НИУ ВШЭ, председатель комиссии Общественной палаты России по гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений, научный руководитель Всероссийского центра изучения общественных мнений (ВЦИОМ), Андрей Тузиков, д. с. н., декан факультета управления, экономики и права КГТУ.

По мнению слушателей, в числе которых члены Общественного совета «Мира искусств», наибольший интерес в контексте заявленной темы вызвало выступление Иосифа Дискина «Альтернативы нарративов российской цивилизации». Известный российский экономист и социолог посвятил его великому культурному наследию, высокие нравственные стандарты которого объединяют не только россиян, но и всех, кто знаком с ним. Именно они помогают возрождать тот пласт общего, на основе которого можно строить бесконфликтное и межгосударственное согласие. Важно понимать, что должно быть в центре нашего взаимодействия – общее наследие и главное – ценности наших исторических, культурных и религиозных традиций.

С политикой Группы компаний в области сохранения культурного наследия как неделимой ценности российских граждан гости познакомились в ходе экскурсии по Музею частных коллекций и презентации корпоративных изданий.





ПРАВОСЛАВИЕ В ТАТАРСТАНЕ
Информационно-просветительский сайт Татарстанской митрополии

В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ ПРАВОСЛАВНОЙ КНИГИ СОСТОЯЛСЯ КРУГЛЫЙ СТОЛ «ПРАВОСЛАВИЕ И РАЗВИТИЕ РОССИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ»





16.03.24

Информационная служба Музея Казанской епархии

15 марта в представительском Доме приёмов Казани прошёл круглый стол на тему «Православие и развитие российской цивилизации». Мероприятие проводилось в рамках Фестиваля православной книги, приуроченного к празднованию Дня православной книги.

В круглом столе приняли общественные деятели, преподаватели высших учебных заведений, представители средств массовой информации и коммуникации из Москвы, Екатеринбурга, Казани.

«Интерес к событию проявили представители академической общественности наших вузов. С докладами выступили доктор социологических наук, председатель Татарстанского отделения Изборского клуба Андрей Римович Тузиков, почётный профессор Казанского инновационного университета, научный руководитель Всесоюзный научно-исследовательский институт системных исследований Иосиф Евгеньевич Дискин. В ходе дискуссии были озвучено много интересных идей, рассмотрены идеи А. Панарина, В. Кантора, С. Франка, М. Гершензона, П. Струве», – рассказал директор НИИ социальной философии Казанского инновационного университета имени В.Г. Тимирясова Олег Агапов.

Олег Агапов представил доклад на тему «Христианский этос русской/российской цивилизации X-XXI веков».





ОЛЕСЯ БАЛТУСОВА: «В КАЗАНИ НЕ ОСТАЛОСЬ НЕУХОЖЕННЫХ ПАМЯТНИКОВ»

21.03.24

Историческое наследие распродали на аукционах инвесторам.

Помощник раиса Татарстана Олеся Балтусова рассказала «Вечерней Казани», что «за последние 15 лет в Казани не осталось неухоженных памятников».

– Вся наша работа этих лет была прицельно направлена на приведение в порядок того, что осталось после тотального сноса в двухтысячных годах. Всё расселённое и выжившее наследие нами исследовалось, выявлялось и направлялось инвесторам посредством аукционных торгов или иными способами, – говорит она.

По словам собеседницы издания, казанские предприниматели осилили этот объём. Порядка 40 объектов культурного наследия были куплены с аукционов у комитета земельных и имущественных отношений Казани. Это дома Карла Фукса, Варвары Дружининой, Толстого-Ложкина и другие. Балтусова напомнила, что еще 26 исторических объектов взял на себя Алексей Сёмин (известный бизнесмен, основатель инвестиционной группы компаний ASG). По ее данным, сейчас в четырех из них необходимые работы завершены, еще два здания находятся «в активной фазе работы». Остальные законсервированы и ждут разрешения на производство работ.

«КОМИССИЯ МИННИХАНОВА»: РЕНОВАЦИЯ ТЮЗА И «СУВАР ПЛАЗЫ», ЖИЛЬЕ НА ПУСТЫРЯХ СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЫ

25.03.24

Что компании Сорокина, Егорова, Семина и Гильфанова мечтают построить в центре Казани



«Это уникальная работа»: в Старо-Татарской слободе создают концепцию комплексного развития территорий

Уникальным случаем называют проектирование сразу нескольких жилых комплексов в Забулачье в рамках единой концепции. Работа запланирована масштабная: проект охватывает четыре квартала, выходящие на первые линии таких улиц, как Межлаука, Наримановa, Галиаскара Камала, Ямская и Тази Гиззата. Подобный комплексный подход характерен для группы ASG Алексея Семина: компания разрабатывает проект как ленд-девелопер под реализацию совместно с застройщиком.

«Проект ASG по развитию территорий Забулачья направлен на возрождение исторической части Казани как культурного, туристического и делового центра города, доступного для проживания», — ответил на запрос «БИЗНЕС Online» директор по развитию территорий ASG invest Ринат Аисов. По его словам, компания достигает такого эффекта путем использования пустующих территорий под жилую застройку, реставрации и приспособления к современному использованию объектов культурного наследия.

«Подходим к этой большой территории планомерно – сначала разрабатывается мастер-план, где определяемся с основными параметрами и объемами будущей застройки», – рассказывает автор концепции, архитектор Маклаков. По его словам, этот этап уже выполнили, но итоговые эскизы концепции развития подготовили только по одному из участков.

«Все проекты будут объединены общими чертами, потому что они находятся в одном районе. При этом мы постарались придать уникальность каждому жилому комплексу», – уточняет Маклаков.

Подходить к территориям надо комплексно, а не отрабатывать их маленькими кусочками. Такая позиция и у Метшина, и у Тухватуллиной. Это касается не только кварталов исторического центра, но и вообще всей градостроительной деятельности. В ASG также придерживаются такой точки зрения. К слову, проект по развитию территорий Забулачья получил награду на форуме «Казаныш» в качестве лучшей градостроительной концепции развития территорий.

БИЗНЕСONLINE

На первых этажах планируются коммерческие помещения, поэтому предполагаются панорамные окна, широкие входные группы. Фасады домов внутри участка напоминают деревянные – скорее всего, отсылка к исторической застройке Старо-Татарской слободы. Здесь же планируется небольшой камерный дворик для жителей комплекса. Однако сейчас речь шла не о внешнем облике: комиссия рассматривала посадку объектов на участке, основные объемно-пространственные решения. Их еще предстоит изучить в макете – к такому выводу пришли по итогам заседания комиссии. А конкретный облик домов будет определяться позже.

«Это уникальная работа. Когда проектируешь на таком широком градостроительном поле, появляется возможность проработать все функциональные вопросы, пешеходные связи данной территории», – отмечает проект участник межведомственной комиссии Бакулин.

Сейчас ASG ищет партнеров для реализации намеченных планов на тендерной основе. «По каждому из проектируемых кварталов есть заявки от нескольких застройщиков», – уточняет Аисов. Договоры начнут заключать после полного согласования проекта.

Валерия Купцова, Дмитрий Катаргин

«ЧТО» ИЛИ «КАК», ИНФОРМАЦИЯ ИЛИ СОЗЕРЦАНИЕ, РАЦИОНАЛЬНОСТЬ ЗАПАДА ИЛИ ЧУВСТВЕННОСТЬ ВОСТОКА?

26 ЯНВАРЯ ГОСТЕМ МУЗЕЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG СТАЛ МИХАИЛ ЯО, ИСКУССТВОВЕД, ДИРЕКТОР МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА (2011-2014), ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИНСТИТУТА ДИЗАЙНА И ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ (К(П)ФУ), КАНДИДАТ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, РЕСТАВРАТОР ЖИВОПИСИ И ДПИ. ГЛАВНОЙ ТЕМОЙ БЕСЕДЫ СТАЛО ОБСУЖДЕНИЕ ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ТРАДИЦИЙ ТРАКТОВКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.









С.Б.: Уважаемый Михаил Константинович, от лица коллектива Международного института культурного наследия хотим поздравить Вас со званием «Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан».



Председатель Государственного совета Республики Татарстан Фарит Мухаметшин и кандидат социологических наук доцент Михаил Яо

Однажды мы уже начинали с вами говорить о своего рода полярности искусства Востока и Запада. Известны слова Леонардо о том, что первым художественным произведением была тень человека на стене, озаренной солнцем. Этим один из великих основоположников искусства Возрождения хотел подчеркнуть копировальную, информационную природу художественного произведения. В противоположность ей на Востоке существует легенда, что первый художественный образ – прекрасной девушки Урваши – создан фантазией бога Вишну.

Известно, как благотворно сказалось на европейцах то, что крестоносцы вывезли с Востока: шёлк, металл, фасоль, рис, овощи и фрукты. А что они там оставили?

М.Я.: Хороший вопрос, ведь не так уж и много они оставили. Прежде всего они оставили осознание Востоком того, что христианство – мощная сила. Раньше мусульмане относились к раннехристианским монастырям в Эфиопии и Сирии индифферентно. Арабский Восток не просто антипод христианской, византийской или католической культуры, это иное «древо», иные категории. Отношение к религии у них очень интересное. С одной стороны, они воюют с христианами, с другой никогда христиан не преследовали, если это не было связано с военными действиями. Если посмотреть на христианство в России, у нас абсолютно в черно-белых цветах рассказывается про татаро-монгольское иго. На самом деле этого иго никогда не было, те же монголы или татары очень толерантно относились к другому народу.

С.Б.: А оборона Козельска была?

М.Я.: Оборона Козельска, знаете, почему была: они убили присланных татарами парламентеров. На Востоке парламентер — это святое дело. Убийство парламентера самое страшное преступление, которое можно совершить во время войны.

С.Б.: Козельск разве пошел на территорию монголов? Или он стоял на месте, его хотели завоевать и для этого послали парламентеров? Переговорщики зачем пошли, их кто-то звал?

М.Я.: Они пришли с предложением сдаться. В тех городах, в которых сдавались, устанавливали налог 10%. Вы сейчас платите государству 13% – это больше чем русские князья платили монголам. Также они освобождали и от других налогов.

С.Б.: Все равно они пришли на чужую землю со своим уставом.

М.Я.: А Россия пришла на Чукотку, в Сибирь. Кто звал? Русских, особенно советских, отличала политика истребления нации – геноцид. А как назвать отношение большевиков к казачеству?

С.Б.: В этом вопросе мы и не говорим, что это было культуртрегерство. Это была экспансия, геноцид, спаивание. Про татаро-монгол сказать, что они принесли нам культуру или благо какое-то...

М.Я.: Нет, культуру они не приносили, но и не отнимали эту культуру. Они разрешали быть христианами, не запрещали поддержи-

вать феодальные условия. Это был их принцип рационализма. Зачем убивать и истреблять то, что может приносить прибыль. «Хочешь? возьми коня любого, возьми любой шатер...». Разве пленники так живут? Это очень характерная «зарисовка» в «Князе Игоре». «О нет, нет, друг, нет, князь, Ты здесь не пленник мой, Ты ведь гость у меня дорогой!». Что нельзя сказать о христианах, которые в Испании истребляли сначала морисков, а потом евреев в 613 году. Евреям можно было взять только то, что они смогут самостоятельно унести в руках. У тебя есть маленький ребенок, пожалуйста, бери и неси. А в то время евреи были зажиточными людьми, ремесленниками с дорогими материалами, инструментами.

С.Б.: Меня глубоко задело то, что Вы сказали. Я была знакома с человеком, который три года жил в оккупации в Западной Украине. Он говорил, что в плане сытости жили даже лучше, чем в колхозе, но при этом тебя в любой момент могли убить. Например, мальчишки в очередной раз пошли на поле с овощами или в сад, и вдруг кто-то для забавы открывает очередь из автомата. Сколько осталось в живых – столько осталось. Все это я говорю по теме татаро-монгольского нашествия. Все правильно, скорее всего они были менее жестокими чем русские князья, но они пришли туда, куда их не звали.

М.Я.: Русские тоже приходили туда, куда их не звали. Иоанн Безземельный подписал «Великую хартию вольностей», которую очень интересно читать. После шести часов вечера, именно после захода солнца никто не имеет права зайти в ваше жилище. Никто, включая власть, и даже короля. С шести часов вечера до рассвета следующего дня дома ты неприкосновенен. Солдат – это человек, который служит королю. Он человек, у которого есть собственность, и никто не имеет права даже заглянуть в его ранец против его воли. Он имеет полное право сопротивляться, вплоть до убийства. Поэтому, когда Константин, брат Александра I, при Тильзите на параде подошёл к прусскому солдату и попытался открыть его ранец, был отброшен сторону. Военный напра-



вил на него штык. Наши схватились за палаши, а им объяснили: «Никто не имеет права, это его собственность». Так складывались принципы правового сознания.

С.Б.: Петр I, когда прибыл в Париж, при встрече подхватил Людовика XV на руки: «Я Францию в руках держу». Франция была скандализована. Для них это панибратство. Какое право ты имеешь прикасаться к королю?





Копия скульптуры Леопольда Бернштама "Петр I и Людовик XV" в Петергофе

М.Я.: Никто не имел право дотронуться до него. В известных мемуарах маршала Бассомпьера присутствует высмеивающий испанский этикет анекдот о том, что Филипп III якобы умер, угорев у камина, так как придворные не смогли вовремя отыскать единственного гранда, который имел право двигать кресло короля.

Д.М.: В чем разница между культурой Востока и культурой Запада?

М.Я.: В основе восточного мировоззрения, которое проявляется и в буддистской, синто-

истской и мусульманской культурах, стоит созерцательный характер. Человека не ставят во главу угла существования. Человек – лишь свидетель многообразия мира. Начиная с эпохи Возрождения, приходит абсолютизация человека. Тот гуманизм, о котором мы всегда говорим с благоговейным придыханием, «построил» европоцентричную культуру. Только человек – мерило всех вещей. Человек на Востоке – примат существования, на Западе – примат творения. Бог создает, потому что он – творец. Если бы он не творил, то ему бы не поклонялись. Бог на Востоке – само мироздание. Он не создает мир, он есть сам мир. Роль человека, уподобляясь богу, созерцать этот мир и созерцать процесс, происходящий в нем. Вот это главная особенность. Даже если вы посмотрите на поздние восточные произведения, например, у Кацусика Хокусай «Тридцать шесть видов Фудзи» – это же запечатленная поэзия. Мы видим, что главными героями происходящего являются не люди в лодке, которые отчаянно пытаются грести. Интересно и то, что искусство Востока очень точное даже с точки зрения навигации. В работе «Большая волна в Канагаве» зафиксирована нависающая волна. Главный навигационный принцип – избегать падающей волны. Не встретиться рыбакам с волной нельзя. Поскольку у них узкая лодка, они направляют её таким образом, словно «ножом врезаясь» в бурун. Европейцы изобразили бы именно этот навигационный подвиг, а здесь человек лишь часть происходящего, и это вовсе не драма. Произведение воспринимается как японское трехстишие (хокку). Здесь даже волна способна закрыть саму Фудзияму, если она близко. Эта гравюра – притча, которая создает гармонию между человеком, умеющим, не противопоставляя себя миру, вклиниться, войти в него – разрезать эту волну. Таким образом он соединяется со стихией воды и со стихией мироздания. Фудзияма становится центром фокуса, оком, которое наблюдает за повсеместно существующей гармонией. Можно провести параллель «Тридцать шесть видов Фудзи» с картиной художника-мариниста Ивана Айвазовского «Девятый вал». Только специалисты понимают, что моряки во время шторма как раз скорее не боятся волны, а ждут ее. Именно с ней меняется обстановка, стихает ветер, появляется просвет. На «Девятом вале» видно, что природа уже «похозяйничала», съежившиеся люди на картине – европейцы, которые со стихией не соединяются философски. Сам Иван Айвазовский – создатель полотна – смотрит на этот мир европейским глазом, а не восточным. Хотя на двух произведениях читается информация, скрытая от посторонних глаз, так как она является дополнительным содержанием.

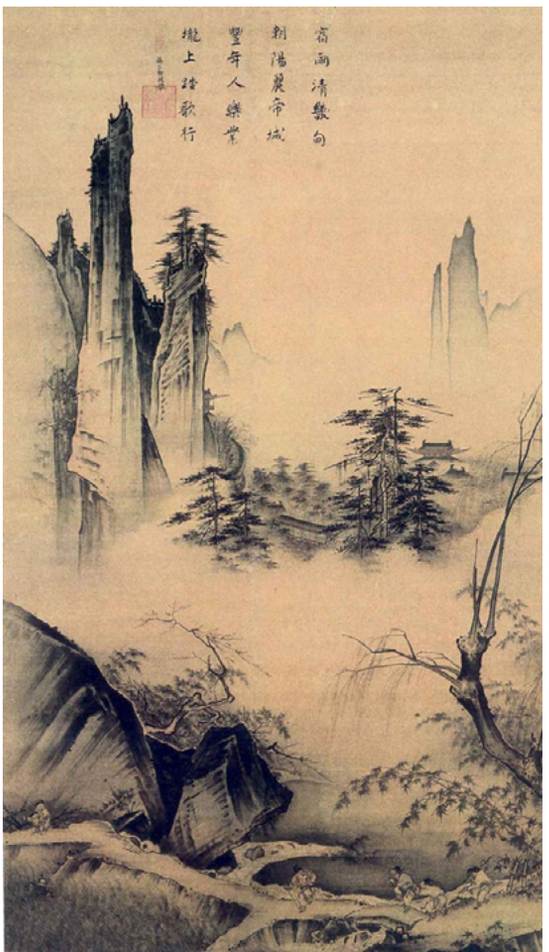


Кацусика Хокусай
Большая волна в Канагаве
1823—1831 годы
Бумага, чернила, водяные краски. 25,4 × 38,1 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Иван Айвазовский
Девятый вал
1850 год
Холст, масло. 221 × 332 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Если вспомнить «Трех философов» – картину Джорджоне, она является аллегорическим воплощением трёх возрастов. Три философа стоят на уступе, дивную жизнь пройдя до какой-то части. Они очутились перед фактом того, что она имеет свой конец: «Vanitas vanitatum et omnia vanitas». Молодой, зрелый и пожилой сталкиваются с вопросом, который не могут решить. Их всех объединяет проблема познания мира. У Ма Юаня, китайского художника эпохи Сун, мы видим каскад падающей воды, пейзаж, деревце, цепляющееся за скалы. Причём скалы эти запечатаны сквозь туман. Художник таким образом достигает ощущения пространства, сохраняя плоскость картины. Восток не стремится имитировать пространство, он стремится пространство превратить в плоскость, чтобы оно жило своими художественными средствами, а не подражало пространству, которое видит глаз. Вы видите все, кроме «трех философов» Джорджоне. Люди на произведениях – маленькие фигурки, как на работе «Напевая в пути». Человек здесь маленькая точка, которая только соединяется с окружающим миром, это вовсе не сотрясающий окружающий мир Соловей-разбойник. Человек просто небольшая преходящая часть.



Ма Юань
Напевая в пути
1160-1225 годы

Восток всегда помнит то, что так катастрофически волнует европейца: «И это пройдёт». Если In Ictu Oculi («В мгновение ока») вызывает чувство страха и ужаса, это паническое ожидание конца, как на картине Хуана де Вальдеса Леаля, то на Востоке мы видим совершенно спокойное отношение к этому. А почему такая жестокость на Востоке? Там человек понимает, что все преходящее.



Вальдес Леаль, Хуан де, последователь
In Ictu Oculi («В мгновение ока»)
Испания, XVII в.
Холст, масло, 123×164 см
БСИИ ASG, инв № 04-2232



Ма Юань
Утки, скалы и мэйхуа
Конец XII — начало XIII века

С.Б.: Он придет на этот свет еще раз. Это отсутствие страха перед смертью, как и отсутствие страха перед волной. «Я еще вернусь сюда какое-то количество раз, и этот урок я уже прошел».

М.Я.: Самое интересное, что, по нашему мнению, Восток предполагает переселение душ во времени, когда на самом деле есть одна особенность этого переселения. В нашем представлении мы пожили, глаза закрыли, а потом открываем. Восток же говорит по-другому: вы открываете глаза, но вы абсолютно забываете все свои предыдущие жизни. Фактически Восток принимает смерть как факт, потому что дальше уже будет другая жизнь, ты будешь другой, и ты никогда не узнаешь, кем ты был. Запад есть Запад, Восток есть Восток, и на каком-то уровне им не сойтись. Дело в том, что есть закономерные процессы развития общества и культуры, а есть случайные – «генетические» сбои. Закономерным было развитие неолитической культуры, в то время человек уже создает первые поселения, ведет оседлый образ жизни, начинает производить текстиль и керамику. Дальше появляются первые государства, которые все «как из одной формочки сделаны» – уподобляются пирамиде. Не случайны пирамиды в Египте, Двуречье, Индии, Китае и в Новом Свете: у ацтеков, майя и инков и так далее. Везде общество организовано было в виде пирамиды, кроме одного – Средиземноморья. Все из-за иных климатических условий, которые там тогда изначально тормозили общество, а после стимулировали. Такая способность развиваться на относительно небольшой территории, где личные индивидуальные качества человека проявились очень ярко, повлияла на будущее европейской культуры – необходимость развивать действенный принцип жизни. Не созерцательно-синкретичный принцип, который был так характерен для первобытной культуры. Мы его, к сожалению, утратили. Восток от синкретизма не отказывался вплоть до XX века, ничто им там не мешало строить деспотические государства, социализм и так далее. Средиземноморье противопоставило синкретизму действенно-рационалистический принцип. Европейца прежде всего отличает такое утверждение: «хочешь жить – умей вертеться». Это было свойственно и античной культуре, хотя в эпоху Средневековья действенному принципу были противопоставлены духовные качества человека, но это было очень робко и не доведено до конца. После пришла эпоха Возрождения, которая резко абсолютизировала принцип, что повлияло на развитие системы соизмеримости – «to compare – сравнивать кто лучше, а кто хуже». Конечно, лучшим считалось то, что свойственно европейцам. Действенный принцип гораздо более мобильный, он позволил западному обществу вырваться из пут синкретизма, когда день до обеда, а после он плавно переходит в вечер. Пять раз намаз сделал – жизнь удалась, все в порядке.

С.Б.: Сегодня не получилось, завтра все получится, а завтра не наступит никогда... На самом деле с этого начинается развитие, так как развитие – это неравномерность. Одни стали двигаться быстрее, другие не двигались вообще, но увидели результаты других и стали двигаться дальше.

М.Я.: Мир европейцев – это дискретный мир, который беспрерывно аккумулирует, далее лопается, разряжается и опять собирает энергию. Мир Востока можно назвать симультанным, с постепенной эволюцией. В искусстве это очень ярко проявляется. В западноевропейском искусстве только созревает один стиль, и он уже начинает быстро устаревать. Только Джотто придумал, что человек – это достойная скала, которого можно увидеть и почувствовать его значимость, Мазаччо уже указал, как создавать материальные формы, и как вдруг в начале XVI столетия приходит маньеризм и говорит: «Да ну вас! Мы будем делать по-другому. Обратимся внутрь себя, придем к чувственности». Тоска по синкретизму порождает и пламенеющую готику в начале XV века, и маньеризм в начале XVI. В моем представлении Леонардо да Винчи – это самый характерный маньерист, который пытается заглянуть во внутренний мир человека, говорить о чувственном характере. Иногда так откровенно, что я поражаюсь, как смотрящий на нас с улыбкой Иоанн Креститель призывает к моногамной любви.





Леонардо да Винчи
Иоанн Креститель
1514-1516 годы
Дерево, масло. 57 × 69 см
Лувр, Абу-Даби

С.Б.: Это хорошо проявляется в нашем зале князей Горчаковых, где представлена эволюция стилей во французском мебельном искусстве XVII-XIX веков. Если мы возьмем восточную мебель, то визуально она какая была, такая и осталась. Японцы даже у современных стульев отпиливают ножки. А во Франции мебель золотили, создавали элементы в виде каннелюр, бараньих косточек, использовали кожу, создавали мебельные ножки с S-образным изгибом – кабриоль, саблевидные ножки у кресел на этрусский манер и так далее. Все это происходило от нашей суетности, не успокоенности, вечного поиска.

М.Я.: То, что создал европеец, начинает очень быстро устаревать, подвергается обструкции. Только романтики узнали, что человек может страдать, как вдруг все меняется:

Нет, лучше с бурей силы мерить,
Последний миг борьбе отдать,
Чем выбраться на тихий берег
И раны горестно считать.

На протяжении одного поколения взгляды становятся другими: от утверждений героев «Вертера», «Дон Жуана» к образам Оноре де Бальзака.

С.Б.: А сейчас каждые 5 лет, если не чаще.

М.Я.: В отличие от Востока, они как придумали гохуа, так этот стиль традиционной китайской живописи до сих пор существует и совершенствуется. Он не призывает к изменению, потому что искусство носит созерцательный характер. А мы – зрители ищем в искусстве действенную сторону. Вот Данте с Вергилием плывут, их невежество хватает... обязательно нужна литература западному зрителю, в чем и есть их слабость. Европейцы забыли, начиная с эпохи Возрождения, что искусство – это самостоятельная форма, это не запечатленная литература. Оно имеет свои средства, они и являются главным его содержанием. На картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» важно посмотреть на то, каким образом развивается сюжет произведения: кровь, остроносые сапоги цареви-

Зал князей Горчаковых в Музее частных коллекций ASG



ча Ивана и так далее. Все это не просто рассказывает нам, например, в чем ходили люди в то время, они рассказывают нам о том, что другой литератор или историк вам поведать не сможет: как красивы эти элементы в страшный час трагедии. Такой рефрен красоты вы сможете встретить в любой картине. У Диего Веласкеса «Пряхи» – это не столько изображение, как беспомощно у нас любят анализировать, сцены труда. Да не триумф труда здесь, а соединение труда, света, гармонии и мира Веласкеса. Перед нами сидит девушка-работница шпалерной мастерской с красивыми формами, но мы никогда не увидим, не узнаем ее, потому что она изображена в редком ракурсе – одной четверти, когда видно только ухо. И так хочется, чтобы она обернулась к нам, но она сможет сделать это только двум фигурам рядом с нею – «старости», которая так быстро может превратить эту красивую ткачиху в старого человека, и таинственной фигуре в тени, которая может являться чем угодно. Литературно это не нужно рассказывать, прялка крутится и спиц у нее нет. Художник смог передать то, что невозможно изобразить – временное проявление. Опять-таки даже это не главное, самое важное, как именно это все написано: световыми эффектами, фактурой краски. Веласкес вообще не лессировал, он мог писать «корпусно», от этого краска не сливается в единое «мыло», а каждый мазок живет своей жизнью как у Франса Халса, Рембрандта. Это «мозаика», утверждающая позитивное начало.

С.Б.: Какая женщина может называться хорошей? Только та, что прядет и думает о веретене. Потому что пряжа – домашнее занятие Девы Марии.

М.Я.: Самое интересное, как она изображена – от нас внутрь. Посмотрите на картины эпохи Возрождения, мы лишь свидетели происходящего. Вы идете и вдруг шторки раздвинулись, мы посмотрели и идем дальше. Она, пряха Веласкеса, смотрит не на нас с вами, она смотрит в тот совершенный мир, в котором существует.

С.Б.: И нас с вами туда увлекает.

М.Я.: Не увлекает. Она в том мире, который не имеет отношения к нам. Возьмите картины



Диего Веласкес
Пряхи
1657 год
Холст, Масло. 220 × 289 см
Прадо, Мадрид

XVII века, там даже в композициях часто бывают фигуры не пирамидального построения. Часто можно встретить в композиции «дырочки», если вы себя на их место поставите, ничего в картине не изменится. Они настолько увлекают, скажут: «Не мешай, смотри лучше, смотри!». Они принимают тебя из твоего мира, потому что мы такие же, как они. Мы не лучше и не хуже – мы такие же, как и пророки, мятежники, грешники, грешницы. Они нам говорят: «Присоединяйся к нам».



С.Б.: Почему восточное искусство герметично, почему оно не подвержено западному влиянию? Потому что они счастливее нас.

М.Я.: Они себя воспринимают как иное дерево. Они иные. У них есть одна защита, которой нет у нас. Мы выскочки из античного мира, поэтому нас все время заносит, за ними гармоничная история человечества, которая

развивается не революционным, а эволюционным путем. Революции на Востоке особенно страшны и жестоки, потому что они против самой природы человека тамошнего выступают.

С.Б.: Самые страшные пытки придумали на Востоке.

Д.М.: Какие периоды в изобразительном искусстве Востока вы выделяете?

М.Я.: Знатоки, конечно, умело могут определить период, в который было создано то или иное произведение. К сожалению, себя знатоком я назвать не могу.

С.Б.: Для меня периоды Империи Цинь или Хань, государств Сун, Ляо и Цзинь не отличаются. Когда я была в Историко-мемориальном центре-музее И.А.Гончарова в Ульяновске, где в одном из залов, представляющих обычный купеческий дом с невыразительной провинциальной мебелью, нашла удивительное произведение. На стене в одном из залов висела лаковая картина с сине-бирюзовым небом, морем и лодками. Я стояла и думала о происхождении данного произведения и причине ее такого местоположения. Она настолько выбивалась из контекста, что я «додумалась», что картиной закрыли пятно на стене или вентиляционную решетку. На самом деле этот зал был посвящен кругосветному путешествию на фрегате „Паллада“, а картина на стене была привезена Иваном Александровичем из Японии. Я была поражена, насколько она была похожа на современный постер. Японское искусство европейцу не понять, произведение может быть написано вчера или несколько сотен лет тому назад.



М.Я.: Вы гениально подметили. «Функция постера» в крови у азиатского искусства. В нашей культуре произведения изобразительного искусства являются предметом поклонения, и даже социальной исключительности. А ведь первоначально картины использовались как заслонки дыры или щербины в стене, любой непривлекательности. На Востоке свитки с графическими или живописными работами вешали на стену не на долгий промежуток времени. Работа повисела, ее сложили и убрали в футляр, а футляр в сундук до неопределённых времен. Таким образом подчеркивается синкретизм потребностей. Важна смена, но не важна манифестация обладания. Для нас хороший дом – это каменный дом. К жилищу на востоке, например, в Китае или Японии, где преобладает теплый климат, где бывает холодно где-то месяц, полтора, нет отношения как к чему-то основательному, что противостоит окружающему миру. Это лишь конструкция, которая легко может меняться. Время здесь расценивается по-другому, оно не носит характер исключительного или противостоящего. Время – это то, что внутри тебя, что-то незыблемое. В Японии деревянные синтоистские храмы сплошь сделаны из современного материала, но они остаются такими, какими они были. Тот, кто их даже не реконструирует, а поддерживает в них жизнь, он также синкретичен ко времени, как и те, кто впервые создавали эти архитектурные объекты. Я никогда не был в Японии, но понимаю, что для японца стена лишь условная часть пространства. Она не изолирует тебя от окружающего мира, а создает тебе уют, сама по себе не претендует на что-то исключительное. Если стена не исключительное, значит и то, что ее украшает, тоже не уникально. Нам хорошо иметь не одну картину, а сто картин. Их при любом удобном случае легко свернуть и положить, а потом, когда необходимо развернуть и повесить. Такое искусство легко войдёт в гармонию вашего интерьера. Этот интерьер войдет в гармонию с окружающим пространством, а оно уже

войдет связь с вашим духом и мироощущением. Вы гармонично живете внутри себя и это очень завидно.

С.Б.: Как же японцы при такой философии и консервативности работают так истово?

М.Я.: А в Южной Корее с семидневной рабочей неделей?

С.Б.: А китайцы, которых удивляет наше количество выходных и праздничных дней в году.

Д.М.: В азиатской культуре существует негласная корпоративная этика. Если твой начальник на работе задерживается, ты не можешь уйти вовремя или раньше него. Ты работаешь до тех пор, пока начальник не закончит свою работу. Так они проявляют уважение к своей работе и руководителю. Предлагаю вернуться к теме изобразительного искусства. Вам близок такой жанр стилизации как шинуазри? Почему это явление было популярным в свое время?

М.Я.: Потому что это диковина. Европеец с его тягой к познанию был обречен на интерес к восточному искусству. Первое использование мотивов и стилевых приёмов традиционного китайского искусства пришлось на время географических открытий XVI—XVII веков. Первые объекты Востока начали попадать на запад еще со времен Марко Поло. Европейцы почти не заметили этого, единственное, что они приметили для себя – китайский фарфор, потому что с помощью купли-продажи восточной керамики можно было выручить большие деньги. Пряность тоже имела тоже свою коммерческую сторону. Если предположить философски: европеец почувствовал ущербность своей действенности. Интуитивно европеец почувствовал, что в восточном искусстве присутствует тот момент, который не хватает европейцу – созерцательность. Это готовность воспринимать не содержание искусства, а художественную форму. Вы меня спрашивали, что на Востоке мне импонирует. Самое большое впечатление для меня оказал архитектурно-парковый ансамбль Альгамбра – это мусульманский восток. В Стамбуле очень ярко проявилось соединение созерцательного с действенным. С одной стороны, город – торговый центр, узел в мировой политике и культуре, а с другой здесь удивительном образом воплотилось созерцательное начало. У нас никогда не будет повсеместно кофеен на улице. А в Турции куча маленьких заведений с одним-двумя столиками на улице. В заведении вам местный житель сварит в турке настоящий кофе или турецкий чай, который нужно пить неспешно, вприкуску. Ты преисполняешься удовольствием созерцательного взгляда на жизнь. Возвращаясь к шинуазри, я Вам скажу, что мне этот прием очень близок. Шинуазри – это игра, так же, как и поздняя готика. Великолепный часослов герцога Беррийского, который проиллюстрировали Братья Лимбурги – это эталон эстетизма, как и поздние проявления модернизма в XX веке. Везде, где можешь созерцать, очень интересно. Причем можешь созерцать,



Секретер
Франция, кон. XVIII в. (?)
Орех, розовое и лимонное дерево, маркетри, золочёная бронза, медь, розовый мрамор с красными прожилками и включениями серо-зелёного цвета (Breche de Tavira)
181×101,5×56,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-1377

освобождаясь от необходимости прочитывать сюжет, литературную сторону произведения. Я не против нее, но очень интересно, когда она является сопутствующим фактором, а не довлеющим. Может я сейчас покажусь вам невежественным, но я не совсем понимаю историческую живопись. Это же театр. В театральном действии все можно сделать, режиссер может сказать: «Я хочу прочитать историю заново». В изобразительном искусстве, когда история превалирует, она носит разрушительный характер. Поэтому, например, «Явление Христа народу» не вызывает у меня положительных эмоций. Здесь навязывается образ блаженного Христа, который одиноко бредет куда-то с непонятной нам целью.

С.Б.: Религиозная живопись Джотто не производит же такого впечатления!

М.Я.: Потому что у Джотто образ создают художественные средства. А там все инсценировано, средства лишь добавляются. Здесь живопись привлекает своими выразительными средствами, а потом уже вы читаете ее литературную сторону. «Медный змий» Фёдора Бруни производит впечатление унылого и вымученного искусства, мы чувствуем навязчивость. Если у Александра Иванова вы посмотрите на эскизы к работе, вы увидите блестящего художника, который, к сожалению, не туда пошёл.

Д.М.: Вы подробно рассказали нам о том, как искусство Востока долгое время не менялось. Однако Запад определенным образом повлиял на Восток. Что еще Восток перенял у Запада?

М.Я.: Прежде всего Восток взял у Запада экономическую научную реформу. Машиностроение как творец материальных ценностей. Какие-то страны этому сопротивлялись, например, Япония. Но потом они поняли, что данная отрасль промышленности была для них очень необходима, так как она позволила им уже в начале XX века быть экономически и технически в более выигрышном положении, чем Россия. Учиться всегда легче, чем доходить до истины. Поэтому Европе потребовалась сумбурная деятельность, хотя она ничего не предлагала. Запад совершенно не стремился познакомить Восток со своими секретами.

Д.М.: А Восток?

М.Я.: А Восток то же самое. Вся эта криминальная история развития фарфора. Фарфор впервые был создан в Китае в период правления монгольской династии Юань. При Марко Поло даже кусочки фарфора ценились, потому что европейцы не могли создать такой материал. Наиболее состоятельные люди вкладывали средства в производство европейского фарфора, но у них не получалось создать его. Почти решили вопрос Медичи в конце XVI века, тогда появились пер-



Александр Иванов
Явление Христа народу
1837—1857 годы
Холст, масло. 540 × 750 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Фёдор Бруни
Медный змий
1841 год
Холст, масло. 565 × 852 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

вые предметы цвета слоновой кости, которые все, дружно хлопая, назвали фарфором. На самом деле это был фарфор, но только «Фарфор Медичи». Это был фактически фаянс, который близок к фарфору, но все-таки является фаянсом. Далее произошла стагнация производства и поисков, европейцы решили пойти по собственному пути. Украсть секрет изготовления у них не получалось. Надо сказать, что Петр I снарядил две торговые экспедиции, где было дано распоряжение продавать в убыток себе, но лишь бы найти секрет фарфора. Первый раз привезенный человек пропал, второй раз то же самое. Тогда плюнули на промышленный шпионаж и наших отправили учиться: Михаила Ломоносова и его ученика Дмитрия Виноградова.







Пара ваз
Китай, начало XIX в.
Кантонский фарфор; полихромная роспись «famille verte»; золоченая бронза, чеканка
72,5×28 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4119 (1, 2)

Аквариум для комнатных рыбок
Китай, начало XX в.
Фарфор; роспись кобальтом; дерево
Высота 35,5 см (без подставки 31 см), ø 36,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4121

Именно Дмитрий Иванович создал действительно настоящий фарфор, однако отличающийся от китайского. Китайский фарфор довольно малопластичный, а здесь маленькие произведения (мелкая пластика) получались выразительными. Восток стимулировал не столько развитие ремесел, он повлиял на понимание европейцев, что следовать эволюционному процессу, который свойственен для Востока, было невыгодно и бесперспективно. Тогда это креативное начало, основу которого заложила еще эпоха Возрождения, послужила тому, что европеец самостоятельно приступил к его поиску. Таким образом Восток принял у Запада результат деятельности отдельных стран, а Запад обратил внимание на собственную возможность. Например, майолика Валенсии и Альгамбры – это непревзойденное европейцами качество. Запад перенимал лишь азы. Люстровое покрытие (люстровые пигменты) было разработано еще в Альгамбре, там оно имело золотой сверкающий оттенок глазури. Итальянцы не могли заполучить эту технологию. Они стали экспериментировать, в городе Губбио было разработано люстровое покрытие ничуть не уступающее, и даже отличающееся иной характеристикой. Люстр была бордового цвета, она становилась сама по себе замечательным элементом декора. Можно сказать, что Губбио украла технологию, но я бы назвал это вариацией. Сама идея люстровой глазури очень проста – нужно создать восстановительную среду, то есть избавить предмет от доступа к кислороду. Тогда кислород будет отниматься от окисла того же золота (оксид золота (I, III) - Au[AuO2]), тогда золото остается брошенной возлюбленной. Ей приходится только застыть в полевом шпате мелкими кристаллами, так получается золотая фактура. Этот вопрос даже большим секретом то и не был, тайной были количественный и температурные нюансы. Именно это в Европе решалось по-своему, может быть даже где-то больше декоративно и ярко. Не случайно люстровое покрытие в итальянской майолике успешно конкурировало с восточной керамикой. Таким образом, мы все оказались в одной упряжке, это упряжка называется Земля. Разгадывая размеры этой Земли, европейцы и азиаты убедились в от-

носительной миниатюрности, это было в эпоху Возрождения. Тогда все было стихийным, позже нам всем было необходимо XVII столетие, которое подготовило промышленную революцию XVIII века. Дальше Восток потерял это время, когда в Китае, Индонезии и Японии начали проводить изоляционистскую политику. Она была не случайной, вместе с новациями Восток не хотел принимать это активное действие, способность к совершению бескомпромиссных шагов. Запад, а именно Европу, можно назвать маленькой. Здесь все на виду, невольно нужно погонять лошадей, чтобы не отстать. Поэтому такой род промышленности был характерен, как и развитие науки, причем практической. Всякие парадоксальные философские мысли вскоре стали поражать в конце XVIII - начале XIX века. В предыдущий период мы видим, что каждый стремится выплыть самостоятельно, еще было хорошо подтолкнуть конкурента. Восток относился к этому эволюционно, а Европа революционно. Революционизм был катализатором развития. Можно даже сказать, что Восток в какой-то степени проиграл во времени. Восток не смог полноценно передать то созерцательное начало, то синкретичное отношение к миру. Запад даже не понял, от чего он отказывается. Поняли все это только эстеты, которых привлекала форма, а не содержание. Очень часто европейское искусство все также антропоцентрично, но только этот антропоцентризм базировался на успехах промышленной революции. Европейцы так и не поняли восточный взгляд, не хотели и не могли понимать. Потому что тогда нужны были другие люди, другие жизненные условия. Во многом повлекло общественное развитие – сначала нидерландская революция, и только потом финальным аккордом стала французская эволюция. Их двигало желание добиться успехов, победить в конкуренции и развиваться дальше. В этом отношении очень показательно одно стихотворение у Генриха Гейне «Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme» – «Я меч, я – пламя». Сколько раз мы видим букву «я»?

Я путь вам освещал во тьме, но вот,
С началом битвы, сражаться вышел в первые ряды.
Вокруг меня лежат тела друзей погибших,
Но победили мы. Мы победили, но кругом лежат тела
Моих друзей погибших. В ликующих напевах
Триумфальных звучит поминовения хорал. Но времени
Нам нет на радость и на траур. Вновь трубы нас
Зовут идти на новый бой.
Я – меч, я – пламя.

Это квинтэссенция европейского мыслителя и деятеля. Такое стихотворение не могло родиться на Востоке. Все это заставило двигаться на параллельных путях Востока с Западом, но кто-то должен был отставать. Это показала Вторая мировая война – Япония проиграла так же, как и Германия. Получилось, что параллельное движение возможно только, если все будут двигаться без оружия параллельно друг другу. Когда начинаются военные действия, в конечном счете проигрывают все.






Д.М.: Нам недавно задали вопрос: как дельфтский фаянс связан с русским декоративно-прикладным искусством? Я не смогла внятно ответить на данный вопрос. Что было первым, и кто на кого повлиял?

М.Я.: Дельфтский фаянс и гжель – побеги от одного корня. А корнем является Китай, китайский фарфор, а потом уже умение регулировать температуру обжига. Именно оно позволило выявлять синий цвет. Самая большая трудность — это не перекалить и недокалить, между ними очень маленький промежуток. Китайцы использовали печи, которые делались на склонах гор. Они и разводили огонь снизу, жар поднимался наверх, и в середине, где была уже достигнута необходимая температура, мастера эмпирически находили размеры и габариты, горючие материалы. Там создавалась постоянная



Две вазы («knobbel vase»)
Голландия, Делфт, XIX в.
Фаянс; роспись кобальтом
30/31×15, 5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2889 (2–3)



Пара ваз с крышками для табака («pul»)
Голландия, Делфт, мануфактура De Grieksche A, XVIII в.
Фаянс; роспись кобальтом
44×22 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2934 (1, 2)

температура, в эту среду закладывали формы и получался фарфор с голубыми глазурями. Сначала были изделия селадонового цвета (зелено-голубого), потом научились делать белые, как только очистили шихту, так сразу появились голубые предметы. Европейцы не могли и не знали, как их создать. Дальше все пытались находить, пробовать и создавать подобные произведения с бело-голубой глазурью. Наиболее последовательно действовал Делфт, потому что голландцы стремились перевести все на научную основу. Они первые догадались о важности соблюдения температурного режима. Схожий путь имел русский народный промысел – гжель. Наряду с большим количеством фарфоровых частных заводов развивалось фаянсовое производство. Причем фаянс не многим уступал фарфору, помимо дельфтского фаянса развивался английский. Англичане тоже обожглись на фарфоре, заменителем стала продукция Веджвуда. Это ведь не фарфор, а его имитация, которая в какой-то степени превосходила китайское «чудо». Влияние дельфтского на русское производство связано с Петром I. По его поручению массово скупали и ввозили западноевропейское искусство. Это были изразцовые плитки, посуда, мелкая пластика. Дельфт прославился прежде всего объемными формами: кувшинами и хранилищами для табака. Именно табак оказался «маячком» для русского. Табак – это то, что понравится царю. Все, что связано с табаком тогда и сейчас кажется современным, и актуальным. Трубки для курения в Голландии изготавливали тоже, но однажды перестали, потому что это было технологически очень сложно. Голландские трубки легче было покупать, а в России – производить. Русский фарфор долгое время существовал без больших печей, поэтому можно было делать маленькие вещи. Вопрос жизни и смерти был в рентабельности, потому что каждый обжиг стоил больших денег. Научились делать максимально маленькие вещи, как например, трубка, мушечница, табакерка. Их можно было даже в маленькой печи обжечь, продавать тоже не составляло труда.

Д.М.: Мы подробно обсудили, чем отличается Восток от Запада. А что общего мы можем найти в изобразительном искусстве таких противоположных культур?

М.Я.: Надо сказать, что для многих стран Восток так и остался блажью. Европа создала тот действенный стиль, которому невозможно возразить – реализм. Реализм позволил, копируя действительность, иметь в неограниченной возможности развитие, другое дело эстетические направления, которые были свойственно Востоку. Там тоже можно увидеть на живописи производство того же фарфора, в сельскохозяйственных работах, и даже доставке редьки дайкон. Все это делается для того, чтобы соединиться так с этим окружающим миром, чтобы не повредить его. Восток хочет гармонии, и для того, чтобы подчеркнуть гармонию, он показывает конкретные события. Человек в искусстве Востока не победитель, а достойный элемент гармонии.

Светлана Бородина
Дарья Молотникова



АТРИБУЦИЯ ПОРТРЕТА АЛЬБЕРТИНЫ АГНЕССЫ НАССАУ-ОРАНСКОЙ РАБОТЫ ЯНА МЕЙТЕНСА КАК РЕЗУЛЬТАТ СОТВОРЧЕСТВА ВАДИМА САДКОВА И АЛИНЫ БУЛГАКОВОЙ



Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИКН

АННОТАЦИЯ: статья является атрибутационным исследованием портрета герцогини Альбертины Агнессы Нассау-Оранской работы Яна Мейтенса из Большого собрания изящных искусств ASG. Изображение обрамлено цветочной гирляндой, состоящей из роз, веток апельсина, анемонов и листвы. Её исполнил Франс ван Эвербрук. Портрет атрибутирован на основе двух авторских реплик из Картинной галереи Ангальта в Дессау и Фонда исторических коллекций Дома Нассау-Оранских в Гааге.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: портрет, Альбертина Агнесса Нассау-Оранская, Ян Мейтенс, гирлянда, Франс ван Эвербрук, авторская реплика, розы, ветки апельсина, анемоны, мастерская.

ABSTRACT: article is attributional research of portrait of duchess Albertine Agnes of Nassau by Jan Mytens from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. The image is framed with flower garland composed of roses, orange branches, anemones and leaves. It was made by Frans van Everbroeck. The portrait is attributed on base of two author's replicas from Anhalt Art gallery in Dessau and Foundation of the Historical Collections of the House of Nassau in the Hague.

KEYWORDS: portrait, Albertine Agnes of Nassau, Jan Mytens, garland, Frans van Everbroeck, author's replica, roses, oranges branches, anemones, workshop.

Весной 2011 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось женским портретом фламандской школы XVII века. Изображение обрамлено гирляндой из цветов и листвы, по манере изображения соответствующей искусству Фландрии. В ходе научной работы по атрибуции произведений из коллекции фламандской живописи собрания ASG удалось установить авторство и личность портретируемой. Картину атрибутировал историк искусств, доктор искусствоведения, профессор, специалист в сфере экспертизы произведений искусства старых мастеров Вадим Анатольевич Садков.



Мейтенс, Ян (портретное изображение)
Эвербрук, Франс ван (цветочная гирлянда)
Портрет Альбертины Агнессы Нассау-Оранской в цветочной гирлянде
1665 – 1666 годы
Холст, масло. 155×125 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1867

Произведение определено на основе двух авторских реплик из Картинной галереи Ангальта (Дессау, инв. № 621) и Фонда исторических коллекций Дома Нассау-Оранских (Гаага), написанных Яном Мейтенсом (*Jan Mijtens*, около 1614 – 1670). На всех трёх портретах изображена Альбертина Агнесса Нассау-Оранская (*Albertine Agnes of Nassau*, 1634 – 1696) – шестой ребёнок Фредерика Хендрика Оранского и Амалии Сольмс-Браунфельсской. Кроме Альбертины Агнессы до совершеннолетия дожили её брат Виллем и трое сестёр: Луиза Генриетта, Генриетта Катарина и Мария. В 1652 году принцесса вышла замуж за двоюродного брата Виллема Фридриха, графа Нассау-Дитца (1613 – 1664). В период между 1664 – 1679 годами во время малолетства своего сына Генриха Казимира II была регентом Фрисландии, Гронингена и Дренте.

В 1665 году в период войны с Англией и Мюнстерским княжеством-епископством Альбертина Агнесса находилась в осаждённом Гронингене. Войска союзной Франции освободили город. Впоследствии Нидерланды подверглись нападению французов, Мюнстерского и Кёльнского епископств. Оборона также была организована Альбертиной Агнессой.

Ян Мейтенс неоднократно писал герцогиню и членов семьи Нассау-Оранских. Художник обучался у Антони ван Опстала (*Anthony van Opstal*, 1590 – 1652) и Николаса ван дер Хорста (*Nicolas van der Horst*, 1598 – 1646). В 1642



Мейтенс, Ян (портретное изображение)
Портрет Альбертины Агнессы Нассау-Оранской в цветочной гирлянде
1665 – 1666 годы
Холст, масло. 123,5×96,5 см
Картинная галерея Ангальта, Дессау



Мейтенс, Ян (портретное изображение)
Портрет Альбертины Агнессы Нассау-Оранской в цветочной гирлянде
1665 – 1666 годы
Холст, масло. 125×97 см
Фонд исторических коллекций Дома Нассау-Оранских, Гаага

году он вступил в гильдию святого Луки в Гааге. В 1656 году входил в число создателей сообщества живописцев «*Confrerie Pictura*». Мейтенс много работал по заказам двора дома Оранских, особенно преуспев в изображении предметов облачения и аксессуаров.



Мейтенс, Ян (портретное изображение)
Портрет Марии Нассауской
1665/1666 годы
Холст, масло. 112×96 см
Веймарский замок

В 1672 году по указу герцогини Альбертины Агнессы началось строительство дворца Ораниенштайн в Дице. Здесь в 1695 году находился её портрет, исполненный Яном Мейтенсом [1, с. 203]. Сегодня он хранится в Ангальтской галерее в Дессау. Две его авторские реплики представлены в Большом собрании изящных искусств ASG и Фонде исторических коллекций Дома Нассау-Оранских. Герцогиня изображена в поколенном формате в повороте вправо. Она одета в тёмное декольтированное платье с наброшенной полупрозрачной драпировкой. Левой рукой портретируемая подпирает голову, правая – лежит на бедре тыльной стороной ладони. На заднем плане – пейзаж. Все портреты заключены в цветочные рамки. В гирлянды с портретов



Мейтенс, Ян
Групповой портрет четырех сестёр Нассау-Оранских: Альбертины Агнессы, Луизы Генриетты, Генриетты Катарины и Марии
1666 год
Холст, масло
Дворец Георгиум, Дессау

герцогини из собраний Дессау и Гааги вписаны изображения черепов (вверху) и песочных часов (внизу) – намёк на микрожанр Vanitas. В октябре 1664 года в результате несчастного случая умер супруг Альбертины Агнессы, отсюда траурный цвет тёмно-фиолетового платья на портретах и атрибутика, символизирующая смерть. Герцогиня подпирает голову рукой, что можно трактовать как аллегорию меланхолии. В 1666 году Мейтенс исполнил портрет четырех сестёр Нассау-Оранских, где Альбертина Агнесса аналогичным жестом поддерживает голову (Дворец Георгиум, Дессау). Она единственная изображена в подобной «меланхолической» позе, поскольку к тому моменту была уже овдовевшей.

Цветочные гирлянды на портретах исполнены в традициях фламандского искусства XVII столетия. Портретные изображения в гирляндах встречаются у Яна Брейгеля Старшего (1568 – 1625), а затем у его ученика Даниэля Сегерса (1590 – 1661). В период с 1645 по 1652 годы в государственных коллекциях Нидерландов находилось, по крайней мере, четыре произведения Сегерса, в том числе изображение



Эвербрук, Франс ван
Иосиф с младенцем Христом в гирлянде из фруктов и листвы
1676 год
Холст, масло. 167×125 см
Аукцион Sotheby's, 22 мая 2019 года, Нью-Йорк, лот 106



Эвербрук, Франс ван
Женский портрет в гирлянде из фруктов, овощей и цветов
1667 год
Холст, масло. 106×85 см
Аукцион Sotheby's, 5 декабря 2006 года, Париж, лот 411

Девы Марии в цветочной гирлянде. Альбертина Агнесса, несомненно, видела эти работы. Они повлияли на выбор композиции её собственных портретов, в которых цветочные гирлянды были исполнены, по всей видимости, Франсом ван Эвербруком (*Frans van Everbroeck*, около 1628 – 1676/1693) – представителем фламандской («сегерсовской») традиции цветочных гирлянд. Он специализировался на изображении цветов, фруктов, натюрмортов в жанре «суета сует», а также роскошных композициях pronkstilleven. Работал в Антверпене, Амстердаме, Лондоне. Обучался у Йориса ван Сона (Joris van Son, 1623 – 1667). В 1662 году вступил в гильдию святого Луки Антверпена. С 1667 года работал в Амстердаме, а с 1672-го – снова в Антверпене. В 1676 году перебрался в Англию. Его картины регулярно выставлялись на лондонских аукционах в период с 1689 по 1693 годы.

Гирлянда с работы из собрания ASG отличается профессиональным мастерством исполнения, элегантностью и вкусом, проявляющихся в количестве и сочетании цветов в ней. Здесь присутствуют изображения цветущих веток апельсина, что указывает на принадлежность портретируемой Оранской династии (династический цвет – оранжевый). Изображение пышных распустившихся роз разных сортов символизирует быстроту увядания красоты и конечность всего земного. Есть здесь и анемо-



Эвербрук, Франс ван
Фрагмент цветочной гирлянды с портрета Альбертины Агнессы Нассау-Оранской
БСИИ ASG, инв. № 01-1867



Эвербрук, Франс ван
Фрагмент цветочной гирлянды с женского портрета
Аукцион Sotheby's, 5 декабря 2006 года, Париж, лот 411

ны – цветы, которые согласно легенде, выросли на месте смерти Адониса – героя древнегреческих мифов [2, с. 147]. Адонис был убит на охоте диким вепрем. Анемоны символизируют плодородие и возрождение. Вплетенные в гирлянду на портрете герцогини они олицетворяют трагическую смерть её мужа. Во время чистки пистоля произошёл выстрел, в результате которого у Вильгельма Фридриха были размозжены подбородок, челюсть и нос, от полученных ран штатгальтер через несколько дней скончался.

Помимо трёх авторских реплик, есть также портрет Альбертины Агнессы, написанный мастерской Яна Мейтенса. Он находится во дворце Хет Лоо в Апелдорне. Изображение датируется 1665 – 1666 годами. Здесь в гирлянде так же присутствуют череп и песочные часы, однако кроме флёрдоранжа нет более никаких цветов, что упрощает изображение.



Мейтенс, Ян, мастерская
Портрет Альбертины Агнессы Нассау-Оранской в цветочной гирлянде
1665 – 1666 годы
Холст, масло.
106×87 см
Дворец Хет Лоо, Апелдорн



Эвербрук, Франс ван
Фрагмент цветочной гирлянды с изображением розы
БСИИ ASG,
инв. № 01-1867



Эвербрук, Франс ван
Фрагмент цветочной гирлянды с изображением ветки апельсина
БСИИ ASG,
инв. № 01-1867



Эвербрук, Франс ван
Фрагмент цветочной гирлянды с изображением красных анемонов
БСИИ ASG,
инв. № 01-1867

Портреты Альбертины Агнессы Нассау-Оранской писали и другие живописцы. В 1653 году её портрет исполнил Геррит ван Хонтхорст (*Gerrit van Honthorst*, 1592 – 1656). Ныне он экспонируется в Музее Вармии и Мазур (Польша). В 1668 году герцогиню с тремя детьми изобразил Абрахам Ламбертсон ван ден Темпел (*Abraham Lambertsz. van den Tempel*, около 1622 – 1672, Фрис Музей, Леуварден). Работа Мейтенса из собрания ASG занимает одно из центральных мест в череде портретных изображений героини. Ценно, что в данном случае установлены имена создателей не только портрета, но и изображения гирлянды. В двух аналогичных портретах мастера той же модели автор изображения цветов не указан. Кроме этого портрет из собрания ASG был надставлен со всех четырёх сторон, что может быть объяснено шпалерной развеской, в которую он некогда был включён. Установление истории прежнего бытования данного произведения должно стать следующим этапом исследовательской работы.

Ссылки:

1. Bauer Alexandra Nina. Jan Mijtens (1613/14 – 1670). Leben und Werk eines Haager Porträtmalers. – Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2006. – 494 p.
2. Alain Tapié. Le sens caché des fleurs: Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle. – Paris: Société nouvelle Adam Biro, 2000. – 210 p.
3. Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Haags Historisch Museum, s'Gravenhage, 1998
4. Willigen A. van der, Meijer F.G. A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils : 1525-1725. Leiden: Primavera Press, 2003.



ВДОХНОВЛЯЯСЬ, НО НЕ ПОДРАЖАЯ:

АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЯ АНТОНИО ДА КОРРЕДЖО



Дарья Молотникова,
искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена атрибуции живописного полотна последователя Антонио да Корреджо «Дева Марии с младенцем Иисусом». Картина написана по гравюре Ричарда Купера II. В статье анализируются графические работы Ричарда Купера I и Ричарда Купера II, приведены история происхождения и провенанс гравюр. Затронута тема наследия Антонио да Корреджо, его влияние на интерпретацию сюжета «Мадонна с младенцем».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: атрибуция, Дева Марии с младенцем Иисусом, Мадонна, Антонио да Корреджо, гравюра, Ричард Купер I, Ричард Купер II, религиозная живопись.

ABSTRACT: article is devoted to the attribution of Antonio da Correggio's follower's painting "Virgin Mary with child Jesus". The picture is created on the engraving of Richard Cooper II. Graphic works of Richard Cooper I and Richard Cooper II are analyzed in the article, origine history and provenance of engravings are given. The theme of Antonio da Correggio's heritage and his influence on the interpretation of the subject "Madonna with child" are touched.

KEYWORDS: attribution, Virgin Mary with child Jesus, Madonna, Antonio da Correggio, engraving, Richard Cooper I, Richard Cooper II, religious painting.

7 ИЮНЯ 2023 ГОДА БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ПОПОЛНИЛОСЬ КАРТИНОЙ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДЕВЫ МАРИИ С МЛАДЕНЦЕМ ИИСУСОМ. ЭКСПЕРТЫ ОТНЕСЛИ РАБОТУ К ФРАНЦУЗСКОЙ ШКОЛЕ XVIII ВЕКА. ВОПРОС ПЕРВОИСТОЧНИКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОСТАЁТСЯ ДИСКУССИОННЫМ. МЫ УСТАНОВИЛИ, ЧТО ПОЛОТНО НАПИСАНО ПО ГРАВЮРЕ АНГЛИЙСКОГО РИСОВАЛЬЩИКА XVIII ВЕКА: РИЧАРДА КУПЕРА СТАРШЕГО (1701(5) — 1764) ЛИБО РИЧАРДА КУПЕРА II (1740 — 1814), СНЯТОЙ С НЕСОХРАНИВШЕГОСЯ ПОЛОТНА ИТАЛЬЯНСКОГО ХУДОЖНИКА АНТОНИО ДА КОРРЕДЖО (1489 — 1534).

По данным обширного библиографического справочника о живописцах, скульпторах, рисовальщиках и граверах – энциклопедии Эммануэля Бенези (фр. Bénézit: Dictionnaire despeintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs), Ричард Купер Старший родился в Йоркшире. Он был ведущим гравером Эдинбурга, учителем шотландского рисовальщика Роберта Стрэнджа (1721 – 1792) и отцом Ричарда Купера II (1740 – 1814) [1].

По версии Национального биографического словаря за 1885–1900 годы Ричард Купер Старший родился в Лондоне, учился у английского гравера и картографа Джона Пайна (1690–1756). После смерти отца он унаследовал небольшую сумму денег, оставил работу гравера, чтобы покинуть страну и изучать искусство в Италии. Он работал там на протяжении нескольких лет, в результате чего был хорошо знаком с произведениями великих итальянских мастеров. Автор данной статьи, Лай-



Корреджо, Антонио да, последователь
Картина написана по гравюре Ричарда Купера II
Дева Марии с младенцем Иисусом
Вторая половина XVIII века
Холст (овал), масло. 116 х 87 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5122

онел Генри Каст (1859–1929) утверждает, что Ричард Купер Старший за это время преуспел в творчестве, стал хорошим рисовальщиком и прекрасным художником. Также у него сложилась достойная коллекция рисунков старых мастеров и гравюр различных школ и стран [2].

По возвращении в Англию друг художника господин Гатри уговорил сопровождать его во время визита в Эдинбург. В Шотландии в то время была нехватка первоклассных художников, и там Купера встретили настолько тепло, что он решил поселиться в Эдинбурге и вернуться к профессии гравера. Ричард Купер к тому времени выполнил достаточно большой объем работы, что позволило ему построить собственный дом на улице Сент-Джон. Интерьер дома он украсил своими авторским картинами. В Эдинбурге он начал обучать мастерству изготовления гравюр, самым известным учеником был Роберт Стрэндж. Стрэнж шесть лет был подмастерьем у Купера, за это время он стал близким другом семьи своего учителя. Примерно в 1738 году Купер женился на мисс Энн Линд, в браке у них родился Ричард Купер II, который последовал профессии отца. По словам Роберта Стрэнджа, Ричарду Куперу Старшему как граверу не хватало профессиональной практики, но все его работы отличались душевностью и вкусом. Купер Старший главным образом известен своими гравюрами – портретами современников, среди которых были окулист Джон Тейлор, Уильям Карстерс и Эндрю Аллан, сэр Хью Дэлримпл, изобретатель логарифмов Джон Непер, лорд Джеффрис и многие другие. Он также гравировал анатомические пластины для «Эдинбургских медицинских очерков», создавал экслибрисы и другие композиции. Он умер в 1764 году и был похоронен на кладбище Кэнонгейт в Эдинбурге [2]. Данные Национального биографического словаря основаны на источниках «Redgrave's Dict. of Artists», «Dennistoun's Memoirs of Sir Robert Strange», «Huber and Roost's Manuel des Curieux et des Amateurs de l'Art, vol. IX». «Chaloner Smith's British Mezzotinto Portraits» [2].

По сведениям Британского музея, гравюру «Мадонна с Младенцем» снятую с картины Антонио да Корреджо, первым исполнил Ричард Купер Старший. Однако по данным Национального биографического словаря за 1885–1900 годы автором гравюры является не Купер Старший, а его сын Ричард Купер Младший.

В энциклопедии Эммануэля Бенези о Ричарде Купере Младшем говорится следующее: родился он в Эдинбурге, так же, как и отец, путешествовал по Италии, чтобы изучать искусство старых мастеров. Его пейзажные графические работы имели небольшой успех. К концу XVIII века он занял руководящую должность в Итонском колледже. В Лондоне, где он поселился после непродолжительного проживания в Эдинбурге, Купер Младший начал выставлять свои работы в Королевской академии художеств. Это учреждение принимало работы гравера с 1787 года по 1809 год. Ричард Купер Младший стал учителем рисования у принцессы Шарлотты Августины Уэльской (1796–1817). Его работы представлены в ведущих музеях Дублина и Лондона [1].

В Национальном биографическом словаре о Ричарде Купере II написано следующее: он был художником и гравером, сыном Ричарда Купера Старшего, гравера из Эдинбурга. Купер Младший родился в Эдинбурге около 1740 года. Обучившись рисованию у отца, он отправился в Париж, там изучал способы изготовления гравюры у выдающегося французского мастера репродукционной гравюры офортом и резцом Жака-Филиппа Ле Баса (1707–1783). У Ле Баса Купер II научился качественной технике исполнения графических работ. В 1761 году он выставил в Обществе художников Великобритании (англ. Incorporated Society of Artists of Great Britain) рисунок с картины Франческо Тревизани (1656–1746). В 1762 году он представил одну из лучших своих гравюр, а именно «Дети Карла I» последователя Антониса Ван Дейка (1599–1641) [3]. **По мнению автора статьи, в 1764 году в Обществе художников Великобритании он выставил блестящую гравюру «Мадонна с младенцем» по работе Антонио да Корреджо.** Далее его имя не появлялось на выставке в течение нескольких лет, и за этот период Ричард Купер Младший вероятно посетил Италию. Тогда он и создал свою серию тонированных рисунков Рима и его окрестностей, после чего его назвали «английским Пуссеном». Большое коли-

чество рисунков, созданных по лучшим произведениям старых мастеров Италии сейчас хранятся в Национальной галерее Шотландии (Шотландская национальная галерея современного искусства (Modern Two)) в Эдинбурге, в том числе копии «Мадонн» Рафаэля Санти (1483–1520), Джованни Баттиста Сальви (1609–1685), Франческо Тревизани и Антонио да Корреджо [4]. Также в их собрании имеются два альбома Ричарда Купера Младшего [5,6].

Серию тонированных римских рисунков он опубликовал в 1778 и 1779 годах, а также выставил некоторые рисунки в Королевской академии художеств. Эти данные приводятся в третьем томе издания «Библиотеки изящных искусств; справочнике по живописи, скульптуре, архитектуре и гравюре» от 1832 года [18].



Альбомы Ричарда Купера Младшего из собрания Шотландской национальной галереи современного искусства (Modern Two) в Эдинбурге № D 4820 и № D 4823 I



Купер II, Ричард
Мадонна с младенцем и святой Екатериной
Копия с картины Антонио да Корреджо
Италия, XVIII век
Бумага, карандаш
30 x 25 см
Шотландская национальная галерея современного искусства (Modern Two), Эдинбург



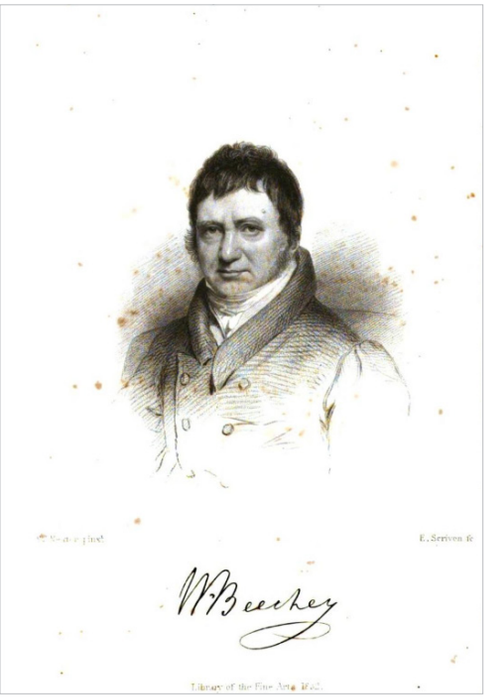
Корреджо, Антонио да
Мистический брак святой Екатерины
Италия, около 1518 года
Холст, масло
28 x 24 см
Музей Каподимонте, Неаполь

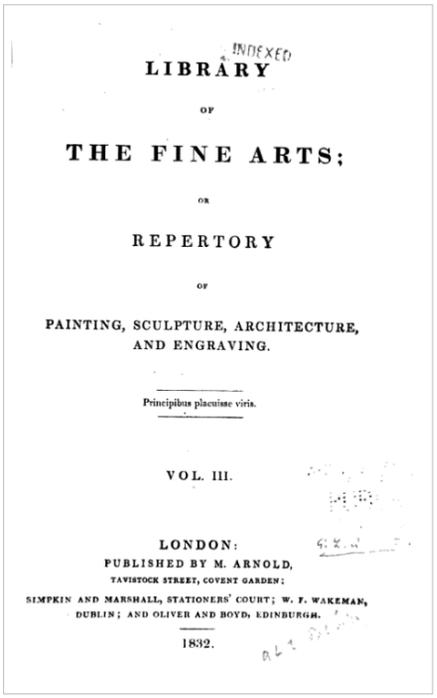


Купер II, Ричард
Мадонна с Младенцем “ La Zingarella”
Копия с картины Антонио да Корреджо
Италия, XVIII век
Бумага, черный мел
48 x 36 см
Шотландская национальная галерея современного искусства (Modern Two), Эдинбург



Корреджо, Антонио да
Мадонна с Младенцем “Zingarella”
Италия, 1516-1517 годы
Холст, масло
47 x 39 см
Музей Каподимонте, Неаполь





LIBRARY

OF

THE FINE ARTS;

OR

REPERTORY

OF

PAINTING, SCULPTURE, ARCHITECTURE, AND ENGRAVING.

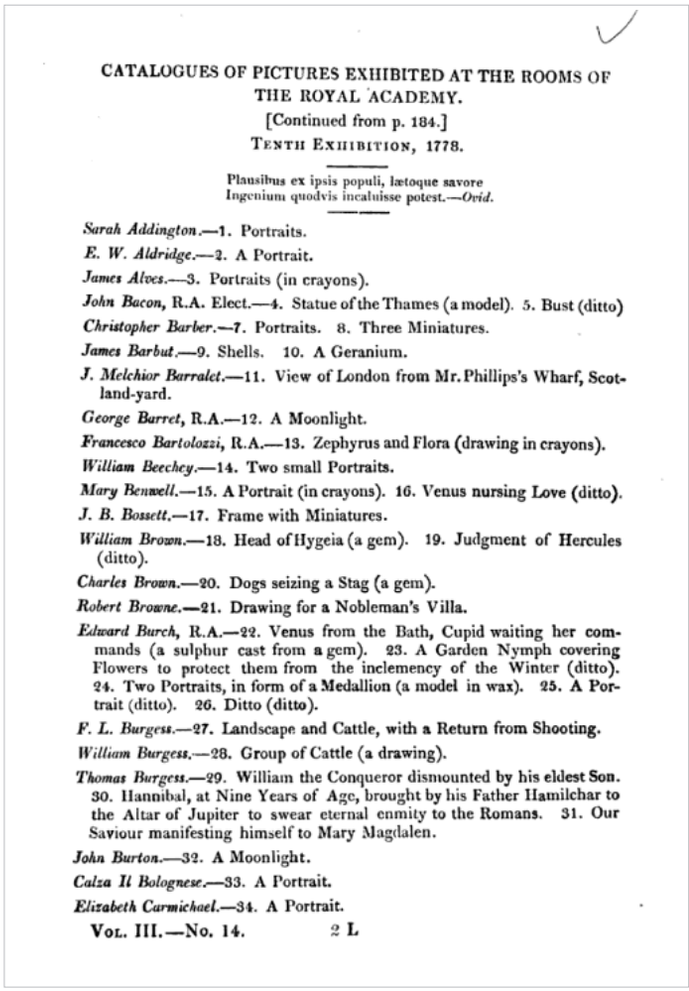
Principibus placuisse viris.

VOL. III.

LONDON:
PUBLISHED BY M. ARNOLD,
TAVISTOCK STREET, COVENT GARDEN;
SIMPKIN AND MARSHALL, STATIONERS' COURT; W. F. WAKEMAN, DUBLIN; AND OLIVER AND BOYD, EDINBURGH.

1832.

Третий том издания «Библиотека изящных искусств; справочник по живописи, скульптуре, архитектуре и гравюре» от 1832 года со сведениями об участии Ричарда Купера Младшего в выставке Королевской академии художеств 1778 году



CATALOGUES OF PICTURES EXHIBITED AT THE ROOMS OF THE ROYAL ACADEMY.

[Continued from p. 184.]

TENTH EXHIBITION, 1778.

Plausibus ex ipsis populi, lætoque savore
Ingenium quodvis incaluisse potest.—*Ovid.*

Sarah Addington.—1. Portraits.

E. W. Aldridge.—2. A Portrait.

James Alves.—3. Portraits (in crayons).

John Bacon, R.A. Elect.—4. Statue of the Thames (a model). 5. Bust (ditto)

Christopher Barber.—7. Portraits. 8. Three Miniatures.

James Barbut.—9. Shells. 10. A Geranium.

J. Melchior Barralet.—11. View of London from Mr. Phillips's Wharf, Scotland-yard.

George Barret, R.A.—12. A Moonlight.

Francesco Bartolozzi, R.A.—13. Zephyrus and Flora (drawing in crayons).

William Beechey.—14. Two small Portraits.

Mary Benwell.—15. A Portrait (in crayons). 16. Venus nursing Love (ditto).

J. B. Bossett.—17. Frame with Miniatures.

William Brown.—18. Head of Hygeia (a gem). 19. Judgment of Hercules (ditto).

Charles Brown.—20. Dogs seizing a Stag (a gem).

Robert Browne.—21. Drawing for a Nobleman's Villa.

Edward Burch, R.A.—22. Venus from the Bath, Cupid waiting her commands (a sulphur cast from a gem). 23. A Garden Nymph covering Flowers to protect them from the inclemency of the Winter (ditto). 24. Two Portraits, in form of a Medallion (a model in wax). 25. A Portrait (ditto). 26. Ditto (ditto).

F. L. Burgess.—27. Landscape and Cattle, with a Return from Shooting.

William Burgess.—28. Group of Cattle (a drawing).

Thomas Burgess.—29. William the Conqueror dismounted by his eldest Son. 30. Hannibal, at Nine Years of Age, brought by his Father Hamilchar to the Altar of Jupiter to swear eternal enmity to the Romans. 31. Our Saviour manifesting himself to Mary Magdalen.

John Burton.—32. A Moonlight.

Calza Il Bolognese.—33. A Portrait.

Elizabeth Carmichael.—34. A Portrait.

VOL. III.—No. 14. 2 L

Richard Cooper.—56. A Drawing of the Inside of the Coliseo at Rome. 57. Ditto of Ponte Salaro, near Rome. 58. A Drawing from Titian, in the Borghese Collection. 59. Ditto from Correggio, in the Duke of Alva's Collection at Madrid. 60. A Drawing from Julio Cesare Procaccini, in the Collection of the Marquis of Villa Franca at Madrid. 61. Ditto from Albano at Naples. 62. Ditto from Parmegiano at Rome.

Третий том издания «Библиотека изящных искусств; справочник по живописи, скульптуре, архитектуре и гравюре» от 1832 года со сведениями об участии Ричарда Купера Младшего в выставке Королевской академии художеств в 1778 году

В 1782 году Купер II завершил большую работу, которую в 1783 году выставил в Обществе художников Великобритании: «Шествие Карла I и рыцарей Ордена Подвязки» по произведению Антониса Ван Дейка. Далее он создавал портреты Вильгельма III и Марии, Томаса Вентворта, графа Страффорда; Фредерика, принца Уэльского и его сестры; «Любовницу» Рембрандта (меццо-тинто), «Вакханалию» по Никола Пуссену (1594 — 1665) и так далее. Около 1787 года Купер поселился на Чарльз-стрит (площадь Сент-Джеймс), и посвятил себя рисованию, выставляя многочисленные рисунки в Королевской академии вплоть до 1809 года. Он был назначен учителем рисования королевы Шарлотты, а также занимал эту должность в Итонской школе. Образцы его рисунков можно увидеть в музее Виктории и Альберта и **Британском музее; в последнем собрании имеются многочисленные его гравюры, офорты и литографии.** Данные Национального биографического словаря основаны на источниках «Redgrave's Dict. of Artists», «Nagler's Künstler-Lexikon», «Bryan's Dict. of Artists (ed. Graves)», «Sarsfield Taylor's State of the Arts in Great Britain and Ireland», «Graves's Dict. of Artists» 1760 – 1880 годов, «Guiffrey's Vandyck», «Catalogues of the Royal Academy, South Kensington Museum, &c» [3].

В Британском музее хранится 8 гравюр «Мадонна с младенцем», две из которых эксперты относят Ричарду Куперу Младшему, остальные – Ричарду Куперу Старшему.



Купер Старший, Ричард
Мадонна с Младенцем
1761-1764 годы
Бумага, 35 x 26
Британский музей, Лондон
Инв.№ W,8.20



Купер Старший, Ричард
Мадонна с Младенцем
1761-1764 годы
Бумага, 39 x 27
Британский музей, Лондон
Инв.№ Ee,2.121



Купер II, Ричард
Мадонна с Младенцем
1763 – 64 годы
Бумага, 38 x 26 см
Британский музей, Лондон
Инв.№ W,8.19

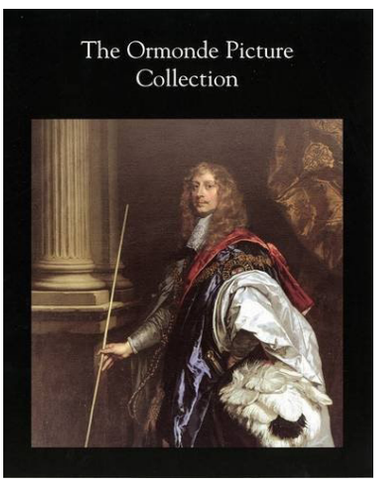


Купер II, Ричард
Мадонна с Младенцем
1763 – 64 годы
Бумага, 40 x 28 см
Британский музей, Лондон
Инв.№ 1837,0408,543

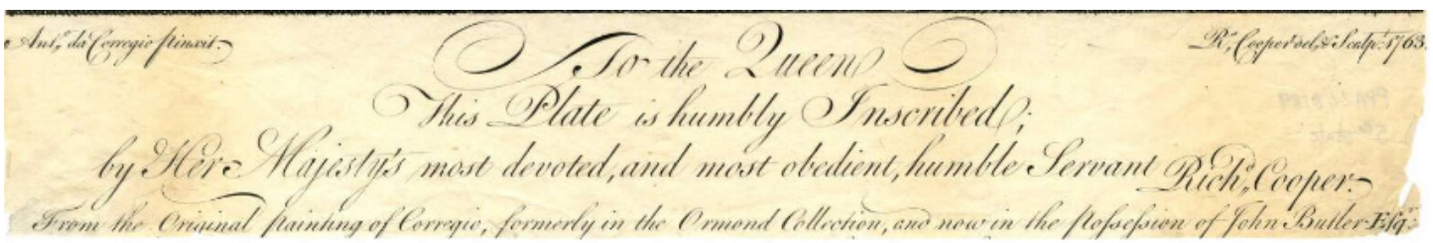
Первые две гравюры «Мадонна с Младенцем» поступили в собрание Британского музея в 1799 году (инв. № W,8.19 – автор: Ричард Купер II, инв. № W,8.20 – автор: Ричард Купер Старший) от частного британского коллекционера Клейтона Мордаунта Крачерода (1730 – 1799). Клейтон Мордаунт Крачерод был собирателем книг, рисунков, гравюр, ракушек и минералов. С 1784 года он был попечителем Британского музея, членом Королевского общества (The Royal Society) и Общества антикваров (The Society of Antiquaries). Когда он умер 5 апреля 1799 года, все его коллекции по завещанию, за исключением трех основных экспонатов, были переданы Британскому музею. У него было около четырех тысяч пятисот книг, которые являлись непревзойденными образцами ранней печати, в том числе и иные графические работы [8].

На произведении под инвентарным номером № W,8.19 имеются примечания следующего содержания: «To the Queen. This Plate is humbly inscribed. By her majesty's most devoted, and most obedient, humble servant. R. Cooper del. et sculp.t 1763/From the Original painting of Corregio, formerly in the Ormond Collection, and now in the possession of John Butler Esqr» (рус. «Королеве. На этой табличке смиренно поведано. От самого преданного и самого послушного и смиренного слуги Ее Величества. Ричарда Купера. Выполнено в 1763 году. С оригинальной картины Корреджо, ранее находившейся в коллекции Ормонда, а теперь во владении Джона Батлера») [9]. По версии кураторов главного музея Великобритании, данная работа была выполнена для королевы Ричардом Купером Младшим: «This print was almost certainly engraved by Richard Cooper II rather than his father, Richard Cooper I».

На гравюре 1763 года упоминается ирландский аристократ Джон Батлер, 15-й граф Ормонд и 9-й граф Оссори (де-юре) (1744 – 1766), сын полковника Томаса Батлера из Гаррикена (ум. 1738) и потомок Уолтера Батлера, 11-го графа Ормонда. Именно он с 1760 по 1766 годы имел наследственный аристократический титул пэра Ирландии - графа Ормонда. Еще в XVI веке династия Ормонд была важным покровителем искусств, когда Джеймс Батлер, 9-й граф Ормонд и 2-й граф Оссори (1504 – 1546) заказал свой портрет у самого Ганса Гольбейна Младшего. Герцогская коллекция Ормондов XVII века в свое время была одной из самых богатых в Ирландии. Она насчитывала более 500 картин, 200 шпалер. В их собрании имелась восточная и западноевропейская мебель, серебро и другие предметы искусства. Следующие четыре столетия были историей приобретений и продаж произведений, этот этап отражает взлеты и падения графского состояния. В XX веке произошла окончательная распродажа предметов замка. Однако в 1994 году государство решило сохранить часть коллекций в ее первоначальном доме, приобретя для замка несколько фамильных картин и шпалер [10].



Издание «Коллекция картин Ормонда», Джейн Фенлон 2001 год



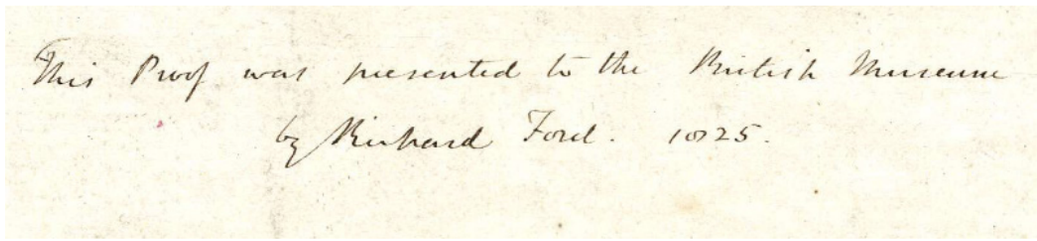
Примечания на лицевой стороне гравюры «Мадонна с Младенцем» из собрания Британского музея (инв.№ W,8.19) «To the Queen. This Plate is humbly inscribed. By her majesty's most devoted, and most obedient, humble servant. R. Cooper del. et sculp.t 1763/From the Original painting of Corregio, formerly in the Ormond Collection, and now in the possession of John Butler Esqr»

И сейчас картина «Мадонна с младенцем» хранится в коллекции Ормондов, но эксперты атрибутируют ее другим автором - последователем флорентийского художника Карло Дольчи (1616–1686). По их мнению, данное религиозное изображение было достаточно популярным в Ирландии, поскольку в других частных коллекциях были найдены еще три версии картины. Они считают, что в 1763 году Ричард Купер Младший ошибочно приписал произведение Антонио да Корреджо [10].

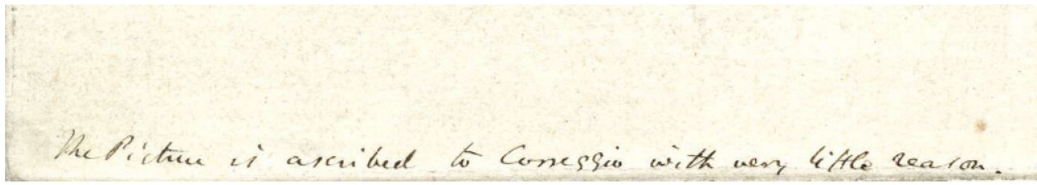
вописным полотнам итальянских мастеров Пармиджанино (1503–1540) и Корреджо. На лицевой стороне пожертвованной Британскому музею гравюры имеются такие примечания: «This proof was presented to the British Museum by Richard Ford 1825» и «The picture is ascribed to Correggio with very little reason» The gift is recorded in the 'Book of Donations 1823–1837' under 11 March 1826» (рус. «Это доказательство было представлено Британскому музею Ричардом Фордом в 1825 году» и «Картина приписывается Корреджо без особых на то оснований») [12].



Дольчи, Карло, последователь
Мадонна с младенцем
Коллекция Ормонда, Килкенни



Примечания на лицевой стороне гравюры «Мадонна с младенцем» из собрания Британского музея (инв.№ Ee,2.121)
«This proof was presented to the British Museum by Richard Ford 1825»



Примечания на лицевой стороне гравюры «Мадонна с младенцем» из собрания Британского музея (инв.№ Ee,2.121)
«The picture is ascribed to Correggio with very little reason»

Следующее произведении под инвентарным номером W,8.20 атрибутируется работой Ричарда Купера Старшего. До завещания благотворителя Крачерода работа была во владении у другого английского коллекционера Джозефа Галстона (1744/45–1786), знатока и собирателя гравюр и книг [11].

Третья гравюра «Мадонна с младенцем» (инв. № Ee,2.121) поступила в собрание Британского музея в 1825 году от частного коллекционера гравюр и рисунков Ричарда Форда (1796–1858). О самом Ричарде Форде известно немного: остались данные, что он помимо собирательства занимался изготовлением любительских офортов, рисовал, а также долгое время путешествовал по Испании. Большая часть его коллекции была представлена в виде гравюр, созданных по жи-

Четыре остальные гравюры Ричарда Купера Старшего (инв.№ 1837,0408,540, № 1837,0408,541, № 1837,0408,542 , № 1837,0408,661) как и работа Ричарда Купера Младшего (№ 1837,0408,543), поступили в собрание Британского музея уже в 1837 году. Данные произведения Британский музей приобрёл у Ричарда Форда за 250 фунтов стерлингов через старейшую в мире коммерческую художественную галерею Колнеги (Colnaghi).

Из примечаний куратора Британского музея доктора Джо Рока следует, что Купер II опубликовал данную гравюру в английской газете «St. James's Chronicle или British Evening Post» (1761–1899) 18 июля 1761 году. «Репродукция «Девы Марии с младенцем» с оригинальной картины Корреджо... Рисунок можно увидеть

Купер Старший, Ричард
Мадонна с младенцем
1761-1764 годы
Бумага, 39 x 28 см
Британский музей, Лондон
Инв.№ 1837,0408,541





Купер Старший, Ричард
Мадонна с младенцем
1761-1764 годы
Бумага, 39 x 29 см
Британский музей, Лондон
Инв.№ 1837,0408,540



Купер Старший, Ричард
Мадонна с младенцем
1761-1764 годы
Бумага, 39 x 27 см
Британский музей, Лондон
Инв. № 1837,0408,661



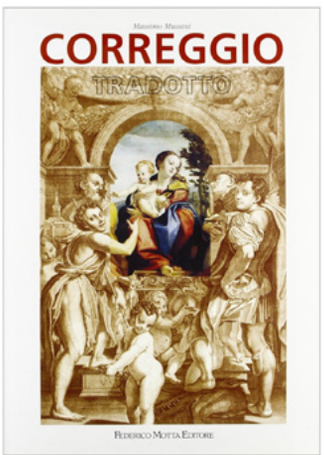
Купер Старший, Ричард
Мадонна с младенцем
1761-1764 годы
Бумага, 39 x 28 см
Британский музей, Лондон
Инв. № 1837,0408,542



Купер II, Ричард
Мадонна с Младенцем
1763 – 64 годы
Бумага, 40 x 28 см
Британский музей, Лондон
Инв.№ 1837,0408,543

в квартире мистера Купера по адресу: «Peter's Court, lower end of the broad pavement, St. Martin's Lane». Изображение будет иметь высоту 1 фут 1½ дюйма и ширину 10½ дюйма. И оно будет завершено примерно в феврале следующего года». Объявление было повторно опубликовано в той же газете 1 октября 1763 года. Его издание было объявлено 5 мая 1764 года: «Продано Д. Уилсоном, книготорговцем. В York Buildings есть экземпляр гравюры «Детей Карла I» по цене полгинеи (золотая монета в полгинеи Королевства Англии)...» [13]. Также он приводит цитату из письма Маргарет Файсон (Sew Court House, Charlton, Cheltenham) от 11 января-июня 1855 года: «Так называемая картина Корреджо, находившаяся ранее в замке Килкенни, сейчас в моем распоряжении. Она была куплена на распродаже «в то или иное время» [13].

По версии экспертов, которые исследовали коллекцию Ормондов, работа «Мадонна с младенцем» была написана по произведению Карло Дольчи. Сотрудники и кураторы главного музея Великобритании утверждают, что ранее первоисточником являлась картина Корреджо: «Print after a painting formerly attributed to Correggio». Их выводы основаны на каталоге от 1995 года «Correggio tradotto. Ediz. illustrata: Fortuna DI Antonio Allegri Nella Stampa DI Riproduzioni Fra '500 e '800». Автором издания является итальянский критик и историк искусств, профессор Пармского университета Массимо Муссини. Однако они не приводят альтернативную атрибуцию. Учитывая авторитет Массимо Муссини, а также экспертов и искусствоведов Британского музея, мы склоняемся к первоначальной версии, что гравюра была сделана по произведению Антонио да Корреджо.



Каталог Массимо Муссини «Correggio tradotto. Ediz. illustrata: Fortuna DI Antonio Allegri Nella Stampa DI Riproduzioni Fra '500 e '800» от 1995 года

Наследие итальянского мастера Антонио да Корреджо насчитывает не один десяток светских и религиозных живописных работ. Солидное количество произведений посвящено изображению Девы Марии с младенцем Иисусом Христом. Нами было проанализировано три каталога-резоне живописи Антонио да Корреджо: «L'opera completa del Correggio» A.C. Quintavalle 1970 года [15], «The paintings of Correggio» C. Gould 1976 года [16], «Correggio: catalogo completo dei dipinti» M. Giampaolo, A. Muzzi» 1993 года [17], в которых представлены основные авторские картины и фрески. Однако среди данных перечней мы не обнаружили именно той композиции Мадонны с младенцем, с которой в последующем Ричард Купер Старший или Младший снял копию и разработал гравюру. Возможно, что данная работа итальянского живописца не сохранилась. Из каталогов мы выделили шесть художественных произведений, которые композиционно и фрагментарно наиболее близки к гравюре: «Дева с младенцем Иисусом и Иоанном Крестителем» XVI века из Галереи Боргезе в Риме, «Мадонна с младенцем Христом, Святой Елизаветой и юным Иоанном Крестителем» из собрания Художественного музея Филадельфии, «Дева Мария с младенцем Иисусом и Иоанном Крестителем» из коллекции Чикагского художественного института, «Мадонна, преклонившаяся перед младенцем Иисусом» из Галереи Уффици во Флоренции, «Мистический брак Святой Екатерины со Святым Себастьяном» из собрания Лувра в Париже и «Мадонна Альбинеи» из Национальная галереи Пармы.



Издание «L'opera completa del Correggio» A.C. Quintavalle 1970 года [15]



Издание «The paintings of Correggio» C. Gould 1976 года [16]



Издание «Correggio: catalogo completo dei dipinti» M. Giampaolo, A. Muzzi» 1993 года [17]

Помимо картины «Дева Мария с младенцем Иисусом» из БСИИ ASG и полотна из замка Килкенни существует еще два идентичных по композиции живописных произведения. Одно полотно находится в Национальном фонде Великобритании (National Trust). Работа была передана Филиппом Йорком III (1905–1978)



Антонио да Корреджо
Дева с младенцем Иисусом и Иоанном Крестителем
XVI век
Галерея Боргезе, Рим



Антонио да Корреджо
Мадонна с младенцем Христом, Святой Елизаветой и юным Иоанном Крестителем
Между 1505 и 1515 годами
Дерево, масло. 61 x 48 см
Художественный музей Филадельфии





Антонио да Корреджо
Дева Мария с младенцем Иисусом и Иоанном Крестителем
1513 год
Холст, масло. 64 x 50 см
Чикагский художественный институт













Антонио да Корреджо
Мадонна, преклонившаяся перед младенцем Иисусом
1524— 1526 годы
Дерево, масло. 81 x 77 см
Галерея Уффици, Флоренция







Антонио да Корреджо
Мистический брак Святой Екатерины со Святым Себастьяном
Между 1526 и 1527 годами
Дерево, масло. 105 x 102 см
Лувр, Париж



Антонио да Корреджо
Мадонна Альбинеи
Около 1516-1517 года
Дерево, масло. 160 x 152 см
Национальная галерея Пармы





вместе с поместьем, домом и произведениями искусства Национальному фонду в 1973 году. Картина приписывается английской школе XVIII века. Вторая находится во Франции, в церкви Сен-Морис, но она атрибутируется XVII веком и не имеет сведений об авторе.



Незвестный художник
Дева Мария с младенцем
XVII век
Холст, масло.
Церковь Сен-Морис, Сеннеси-ле-Дижон, Бургундия



Английская школа XVIII века
Мадонна с младенцем
Англия, 1760-1799
Холст, масло. 125 x 100 см
Национальный фонд, Уэльс

Мы считаем, что картина «Дева Мария с младенцем Иисусом» из Большого собрания изящных искусств ASG написана по гравюре Ричарда Купера Младшего. Основываясь на том, что данная гравюра выполнена по произведению Корреджо, мы относим автора полотна к последователю итальянского мастера. Вопрос точного определения школы живописи остается открытым, так как гравюры Ричарда Купера Старшего и Младшего пользовались спросом и имели широкий тираж в газете «St. James's Chronicle or the British Evening Post».





Церковь Сен-Морис, Сеннеси-ле-Дижон, Кот-д'Ор в Бургундии во Франция, где хранится картина неизвестного автора

Источники:

1) Dictionnaire critique &documentaire des peintressculpteursdessinateurs&graveurs. Gründ/Hilmarton Manor Press. 1999. ISBN 9782700030105. (3 volume)

2) Dictionary of National Biography, 1885-1900/Cooper, Richard (d.1764) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Cooper,_Richard_(d.1764) – 15.04.2024

3) Dictionary of National Biography, 1885-1900/Cooper, Richard (1740?-1814?) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Cooper,_Richard_(1740%3F-1814%3F) - 15.04.2024

4) Richard Cooper. Artworks [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nationalgalleries.org/search?artists%5B2962%5D=2962&page=4&_gl=1*vq4l93*_up*MQ..*_ga*MTQxOTYyMjU2Ny4xNzEyMzIyMDMz*_ga_T2ZDV2PFDY*MTcxMjMyMjAzMi4xLjEuMTcxMjMyMjAzMi4wLjAuMA.. – 15.04.2024

5) Richard Cooper. Album of 86 Leaves and 93. Drawings [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7001 – 15.04.2024

6) Richard Cooper. An Album [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/22785 – 15.04.2024

7) Library of the Fine Arts; Or Repertory of Painting, Sculpture, Architecture & Engraving [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=v14oAAAAYAAJ&pg=PA258&lpg=PA258&dq=Richard+Cooper+I+Correggio&source=bl&ots=ddIFm27Wwy&sig=ACfU3U2ZVQIVb70C_ao7TeephpzgsRL16Q&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjCnOjOjauFAxX3JxAIHUURBSE4ChDoAXoECAYQAw%20-%20v=onepage&q=Richard%20Cooper%20I%20Correggio&f=false#v=snippet&q=Richard%20Cooper%20I%20Correggio&f=false – 15.04.2024

8) Clayton Mordaunt Cracherode [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG23923 - 15.04.2024

9) Richard Cooper II “The Madonna and Child” [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-8-19 – 15.04.2024

10) Kilkennycastle [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://kilkennycastle.ie/the-ormonde-picture-collection/ - 15.04.2024

11) Richard Cooper I “The Madonna and Child” https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-8-20 - 15.04.2024

12) Richard Cooper I “The Madonna and Child” [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ee-2-121 – 15.04.2024

13) Richard Cooper II “The Madonna and Child” Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1837-0408-543 - 15.04.2024

14) Madonna con Bambino e san Giovannino ” [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/33392/Anonimo,%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20san%20Giovannino - 15.04.2024

15) L'opera completa del Correggio / A.C. Quintavalle, 1970 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/Correggio_catalogue_raisonn%C3%A9,_1970_Quintavalle – 15.04.2024

16) The paintings of Correggio / Cecil Gould, 1976 1970 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/Correggio_catalogue_raisonn%C3%A9,_1976_Gould - 15.04.2024

17) Correggio: catalogo completo dei dipinti / Mario Di Giampaolo, Andrea Muzzi, 1993 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/Correggio_catalogue_raisonn%C3%A9,_1993_Di_Giampaolo_and_Muzzi – 15.04.2024

18) Library of the Fine Arts; Or Repertory of Painting, Sculpture, Architecture & Engraving, Том 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=v14oAAAAYAAJ&pg=PA258&lpg=PA258&dq=Richard+Cooper+I+Correggio&source=bl&ots=ddIFm27Wwy&sig=ACfU3U2ZVQIVb70C_ao7TeephpzgsRL16Q&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjCnOjOjauFAxX3JxAIHUURBSE4ChDoAXoECAYQAw#v=onepage&q=Richard%20Cooper%20I%20Correggio&f=false- 15.04.2024

ХРИСТОС В ОЛИВКОВОМ САДУ





Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена атрибуции религиозного произведения «Арест Христа в оливковом саду» мастерской Джузеппе Чезари из Большого собрания изящных искусств ASG, ранее приписываемого французской школе XVII века. В статье анализируются четыре авторские реплики Чезари на данный сюжет. Первое произведение художника с подобной иконографией было исполнено в 1596 – 1597 годах и хранится ныне в Галерее Боргезе (Рим). Ещё одна работа мастерской Чезари проходила на аукционных торгах в 2006 году.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Джузеппе Чезари, караваджизм, авторская реплика, композиция, сюжет, мастерская, аукцион, светотень, религиозная живопись.

ABSTRACT: article is devoted to the attribution of Giuseppe Cesari workshop's religious artwork "Arrest of Jesus in the Olive Garden" from the Grand Assembly of Fine Arts ASG, earlier attributed to French School of XVII century. Four Cesari author's replicas on this subject are analyzed in the article. First artist's artwork with such iconography was created in the 1596-1597 and it is stored now in the Galleria Borghese (Rome). Another Cesari workshop's artwork was at auctions in 2006.

KEYWORDS: Giuseppe Cesari, Caravagisme, author's replica, composition, workshop, auction, chiaroscuro, religious painting.

Джузеппе Чезари (*Giuseppe Cesari, 1568 – 1640*) – выдающийся итальянский художник периода маньеризма. Живописец имел два прозвища Джузеппино и Кавалер д'Арпино (*Giuseppino, Cavaliere d'Arpino*). Его отец родился в городе Арпино (область Лацио), а сам Джузеппе был произведен в рыцари Верховного ордена Христа Папой Климентом VIII. Чезари работал в Неаполе и Риме. Для того, чтобы понять масштаб дарования этого мастера, достаточно назвать имена двух его великих учеников – Гвидо Рени и Караваджо. Последний, в 1593 – 1594 годах, писал цветы и фрукты в мастерской Чезари.

Художник начал обучение у отца Чезаре д'Арпино. Вскоре семья перебралась в Неаполитанское королевство, а в 1582 году в Рим. Здесь он работал в мастерских Р. Мотты и Кристофоро Ронкалли (*Cristoforo Roncalli, 1552 – 1626*). Свой первый заказ, на роспись фасада римского палаццо, Чезари получил в тринадцать лет. В этот же период живописец создавал картины по рисункам Микеланджело.



Чезари, Джузеппе
Автопортрет
1640 год
Академия Святого Луки, Рим



Чезари, Джузеппе
Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем, Марией Магдалиной и Анной
1592 – 1593 годы
Холст, масло. 134,5×169 см
Аукцион Sothebys, Нью-Йорк, 5 июня 2014 года, лот 32



Чезари, Джузеппе
Юдифь с головой Олоферна
Между 1605 – 1610 годами
Холст, масло. 61,5×48 см
Художественный музей Беркли и Тихоокеанский киноархив, Калифорния

Под руководством Чирчиньяни Чезари работал над оформлением Лоджий Ватикана и «Зала Кьяроскури» (зал Папского двора). В 1588 – 1589 годах исполнил роспись правого контрфасада церкви Сан-Лоренцо-ин-Дамазо. В дальнейшем получил заказ на фрески сакристии в Чертоза-ди-Сан-Мартино в Неаполе.

В 1585 году художник стал членом римской Академии Святого Луки. В 1586 был принят в Папскую академию изящных искусств и словесности виртуозов в Пантеоне. С 1591 года исполнял росписи свода капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи-дей-Франчези. Однако Чезари не закончил работу в этой церкви, передав заказ Караваджо, создавшему здесь великие произведения («Призвание апостола Матфея» 1599 – 1600 годы, «Мученичество апостола Матфея» 1599 – 1600 годы, «Святой Матфей и ангел» 1602 год).

Для кардинала Альдобрандини Чезари написал «Юдифь с головой Олоферна». Произведение так понравилось заказчику, что он взял художника с собой в Париж, где король Генрих IV сделал его кавалером Ордена Святого Михаила.

Главными заказчиками Чезари были капитолийская аристократия, император Священной Римской империи Рудольф II Габсбург, короли Испании и Франции. После смерти своего покровителя папы Климента VIII живописец пережил опалу. Его заточили в тюрьме за незаконное хранение оружия (художник владел обширной коллекцией аркебуз). Помимо этого, ему принадлежало великолепное собрание произведений искусства. В 1607



Чезари, Джузеппе
Изгнание из Рая
1600 – 1610 годы
Медь, масло. 51,5×35,5 см
Эпсли-хаус, Лондон

году Чезари выпустили из тюрьмы, благодаря тому, что он даровал данное собрание Апостольской палате. Мастер покинул Рим, временно удалившись в Арпино.

Впоследствии Чезари работал в качестве мозаичиста над оформлением купола собора Святого Петра и Капеллы Паолина в церкви Санта-Мария-Маджоре, где он написал фигуры пророков в парусах купола и Святого Луки над алтарем. В 1615 и 1629 годах художник избирался председателем Академии Святого Луки. 13 июля 1630 года Чезари был пожалован Крестом и титулом кавалера ордена Святого Михаила.

Джузеппе Чезари владел обширной мастерской. Среди его учеников были Гвидо Аббатини (*Guido Ubaldo Abbatini, 1600 – 1656*), Пьер Франческо Мола (Pier Francesco Mola, 1612 – 1666), Микеланджело Черквоцци (*Michelangelo Cerquozzi detto Michelangelo delle Battaglie, 1602 – 1660*), Франческо Аллегрини да Губбио (*Francesco Allegrini da Gubbio, 1587 – 1663*), Винченцо Маненти (*Vincenzo Manenti, около 1600 – 1674*) и Бернардино Парасоле (*Bernardino Parasole*). Единственными прямыми последователями мастера были его сыновья Муцио (1619 – 1676) и Бернардино (? – 1703).

Картины Кавалера д'Арпино находятся во многих музеях: в парижском Лувре, в Мюнхенской старой пинакотеке, в Дрезденской, Дармштадтской галереях и т.д. В Эрмитаже Санкт-Петербурга хранится картина «Святая Клара при осаде города Ассизи».

На сегодняшний день самыми известными произведениями Чезари считаются фрески на сюжеты древнеримской истории из большого зала в Палаццо деи Консерватори на Капитолии в Риме. Однако основу творчества мастера составляет религиозная живопись. Большая часть произведений находится в римских церквях Сан-Сильвестро на Монтекавалло, Санта-Прасседе, Санта-Мария-Маджоре и в церкви Сан-Франческо в Перудже. Многие религиозные композиции художника после конфискации его коллекции оказались на вилле кардинала Шипионе Каффарелли-Боргезе – племянника Павла V. В настоящее время они являются частью Галереи Боргезе в Риме. К числу таких работ относится «Арест Христа в оливковом саду» 1596 – 1597 годов.

Чезари, Джузеппе
Бегство в Египет
Около 1595 года
Дерево, масло. 47×34 см
Галерея Боргезе, Рим



Чезари, Джузеппе
Арест Христа в оливковом саду
1596 – 1597 годы
Медь, масло. 77×56 см
Галерея Боргезе, Рим



Арест Христа описывается во всех четырёх Евангелиях. В них речь идёт о взятии под стражу Иисуса Христа отрядом «воинов и служителей от первосвященников и фарисеев» в Гефсиманском саду после его моления о чаше. Центральным эпизодом сцены ареста выступает поцелуй Иуды. «...вот Иуда, один из двенадцати, пришёл, и с ним множество народа с мечами и кольями, от первосвященников и старейшин народных. Предающий же Его дал им знак, сказав: Кого я поцелую, Тот и есть, возьмите Его. И, тотчас подойдя к Иисусу, сказал: радуйся, Равви! И поцеловал Его. <...> В тот час сказал Иисус народу: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями взять Меня; каждый день с вами сидел Я, уча в храме, и вы не брали Меня. Сие же все было, да сбудутся писания пророков. Тогда все ученики, оставив Его, бежали. А взявшие Иисуса отвели Его к Каиафе первосвященнику, куда собрались книжники и старейшины» [Мф. 26:47-57].

На картине Чезари представлена сцена ареста Христа, последовавшая за поцелуем Иуды. Иисус изображён практически в центре. От его головы исходит сияние. Он облачён в самые яркие одежды – красный хитон и синий плащ. Христа окружила толпа солдат, вооруженных копьями и алебардами. Стражники подняли факелы, один из них разжигает фонарь. Несколько человек держат Христа за плечи и руки. Справа, в отдалении, – фигуры первосвященников. Апостолы пытаются безуспешно противостоять стражникам, однако им приходится бежать. В правом нижнем углу изображён инцидент с отрубанием уха у слуги. Он упоминается во всех четырех Евангелиях, хотя только Иоанн поименно называет его участников: «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба и отсек ему правое ухо; имя рабу было Малх» [Ин. 18:10-11]. В живописи этот спонтанный порыв изображался по-разному. В картинах раннего Возрождения оба действующих лица стояли друг против друга, и Петр довольно формально и бесстрастно отсекал ухо своему врагу. В работе Чезари мы видим совсем иную, динамичную трактовку данного эпизода: персонажи изображены в борьбе, происходящей на земле. Пётр повалил Малха, занеся над ним нож. Раб отвернул от апостола лицо, тем самым подставив под удар ухо.



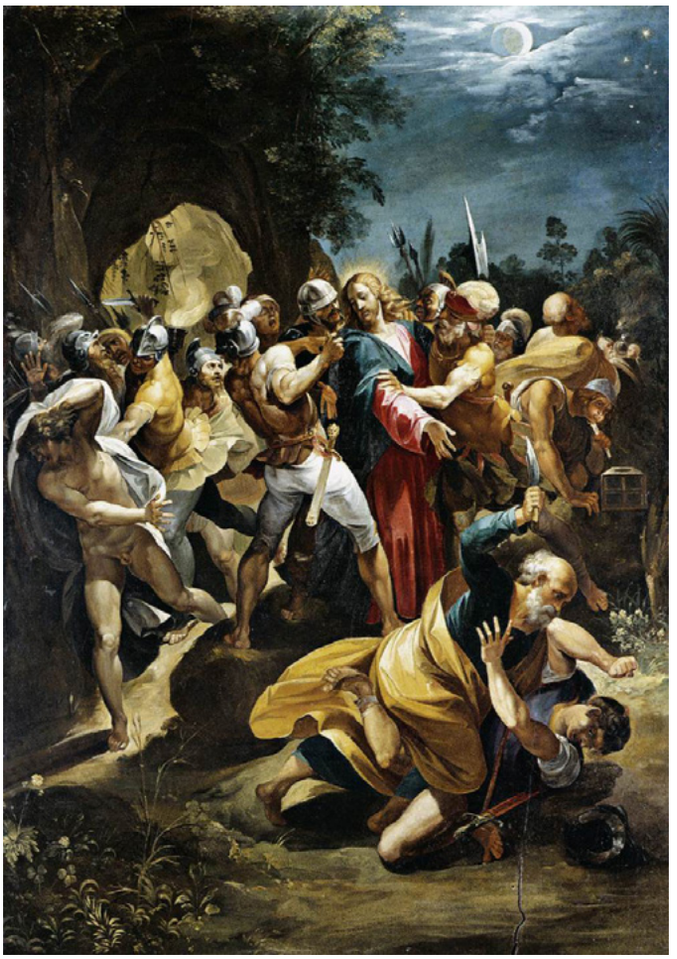
Фрагмент картины Джузеппе Чезари «Арест Христа в оливковом саду» с изображением Петра, отсекающего ухо Малху
Галерея Боргезе, Рим

Интересна фигура обнажённого юноши в левой части. Он убегает от стражников, пытаясь прикрыться белым покрывалом. Данный персонаж описывается лишь в Евангелии от Марка: «Один юноша, завернувшись по нагому телу в покрывало, следовал за Ним; и воины схватили его. Но он, оставив покрывало, Нагой убежал от них». (Мк., 14:50-52). Существует множество версий того, кем является этот персонаж: случайный прохожий, сам Евангелист Марк, Иаков Праведный, Иоанн Богослов (Возлюбленный ученик Иисуса), Лазарь из Вифании, прообраз Иосифа и т.д. Воз-



Фрагмент картины Джузеппе Чезари «Арест Христа в оливковом саду» с изображением обнажённого юноши в левой части
Галерея Боргезе, Рим

можно и аллегорическое толкование данного персонажа: бегущий юноша – апостолы, покрывало – Иисус. Солдаты срывают покрывало с юноши. Он остаётся обнажённым и одиноким – метафора, изображающая учеников, оставшихся без Иисуса. Апостолы бегут из сада духовно нагими и осиротевшими.



Чезари, Джузеппе
Арест Христа в оливковом саду
Около 1597 года
Дерево (орех), масло. 89×62 см
Музей земли Гессен-Кассель, Кассель

Картина Чезари «Арест Христа в оливковом саду» из галереи Боргезе, по-видимому, сохранилась не полностью, поскольку лицо юноши утрачено. Его мы можем видеть в авторской реплике картины из Музея земли Гессен-Кассель. Данная работа была написана в те же годы на доске из ореха. Её размеры превосходят композицию из итальянского музея.

Помимо этого произведения сегодня известно еще несколько авторских реплик Чезари на данный сюжет. 30 апреля 2019 года на венском аукционе «Dorotheum» проходила одна из них. Картина эта также написана на дереве (доска паркетирована) и имеет те же размеры, что и работа из Касселя. В 1814 году она находилась в Риме на вилле Miollis al Quirinale, а затем в европейской частной коллекции.



Чезари, Джузеппе
Арест Христа в оливковом саду
1596 – 1597 годы
Дерево, масло. 89,5×62,5 см
Аукцион Dorotheum, Вена, 30 апреля 2019 года, лот 400

Все три версии «Ареста Христа в оливковом саду» имеют точную датировку. Еще один вариант из римской коллекции Маурицио Фаджоло дель Арко (*Maurizio Fagiolo dell'Arco*) атрибутирован вторым десятилетием XVII века. Немецкий историк искусств Херварт Рёттген (Herwarth Röttgen) упоминает еще одну картину Чезари на этот сюжет, находившуюся на вилле Альдобрандини (Рим), но о ней нет никакой информации [1]. В Академии святого Луки в Риме также есть композиция «Арест Христа в оливковом саду» с иконографией, разрабо-



Чезари, Джузеппе
Арест Христа в оливковом саду
1610 – 1620 годы
Дерево, масло. 86,5×63 см
Коллекция Маурицио Фаджоло дель Арко, Рим



Чезари, Джузеппе, мастерская (?)
Арест Христа в оливковом саду
1608 – 1612 годы
Дерево, масло. 100×70 см
Академия святого Луки, Рим

танной Чезари (инв. № 158). Она отличается от остальных картин размерами – 100×70 см. Херварт Рёттген атрибутирует её как более позднюю работу мастерской живописца. Однако на сайте Фонда Федерико Дзери (Университет Болоньи) эта картина приводится как авторское произведение Чезари [2].

Тот же Херварт Рёттген полагает, что картины из музея Касселя и с аукциона «Dorotheum» были написаны при участии младшего брата Джузеппе – Бернардино Чезари (Cesari, Bernardino, 1571 – 1622) [1]. Последний работал в мастерской старшего брата. На момент создания композиций живописцы жили во дворце кардинала Джулио Антонио Санторио (1532 – 1602). Колорит картины из Касселя заметно отличается от остальных произведений. Здесь нет яркого светотеневого контраста. В ходе исследования мы выявили лишь чёрно-белые фотографии картин из коллекции Маурицио Фаджоло дель Арко и Академии святого Луки в Риме, по которым невозможно судить о колорите этих произведений. Цветовая палитра работ из галереи Боргезе и венского аукциона определяется теплым светом факелов, контрастирующим с холодным сиянием луны, освещающим и подчеркивающим драматизм события ночной сцены. Композиции особенно впечатляют эффектной динамикой распределения света и тьмы. Движение развивается во всех направлениях, но в целом выдерживается диагональное построение. И, конечно, ключевым центром композиции является фигура Христа.

Выдающийся итальянский художник и теоретик искусств Джованни Пьетро Беллори (*Giovanni Pietro Bellori, 1613 – 1696*) в своём труде «Bagliones Vite» называет картину Чезари «Арест Христа в оливковом саду» из галереи Боргезе «самой прекрасной работой Кавалера» [1]. Это произведение оказало влияние на Караваджо при создании «Мученичества апостола Матфея». Вдохновлялись



Чезари, Джузеппе, мастерская
Арест Христа в оливковом саду
Холст, масло. 91×64,5 см
Работа проходила на аукционе 28 апреля 2006 года

ей и другие ученики Чезари. 28 апреля 2006 года на аукционных торгах проходила работа мастерской живописца с одноименным названием [3]. Она повторяет иконографию авторских произведений Чезари.

21 июня 2023 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось полотном «Арест Христа в оливковом саду», атрибутированным экспертами аукциона «VanDerKindere» (Брюссель) французской школой XVII века. Работа довольно точно воспроизводит иконографию картин Чезари и по уровню исполнения близка произведению мастерской живописца.

Размеры композиции близки работе Чезари из галереи Боргезе, однако данное произведение сохранилось полностью, без утрат. От другой работы мастерской, опубликованной на сайте www.artnet.com, её отличает менее интенсивная светотеневая моделировка, присущая картинам Чезари из итальянской галереи и аукциона «Dorotheum». Возможно



Чезари, Джузеппе, мастерская
Арест Христа в оливковом саду
Первая половина XVII века
Холст, масло. 76×60 см
БСИИ ASG,
инв. № 01-5117



Чезари, Джузеппе
Святой Франциск, принимающий стигматы
1610 – 1620 годы
Дерево, масло
Музей Сан Доменико, Форли



Чезари, Джузеппе
Святой Иероним в пустыне
Дерево, масло. 52×58 см
Работа проходила на аукционе 31 января 2018 года

работа мастерской Чезари из собрания ASG исполнена под влиянием картины мастера из музея Касселя, поскольку художественно-выразительные средства здесь куда более академичны. Остальные произведения можно отнести к т.н. течению «протокараваджизма» в его поздней стадии, т.к. уже через пару лет тенебризм Караваджо станет одним из ведущих течений итальянского Барокко.

Благодаря тому, что задний план картины из собрания ASG не погружён во тьму, хорошо просматривается пейзажный фон. Справа изображены макушки деревьев и облачное небо с полной луной, слева – грот, освещенный факелами. Близкие пейзажи с гротами Чезари повторил в работах «Святой Франциск, принимающий стигматы» (Музей Сан Доменико, Форли, 1610 – 1620 годы) и «Святой Иероним в пустыне» (работа проходила на аукционных торгах 31 января 2018 года) [4]. На последней – грот, поросший деревьями и кустарниками, также располагается в левой части.

Картины Джузеппе Чезари с изображением ареста Христа в оливковом саду стали знаковыми для своего времени и предвосхитили гениальные творения Караваджо. О том насколько первая работа из галереи Боргезе была востребована, свидетельствует большое количество авторских реплик и написанных по ним работ мастерской. Рассмотренные нами картины учеников Чезари исполнены разными живописными средствами. В полотне из Большого собрания изящных искусств ASG силён стилистический фильтр выразительных средств, направленный в сторону академизма. Разная живописная интерпретация одного и того же сюжета свидетельствует о творческих поисках и стимулирующей их свободной атмосфере, царившей в мастерской Кавалера д'Арпино.

Ссылки:
1. Giuseppe Cesari, gen. Cavalier d'Arpino und Bernardino Cesari [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.dorotheum.com/de/l/6154488/- Дата доступа: 08.02.2024.
2. Cesari Giuseppe, Cattura di Cristo [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/31982/Cesari%20Giuseppe%2C%20Cattura%20di%20Cristo - Дата доступа: 10.02.2024.
3. Studio of Giuseppe Cesari (Italian, 1568–1640) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.artnet.com/artists/giuseppe-cesari/the-arrest-of-christ-in-the-garden-of-gethsemane-GADkkhEZB9Q3ntDGjXZL6g2- Дата доступа: 12.02.2024.
4. Giuseppe Cesari (Italian, 1568–1640) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.artnet.com/artists/giuseppe-cesari/saint-jerome-in-the-desert-NJMHu8g95-s6czvK0_bpcw2- Дата доступа: 12.02.2024.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

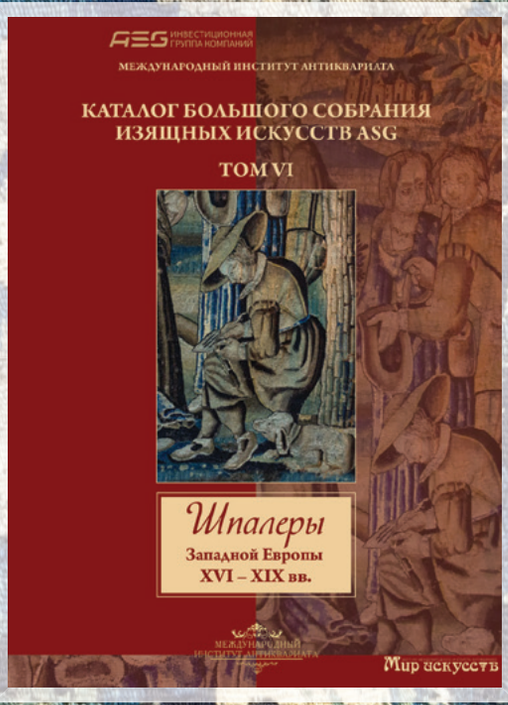
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

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

КАК «УПРЕК НЕЧЕСТИВЫМ»

РАБОТЫ АГОСТИНО ТАССИ В ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ





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

АННОТАЦИЯ: о талантливом пейзажисте, безбожнике и закоренелом преступнике Агостино Тасси написано много. Очередное обращение к его биографии и творческому наследию вызвано не только 380-летием со дня его кончины, наличием в БСИИ ASG картины, характерной для его творчества, но и переосмыслением его места в истории искусства. Обилие работ Тасси в частных собраниях, обнаруженных в последние десятилетия, позволяет оценить его не как современника и последователя гениев XVII века, а как незаурядного педагога и инноватора художественного рынка. Большая заслуга в новом прочтении наследия Тасси принадлежит итальянскому историку искусства Патриции Кавaччини, исследования которой послужили основой статьи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: архитектурный пейзаж, морские сцены, квадратура, частная коллекция, атрибуция.

ABSTRACT: Agostino Tassi were described a lot as a talented landscape painter, atheist and hardened criminal. This appeal to his biography and creative heritage is caused not only because of the 380th anniversary of his death and the presence of typical for him painting in the GAFA ASG, but also to rethink about his place in the history of art. Discovered in recent decades the abundance of Tassi's artworks in private collections allows to evaluate him not as a contemporary and follower of the geniuses of the 17th century, but as an extraordinary teacher and innovator of the art market. The basis of the article is a research of the Italian art historian Patrizia Cavazzini.

KEYWORDS: architectural landscape, sea scenes, quadrature, private collection, attribution.

ВВЕДЕНИЕ

В истории искусства найдется не так много художников, биографические сведения о которых столь же подробно документированы, как у Агостино Тасси (1580–1644); еще меньшее число творческих судеб годится для написания авантюрного романа. Трагические, а то и криминальные события в жизни Тасси, из которых, очевидно, самым известным является изнасилование Артемизии Джентилески, оставили многочисленные архивные следы, проливающие свет на его методы работы и инновационные для того времени отношения с рынком искусства. В частности, с именем Тасси связано первое документально зафиксированное рисование на пленере [8, с.315], и это только один пример.

Очевидно, что художник уже с первых лет деятельности имел большую мастерскую, проданных под его именем картин далеко не всегда касалась его кисть, клиентами Тасси были представители всех социальных слоев: от семей папского окружения до низшего класса. Из судебных документов мы узнаем бесконечные подробности его любовных связей, драк, в которых он участвовал, нападений и афер, которые он организовывал. При этом обилие архивных материалов мало что говорит нам о творческом наследии Тасси. Его работы остаются загадочными, атрибуция трудной, надежная хронология почти не достижимой [3, с.2]. Теоретики искусства так и не поняли уникальности художника, в результате имя Тасси нечасто встретишь в художественном контексте, соответствующем уровню его таланта. Недооценив влияние, оказанное им на коллег и учеников, историки искусства упускают из вида и его собственную творческую эволюцию как реакцию на развитие живописи в Риме.

К сожалению, дошедшая до нас информация не всегда может быть полезна: в платежных документах речь часто идет о работах, которых уже не существует, или они плохо сохранились. Тасси не подписывал и не датиро-

вал картины, и очень редко можно установить точные связи между его многочисленными рисунками и выполненными на их основе фресками или полотнами. Уровень его произведений чрезвычайно изменчив, а привычка прибегать к помощи учеников и помощников не позволяет установить «демаркационную» линию между тем, что является его наследием, и тем, что к нему не принадлежит.

НАЧАЛО ПОЛУВЕКОВОГО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Тасси родился в 1580 году в Риме в районе Борго в семье скорняка Доменико Тасси и Анжелы Чензини из Перуджи. Совсем молодым художник отправился во Флоренцию, но, несмотря на его заявление о том, что он служил великому князю 14 лет, не похоже, чтобы он пробыл там долго. Очень скоро из-за драки его сослали в Ливорно, где он оставался до лета 1610 года, прежде чем окончательно вернуться в Рим. Он уже проводил там несколько месяцев между 1598 и 1599 годами, возможно, помогая Паулю Брилю, о чем писали такие авторитетные историки искусства, как Рафаэлло Сопрани, Карло Мальвазия и Филиппо Бальдинуччи.

В 1605–1606 годах художник находился в Генуе, где работал вместе с Вентурой Салимбени и даже крестил сына флорентийского скульптора Франческо Фанелли. Тасси имел заказы и в Ливорно, но из многочисленных произведений фрескового оформления все потеряно, поэтому очень трудно понять, что именно создал Тасси до 30 лет. Фасады домов на главных улицах Ливорно в годы его пребывания были расписаны фресками, в основном с морской тематикой, в частности сценами морских сражений, что заставило его специализироваться в этих сюжетах, до того почти не существовавших в итальянской живописи [3, с.3]. Бытует мнение, что основоположником морского пейзажа в Италии является нидерландец Пауль Бриль, а его ученик Агостино Тасси лишь продолжил традицию изображения портов с кораблями и передал ее Лоррену [6, с.19]. Согласно другой версии, хотя братья Маттиус и Пауль Бриль, очевидно, сыграли большую роль в развитии этих тем, Агостино Тасси уже около 1600 года рисовал морские сражения и штормы на фасадах домов Ливорно [4, с. 407].

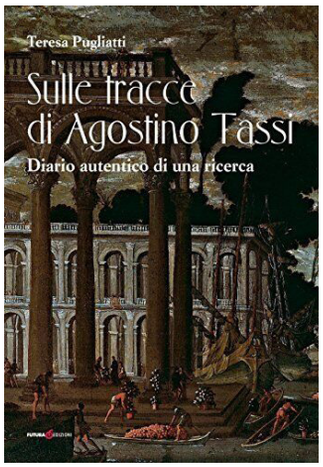
Что же осталось от начального периода полувекового творческого пути Тасси? Шесть картин из Военно-морского музея почти наверняка созданы в генуэзский период, на некоторых видна рука соавтора: зять Тасси Филиппо Франкини работал вместе с ним как в Генуе, так и в Ливорно.



Тасси, Агостино
Сцена в порту Ливорно при сносе верфи (1605)
Холст, масло
Генуя, Военно-морской музей.

К безусловно авторским относится, например, «Сцена в порту Ливорно...». В ней уже явлены приемы, характерные для творчества Тасси: обилие разнообразных лодок, стоящих в бухте и выброшенных на берег, плотность объектов на левом плане и относительная пустота на правом, группа людей в разнообразных, немного театральных позах. Крупное дерево, срезанное краем картины, придает ей монументальность.

Со времени публикации о художнике монографии Терезы Пульятти [5] обнаружено много новых работ Тасси, преимущественно в частных коллекциях, дающих более полное представление о его творчестве – особенно в 1630-е годы, десятилетие, о котором раньше тоже было мало что известно. Многочисленные архивные находки, в том числе иск о наследстве и посмертная опись имущества, косвенно характеризуют его творчество последнего периода.



**Пульятти Т.
По следам Агостино Тасси.1978**



**Тасси, Агостино
Верфь (1609/10)
Бумага, перо, темпера.
21,3x32 см
Коллекция Нортона Саймона**

Итак, история почти не сохранила сведений о первых 10-15 годах деятельности Тасси как художника, которая началась самое позднее в 1599 году. То, что когда-то считалось первой картиной Тасси с подписью и датой, «Отдых на пути в Египет» в Национальной галерее Умбрии в Перудже, определенно принадлежит не ему. Недавняя расчистка картины выявила недостоверность даты (1615 год) и инициалов, которые в любом случае трудно идентифицировать как «AT» [4, с. 396].



**Отдых на пути в Египет
Холст, масло. 80 x 68 см**

Хотя серьезных оснований причислять Тасси к менее даровитым последователям Пауля Бриля или Пьетро Паоло Бонзи нет (что до сих пор иногда случается), гораздо труднее отличить его творения от Филиппо Наполетано, хотя изысканное и точное обращение Филиппо с цветом представляет собой яркий контраст с несколько поспешной кистью Тасси. Одним из средств идентификации его творчества является манера изображения лодок, столь часто встречающихся в картинах Тасси. Один рисунок в альбоме Клода Лоррена в музее Нортона Саймона в Пасадене, который приписывают Наполетано, а иногда и самому Клоду, вероятно, принадлежит Агостино Тасси и датируется примерно 1610 годом [4, с. 396].

Он близок к другим рисункам Тасси, опубликованным Терезой Пульятти, и, вероятно, является подготовкой к его картине из частной коллекции в Бухаресте. В этом альбоме, тщательно собранном Клодом Лорреном, жившем в доме Тасси с 1620 по 1625 годы [1, с. 410], или одним из его наследников и включившим в него его лучшие графические произведения, было бы логичнее найти рисунок самого владельца, а не рисунок Наполетано. Тасси ценил собственные рисунки, хранил их годами и неоднократно черпал в них вдохновение [4, с.396]. Лодки, похожие на те, что изображены на приведенном рисунке, часто можно встретить в его картинах.

С прибытием Тасси в Рим следить за его карьерой уже немного легче. Как известно, это были бурные годы в жизни художника: после суда по делу Артемизии Джентилески и последующей дракой, он был сослан в Баньяйю, где находился с апреля 1613 года до конца 1615 года. Здесь он руководил украшением одного из помещений Виллы Ланте и, вероятно, у него не было возможности писать маслом [3, с.5]. Ранее, в январе 1612 года, он находился под домашним арестом в доме Карло Сарачени недалеко от площади Пьяцца дель Пополо. Близость к венецианскому художнику можно увидеть по рисункам двух медальонов в галерее Канессо в Париже, один из которых приведен ниже.



**Тасси, Агостино
Призвание Симона Петра (ок. 1613 г.).
Дерево, масло. ø 58,5см
Париж, Галерея Канессо**

Не слишком далеко в хронологическом порядке от него отстоит небольшой речной пейзаж с паромом и верфью, на овальной панели, проданной на аукционе Christie's в Лондоне в 2012 году.



Тасси, Агостино
Речной пейзаж с паромом и верфью (1612)
Дерево, масло. 29,8x40 см
Лондон, Christie's.

Очень характерна для Тасси работа «Отплытие королевы», где почти всю площадь картины занимают архитектурные объекты.

Великолепен сохранившийся люнет в Казино делле Музе Паллавичини Роспильози (1611–1612), а на фризе зала Сан-Паоло-аль-Квиринале изображен еще один, более характерный. Фрески в этой комнате были выполнены Тасси, заказ оплачен в 1617 году, и свидетель на суде 1619 года подтвердил, что видел, как художник расписывает эту комнату [3, с.4]. Присутствие Филиппо Наполетано на стройке рядом с Тасси никогда не обсуждается в свидетельских показаниях на длительных судебных процессах, которые сопровождали Тасси в предыдущие годы. Учитывая сходство между двумя художниками, чьи рисунки иногда неразличимы, возможно думать, что они работали вместе, но нам ничего не известно об их контактах, кроме одного: Филиппо жил вместе с Антонио Чинатти, другом Тасси, но это случилось позже, в 1622 году.

Древний Рим, безусловно, играл большую роль в замыслах Тасси, как и у его северных предшественников: от Яна Брейгеля до Адама Эльсхаймера [4, с.397], увлекавшихся изображением античных зданий на побережье. Архитектурные фантазии Тасси столь же причудливы, как у Мартена ван Хемскерка, что подтверждает холст, проданный в 1985 году и датируемый примерно 1617 годом.

До Тасси ни один художник в Риме начала XVII века не позволял зданиям полностью доминировать над картиной. Архитектурные изображения Агостино являются ключом к творчеству Вивиано Кодацци и всей традиции каприччио, но его интерес к архитектуре отразился в живописи гораздо раньше: возможно, не случайно двое караваджистов Карло Сарачени и Чекко дель Караваджо, работавшие с Тасси, специализировались именно на архитектурных пейзажах [4, с.397].



Тасси, Агостино
Отплытие королевы (1615)
60 x 75 см. Палаццо Россо, Генуя



Тасси, Агостино
Верфь среди античных руин (ок. 1617)
97 x 135 см. Аукцион в Риме, 1985 год



Тасси, Агостино
Речной пейзаж с лодкой (1617)
Холст, масло. 58,5x86 см.
Великобритания, ранее коллекция миссис Дж. Филдинг

Красивый речной пейзаж с лодками находился в коллекции миссис Дж. Филдинг в Англии.

Прямоугольное полотно из частной коллекции в Риме включает на переднем плане справа крошечную сцену из Караваджо с участием игроков в морру в шляпах с перьями.



Тасси, Агостино
Речной пейзаж с игроками в морру (1617)
Холст, масло. 49,5 x 66 см
Рим, частное собрание



Тасси, Агостино
Речной пейзаж с игроками в морру, фрагмент (1617)
Холст, масло. 49,5 x 66 см
Рим, частное собрание

Фигурки игроков также можно найти в сцене в гавани в Париже в коллекции Дж. Ричерса, Тасси перенял идею вставки сюжетов из Караваджо в свои пейзажи от того же Бриля, который неоднократно писал цыган на руинах римского форума.



Тасси, Агостино (1578-1644)
Пейзаж с продавцом арбузов (1620)
Холст, масло. 56x74 см
Англия, частная коллекция

Агостино Тасси писал пейзажи с элементами натюрморта. У «Продавца арбузов» сложное чередование света и тени, с преобладанием темноты на переднем плане; кроме фигур, на которые падают лучи света, солнце слегка касается холма на среднем плане и яростно обрушивается на пригорок заднего плана. Свинцовые облака и здание на вершине холма буквально ос-

лепляют зрителя, напоминая прибрежную сцену с рыбаками в неаполитанской частной коллекции. Сюжет рассматриваемой картины - это все еще дань Караваджо, но фигуры изменились, нарисованы более плавно, с драматическими жестами, которые часто повторяются в некоторых рисунках альбома, который был сохранен в первозданном виде до 1960-х годов. В различных его картинах мы видим микроскопические вставки натюрморта, Тасси дважды выполнял полотна, где преобладал натюрморт, один для кардинала Тонти и пейзаж со змеями и ракушками для Козимо II Медичи [3, с.7].

Среди картин 1620-х годов, найденных только 20 лет назад, – прекрасная сцена кораблекрушения, сейчас находящаяся в частной коллекции в провинции Модена.



Тасси, Агостино
Корабли в шторм (ок. 1620 г.)
Холст, масло. 64x78 см
Модена, частная коллекция

В своем взрывном динамизме это полотно предвещает протобарокко, в нем еще нет сложности композиций 1630-х годов, и мазки по-прежнему осторожны, они описывают формы, а не творят их, как это произойдет в более поздние сроки.

«...НЕ БОЯЩИЙСЯ БОГА...»

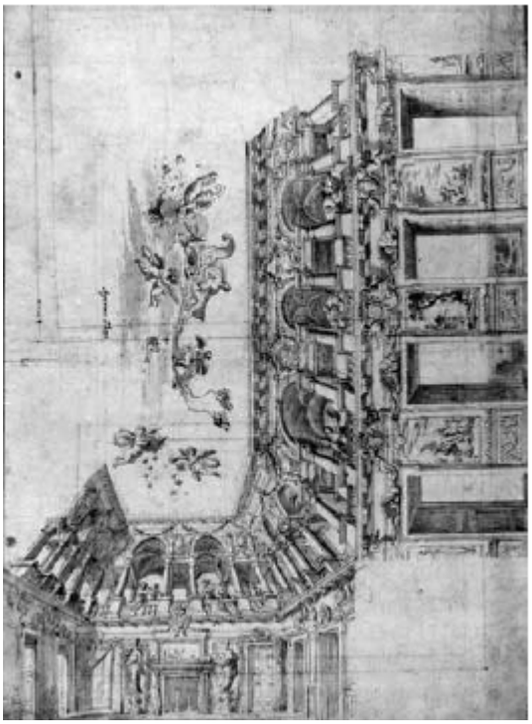
Лучше всего в карьере Тасси документировано десятилетие с 1620 по 1630 год, хотя и здесь расположение произведений в хронологической последовательности основано не более чем на догадках. В целом же хронология творчества художника полна противоречий, и в них нелегко разобраться. В «Усекновении главы святого Иоанна Крестителя» (Рим, частное собрание) повторяемость крестовых сводов, переданная в неожиданной манере, напоминает «Отречение Святого Петра» (Рим, частное собрание), которое могло быть создано около 1613 года.



Тасси, Агостино
Усекновение главы св. Иоанна Крестителя (1625-26)
Холст, масло, 72x51см
Рим, частное собрание

Не ясно, где происходит эта сцена, уж точно не в тюрьме, возможно, в подвале дворца Ирода Антипы, как и предполагалось. Одаренный большой изобретательностью, художник повторял свои идеи, многократно копировал собственные картины, воспроизводил в них те или иные фигуры или некоторые здания. Очевидно, что он бережно сохранял рисунки, которые впоследствии комбинировал и рекомбинировал различными способами.

Еще большей славой, чем картинами, пользовался Тасси своими фресковыми украшениями: следов не осталось от зала, расписанного колоннадами в Монте-Джордано для кардинала Маурицио Савойского, причем не ясно, к какой среде относится амбициозный декоративный проект, сохранившийся в Париже.



Тасси, Агостино
Декоративный проект для гостиной (1624)
Париж, Национальная школа изящных искусств



Тасси, Агостино
Ловцы кораллов (ок. 1622)
Холст, масло. 94 x 131 см
Частное собрание

После 1625 года Тасси больше не занимался иллюзионистскими росписями, поскольку, как сообщают источники, он страдал подагрой, что затруднило бы выполнение работ такого масштаба, к тому же расписная архитектура к тому времени вышла из моды.

Как уже отмечалось, в течение многих лет Агостино Тасси жил в Ливорно, куда был сослан и где даже отбывал наказание гребцом на галере. Его непосредственные знания о море, лодках, верфях и рыбной ловле очевидны в его картинах. Возможно, он даже наблюдал за добычей кораллов, живя в Тоскане, о чем свидетельствует приведенное здесь полотно.

Кулисная перспектива с устройством «ширмы» из деревьев, занимающей большую часть композиции, была излюбленным приемом Тасси в 1620-1630-х годах и появляется в ранних произведениях его ученика Клода Лоррена.

Свет, сияющий на лодках и парусах, акценты красного цвета с легкими отражениями в воде – все это заимствовано из творчества Адама Эльсхаймера, которым в тот период увлекался Тасси.

Возможно, «Ловцы кораллов» задумывались как ночная сцена, поскольку серебристое сияние, пронизывающее полотно, можно интерпретировать как лунный свет. Стилистически картина довольно близка люнетам Палаццо Киджи-Одескальки, выполненным Тасси в 1623 году. В них также можно наблюдать переходы от четкого тщательно обработанного цвета к гораздо более свободному, импрессионистическому, от холодного яркого света, резко сочетающегося с тенями, к более мягкой, светящейся атмосфере. Светлый, почти кислотно-красный цвет уступает место более сложным тональным гармониям и становится более мрачным.



Тасси, Агостино
Вид на побережье с рыбаками и кораблем на якоре (ок. 1620)
Частная коллекция

В данной картине эти более поздние характеристики уже проявляются, а позже они будут визуализированы с помощью быстрых вкраплений цвета. Более классические фигуры, найденные в Генуе, хотя и менее типичны для Тасси, также часто повторяются в его работах.

Попытка выяснить, что Агостино Тасси писал в последние 20 лет своей жизни, еще более проблематична, и у части исследователей сложилось мнение, что после знаменитых работ в вилле Авроры, в замке Костагути и палаццо Ланчеллотти – выполненных в сотрудничестве с различными художниками – Тасси почти исчез с римской сцены. Причиной такого мнения является утрата большей части созданного в этот период, хотя Тасси активно работал по крайней мере до середины 1630-х годов.

Казино дель Аврора – единственная часть, уцелевшая после сноса в XIX веке виллы Людовизи. Потолок центрального зала первого этажа расписан Гверчино, а Тасси отвечал за квадратуру, выполненную в технике фрески. Центральный персонаж – Аврора на ее триумфальной колеснице – сознательный ответ на «Аврору» Гвидо Рени в Палаццо Паллавичини-Роспильози в Риме.

В 1625–1626 годах Тасси отвечал за большой декоративный проект на вилле Альдобрандини в Маньянаполи, включавший как минимум семь комнат. Фрески полностью утрачены, остались только кессонированные потолки. Оплата Тасси не только за фрески, но и за позолоту свидетельствует о том, что он должен был руководить исполнением всего проекта [4, с.398].

Начиная с 1624 года, более десяти лет Тасси работал у кардинала Маурицио ди Савойя сначала в Сан-Эстахио, а затем в том месте, где сейчас находится Палаццо Таверна, эти фрески также утеряны. Фаусто Поли, управляющий папы Урбана VIII, а затем кардинал, очень ценил Агостино и представил его Барберини. Агостино написал множество полотен для папской семьи, из которых сохранились только два. Утеряны также украшения во многих комнатах папских апартаментов в Ватикане, написанные около 1630 года Тасси для Урбана VIII. Тасси активно работал для папы до тех пор, пока Лоррен не вытеснил своего учителя. Но в 1631 году Тасси вдруг пренебрег работами, которые он должен был выполнить вместе с Марко Туллио Монтаньей и Фаусто Туччи в Палаццо Боргезе. Во время последующего спора по поводу оплаты Туччи намекнул, что Агостино так и не появился на месте работ, хотя верный кучер Тасси засвидетельствовал, что он регулярно отвозил своего хозяина во дворец.

Другим верным покровителем Тасси был кардинал Джованни Баттиста Памфили, позже Иннокентий X. В описях Памфили обнаруживаются различные полотна, выполненные художником.



Тасси, Агостино, Гверчино
Казино Аврора. Первый этаж. Общий вид Авроры (1621)
10,55 x 5,10 x 5,65 м

Смешанная техника типична для ранних лет Тасси в Риме, но к началу 1620-х годов он отказался от нее. В прошлом Агостино считали художником без индивидуального стиля, даже эпигоном. Эти утверждения были отчасти результатом ошибочных атрибуций, но что правда – творчество Тасси представляет собой сумасшедшее разнообразие, он творил с разными целями, используя самые разные средства [4, с.400]. Тем не менее его рисунки, хотя и далеко не однообразные, обнаруживают определенную связность. Многие из них сразу узнаваемы, например, по стройным миниатюрным фигуркам, принимающим характерные и весьма манерные позы, или по штриховкам, манере изображения лодок и т.д. Но даже в пределах одного рисунка мы можем заметить значительные различия. Фигуры могут стать гораздо более классическими, временами сохраняя неясные пропорции или обретая вместо этого античную торжественность. Мазки кисти или штрихи пера, обычно текущие плавно и быстро, могут стать более неровными и как будто неуверенными.

Однако неоднородность рисунков Тасси меркнет по сравнению с тем, что можно найти на его полотнах и фресках, что примечательно, даже если вспомнить, что он писал более 50 лет и поэтому можно было ожидать существенных изменений. Мы замечаем изменения в стиле и манере обращения с кистью, а также очевидные различия в качестве картин, которые были написаны примерно в одно и то же время. Что еще необычнее, он иногда любил черпать свои фигуры из известных картин других художников (вспомним игроков в морру, заимствованных у Караваджо), имитируя позы и стиль. В то же время как из визуальных, так и из документальных свидетельств очевидно, что Тасси в огромной степени полагался на помощь учеников и сотрудников. Они не только участвовали в процессе создания фресок и полотен, но и создавали копии его работ, как при его непосредственном участии, так и самостоятельно. Они могли следовать его эскизам, а рисунки даже выносить за пределы мастерской, предположительно также для копировальных работ. Некоторые помощники оставались с ним лишь на короткое время (часто они уходили после каких-нибудь серьезных ссор) – и таким образом были более автономными; другие продолжали работать в мастерской в течение многих лет и научились подражать своему мастеру почти до совершенства. С его одобрения, а иногда и без оного, они часто продавали свои картины как произведения Агостино Тасси [4, с.401].

В то же время Агостино потенциально был готов сотрудничать с любым художником, используя какую угодно технику и любой жанр. Пассери подчеркивает его исключительную способность добиваться максимума возможного от людей разного типа одаренности. Например, в Квиринале, где Тасси написал замечательные пейзажные фризы [7, с. 125], он на равных сотрудничал с Ланфранко и Сарацени, не удосуживаясь разработкой общей концепции, но дал Ланфранко рекомендации по созданию прекрасной фигуры Справедливости на одной из стен.

Иногда этот импровизационный метод производства приводил к работам очень низкого качества, диктуемого только скоростью. Даже использованные материалы часто были плохими, и многие холсты дошли до нас в поврежденном состоянии. В других случаях Тасси проявлял большую осторожность, прибегая только к помощи действительно хороших художников – Лоррена, Гверчино, или, по крайней мере, идеально подходивших для работы. Поскольку Тасси не стремился к открытости во время работы, результаты могли оказаться весьма неожиданными как для заказчиков, так и для историков искусства. Художников-ремесленников, участвовавших в крупных декоративных предприятиях времен Сикста V, обычно легче узнать, поскольку каждому был отведен определенный участок стены. Тасси думал о картине, как о сумме поверхностей и деталей, которые следует распределить между разными людьми: один человек писал путти, другой – гризайли, третий – архитектуру. Позже, когда сплошные фризы стали более популярными, Тасси снова вернулся к этой практике: один помощник мог отвечать за задний план, другой – за строения, третий выполнять небольшие фигурки, а четвертый брал на себя более крупные фигуры.

Роль Тасси в картине не обязательно ограничивалась пейзажем. В довольно надежной описи кардинала Камилло Массими мы находим упоминание о «Двух небольших пейзажах на меди, размером примерно в один педро, выполненных рукой Монсу Клаудио с маленькими фигурками работы Агостино Тасси». Что такое разделение рук действительно произошло можно увидеть у Клода Лоррена, недавно выставленном в Эпинале [4, с.401].



Тасси, Агостино, Лоррен, Клод
Высадка на берег королевы (1628)
76 x 105 см
Частная коллекция

Сюжет характерен для Тасси, и вся композиция, расположенная в отдельных параллельных плоскостях, застроенная зданиями слева и пустая справа, также типична для манеры Тасси и, скорее всего, заимствована из его прежних работ. Тасси пытался передать картину великому герцогу, когда находился в тюрьме за изнасилование Артемизии Джентилески. Кажется, ему это удалось лишь позднее. Рим, где густые кроны деревьев выглядывают из-за зданий, характерный прием письма Тасси. Фигуры, очень похожие на те, что изображены на полотне «Танкред скорбит над могилой Клоринды», вероятно, были добавлены самим Тасси.

Работа Лоррена могла быть выполнена после возвращения художника из Нанси в 1627 году, как утверждает Жан-Клод Бойе, или вскоре после этого. На самом деле Клод был одним из немногих художников, чей опыт работы с Тасси не имел катастрофических последствий, поэтому нет никаких оснований предполагать, что их контакты полностью прекратились после 1625 года. Хотя в массе своей суждения о нем современников были суровыми: от осуждения ученика, который определил его как «плохого человека, плохого христианина и не боящегося Бога» [2, с. 11], до осуждения папы Иннокентия. Тасси, действительно, был плохим христианином: он не причащался на Пасху, его бесстыдство отражено в рисунке «Умножение хлебов и рыб», где фигура Христа написана с чудовищным цинизмом [2, с. 12].

НЕНАВИДИМЫЙ И ЛЮБИМЫЙ МАЭСТРО ТАССИ

Работы Тасси до конца 1620-х годов изображают безмятежные пейзажи, далекие от реальной бурной жизни, но с течением времени художник посвятил себя более мрачным, почти адским сценам, как будто бесконечная череда агрессии и насилия наконец-то начал проявляться на его полотнах. Персонажи этих работ приобретают сходство с произведениями Кароселли, с которым художник сотрудничал по крайней мере с 1631 по 1635 годы.

Биографы воздерживались от упоминания многих эпизодов его жизни в силу их скандальности, поведение живописца существенно вредило его карьере и умер он «старым, забытым и больным, не оставив даже средств, достаточных для похорон».

В судебных процессах, связанных с Тасси, часто упоминаются и другие, параллельно идущие против него разбирательства. Остроумный, жестокий, скупой и мстительный, Тасси мог вызывать глубокую ненависть и одновременно создавать прочные творческие и дружеские союзы. Он имел устойчивые связи в мире продажной любви, мог нежно заботиться о ком-то, кто заболевал или умирал, и нападал на тех, кто отказал ему во взаимности на вечер [2, с. 11].

Когда слуга дал против него показания, Тасси появился в его жилище с огнестрельным оружием и готов был его применить. В отместку он угрожал бывшим друзьям, подавал на них ложные жалобы или просто нападал. Действительно ли он нашел киллеров

для убийства жены, или пытался отрезать руку художнику Джованни Баттиста Прими по прозвищу Букалаччо, своему ученику, в наказание за кражу рисунка [1, с. 410], сегодня сказать невозможно.

Тасси мог похвастаться тем, что к 30 годам он заработал золота больше собственного веса, а в 50 прекрасно жил в большом доме на Виа дель Корсо с целым штатом слуг, собственным выездом, и при этом никому не платил – ни поставщикам красок, ни позолотчикам, ни подмастерьям, ни даже поставщику сена [2, с. 11].

Когда папский казначей монсеньор Констанци Патрици, заказавший ему фрески и полотна и прервавший договор за то, что Тасси принимал в папском дворце куртизанку, художник, не колеблясь, предстал перед своими заказчиками, заявив, что никогда не получал от них комиссионных (что отчасти подтверждается тем, что Констанци, купивший должность дорогой ценой, оставил после своей смерти значительные долги).

Агостино ходил с золотым ожерельем и заставлял своих помощников называть его рыцарем. Он рассказывал, что унаследовал фамилию от дворянского рода, жившего на Пьяцца Навона. С 1632 года он снял большой дом на Виа дель Корсо и зажил в нем с показной роскошью.

Тасси, по слухам, имел многолетнюю связь с младшей сестрой своей жены Констанцией Коннодоли, которая была замужем за учеником Тасси и жила в его доме. За эту, считавшуюся в католичестве инцестом, историю он подвергался судебным разбирательствам в 1611 и в 1619 годах [1, с. 405]. Его жена Мария, бывшая куртизанка, сбежала после нескольких лет брака с новым возлюбленным.

20 лет после истории с Артемизией Тасси жил с Людовикой Лаури, родившей ему четырех внебрачных детей и остававшейся с ним до его кончины. В протоколах судебных процессов она всегда фигурирует как верная соучастница темных дел Агостино. Она сдавала в аренду предметы домашнего обихода и украшения, торговала картинами Тасси и завладела почти всем имуществом. После его смерти она вскоре вышла замуж.



Кароселли, Анжело
Соломон и его наложницы

Картина Кароселли, который в 1630-ые годы дружил с Тасси и даже жил в его доме, пользуясь услугами куртизанки, которыми Тасси имел обыкновение расплачиваться, написана на очень редкий в истории живописи сюжет. Тасси силой завладел этой картиной и продал ее, чтобы купить карету.

Агостино был незаурядным предпринимателем, управлявшим строительством сложных объектов, при этом обладал определенным педагогическим талантом, содействуя наилучшему проявлению способностей своих соавторов, их успеху.



Тасси, Агостино
Танкред скорбит перед могилой Клоринды (1630?)
98 x 132 см
Частное собрание



Фрагмент фриза в Комнате Моисея работы Агостино Тасси и соавторов (1635). Палаццо Памфили

Но все-таки в совместных работах Тасси чаще всего брал на себя пейзаж, поручая фигуры другому художнику. Именно это произошло в 1635 году в Палаццо Памфили. В судебных документах указано, что вместе с Тасси там работали еще как минимум пять человек. Двое, Анджело Кароселли и Франческо Лаури, были художниками-фигуристами. Один, Петруччо Бонамико, был арт-дилером; еще двое, Антонио Пасторе и Джованни Баттиста Греппи были помощниками Тасси. Мы ничего не знаем о Пасторе, но Греппи, хотя и обучался у Агостино, научился рисовать фигуры в академии Сакки.

Координируя работу многих помощников, Тасси умел добиваться гармоничного результата [4, с.403], беря на себя ответственность за общую концепцию и используя возможности техники «альсекко» (роспись по сухой штукатурке), что позволяло более длительно и детально работать над изображением.

Группа дочери фараона и служанок, держащих ее шлейф, вероятно, работы Франческо Лаури, заимствована из рисунка Тасси. В его работах подобный элемент повторяется множество раз, например, в рассмотренной выше «Высадке на берег королевы», которая в основном была выполнена Клодом Лорреном.

В ходе одного из судебных разбирательств установлено, что за фрески отвечал Тасси. Он не диктовал художнику-фигуристу, что и как писать, но разрабатывал общую концепцию. И одеяния, и типы фигур на фреске близки к таковым на рисунке Тасси. Вкус Тасси стал здесь настолько классическим, что почти напоминал Пуссена. Действительно, ранние неовенецианские работы Пуссена оказали значительное влияние на Агостино как в стилевом, так и техническом отношении, у него был по крайней мере один ранний Пуссен, а также копии и подражания его работам. Возможно, именно пример Пуссена вдохновил Агостино на еще более быстрое использование пера и кисти.

Весь фриз с изображением Моисея построен слоями краски в технике альсекко. Сначала был заложен фон с четким разграничением неба и земли. Гораздо более прочная, чем любой другой участок живописной поверхности, краска неба наносилась широкими грубыми мазками. Деревья, архитектура и фигуры постепенно добавлялись различными художниками. Вмешательство Тасси узнаваемо в ландшафте, особенно в деревьях, которые также в некоторых случаях нарисованы слоями. Светлые пятна внизу могут придать яркость зеленым областям наверху, а сверху они, наконец, пунктируются быстрыми импрессионистическими мазками, передающими эффект отдельных листьев.

Рука Кароселли узнаваема на многих фигурах фриза, например, на всех крупных фигурах в эпизоде, где Моисей черпает воду из скалы. Тасси и Кароселли были очень близки. Их рабочие отношения задокументированы с 1631 года, когда Кароселли получил побои от Агостино, и длились до 1635 года, даты суда, а, возможно, гораздо дольше. В то время Тасси жил с Людовикой ди Джакомо Лаури, в то время как Кароселли, овдовев, женился на ее сестре Бриджитте Лаури, тоже дочери художника Бальдассара Лаури [4, с.404].



Пуссен, Николя
Чума в Ашдоде (1630)
Холст, масло. 148 x 198 см
Лувр



Кароселли, Анжело
Чума в Ашдоде (копировано с Пуссена)
(1631)
Холст, масло. 129 x 204,5 см
Лондон, Национальная галерея

Есть подозрение, что Тасси не гнушался производством реплик и имитаций. Например, копии и вариации различных ранних произведений Пуссена были созданы в его доме, некоторые были выполнены Карроселли, его верным сотрудником. Возможно, копия «Чумы в Ашдоде», находящаяся в Национальной галерее Лондона могла быть сделана Кароселли в мастерской Тасси, учитывая, что в 1630 году они жили вместе.

Участие Тасси в торговле картинами Пуссена, с автографами или без них, воспринимается сегодня как неожиданность, но это хороший показатель того, как далеко он забросил свою сеть связей. Интересно, мог ли французский художник пройти через мастерскую Тасси в самом начале своего пребывания в Риме, и в какой степени Кароселли осуществлял свою деятельность копииста Пуссена по велению Тасси?

Насколько далеко Тасси отошел от стиля марин в начале 1630-х годов, лучше всего показывает замечательный «Пейзаж с крещением Христа». Его авторство подтверждается аналогиями с различными рисунками Тасси, находившимися в альбоме, проданном Sotheby's. Фигуры нарисованы быстрыми мазками и густой краской. Фон также написан быстро, широкими мазками, беспорядочно проходящими по холсту. В области неба и реки красочный слой такой тонкий, что позволяет видеть холст под ней. В других местах краска наносится слоями, как на фризе Моисея. На определенных участках растительности белые пятна внизу придают яркость темно-зеленому пространству наверху, сверху нанесенные мелкими грубыми штрихами более светлых тонов. Как это часто бывает в творчестве Тасси, фигуры, лодки, скалы и деревья расположены параллельно плоскости

Тасси, Агостино
Пейзаж с крещением
Христа (ок.1635)
98 x 129 см
Париж, Галерея Канессо



картины, но деревья, обрезанные рамой, стали гораздо монументальнее.

Следует помнить, что Агостино был художником, который часто повторялся, но при этом он не был однообразным. С 1630-х годов стало гораздо легче документировать жизнь Тасси, чем его деятельность как художника. Джованни Пассери рассказывает, что жизнь его в последние годы отягощала болезнь. На пять лет (1637-1642) он удалился в Тиволи, где у него были земли и недвижимость, затем вернулся в Рим, в тот же дом, где умер, по утверждению отдельных биографов, в нищете и изуродованный артритом. Версия, что он умер в нищете, маловероятна. И Тасси, и его возлюбленная торговали картинами, время от времени присваивая их у законных владельцев. Не гнушался Тасси и практикой ростовщика, одалживая деньги и требуя их обратно так внезапно, что его должники вынуждены были продавать ему свою собственность [4, с.404], надо думать, за бесценок.

Тасси умер, не оставив завещания, в феврале 1644 года. У него были родственники, которые пытались претендовать на наследство, но не имели достаточных прав. Поскольку четверо его детей от Людовики Лаури родились вне брака, его имущество должно было перейти в Апостольскую камеру. В анонимном письме в камеру Людовика обвинялась в том, что освободила дом от всего ценного, прежде чем можно было провести инвентаризацию. Последовал судебный процесс, некоторые показания которого сохранились в нотариальных реестрах. В конце концов была проведена инвентаризация, но жилище действительно оказалось почти пустым, за исключением нескольких картин.

Из судебного процесса становится очевидным, что в последние годы жизни Тасси продолжал рисовать и вести действующую мастерскую. Его помощники продолжали имитировать его работы: например, живший с ним Монсу Костанцо сделал по просьбе Тасси пару архитектурных пейзажей. Среди полотен, написанных Тасси в самые последние годы его жизни, некоторые содержали вполне стандартные для него сюжеты. Мы находим морские штормы и ремонт лодок, Крещение Христа и два бегства в Египет, где Святое Семейство переправлялось через реку. Другие, такие как упомянутый выше «Танкред перед могилой Клоринды», были гораздо более необычными. Там было, например, полотно, изображающее заколдованный дворец Армиды, «Святого Иеронима, поднятого ангелами в ночи» и др.

К сожалению, ни одна из картин, перечисленных в описи или в протоколах судебного разбирательства, не может быть идентифицирована с какой-либо степенью уверенности. Однако о позднем покровительстве Фарнезе Тасси может свидетельствовать поразительное полотно, недавно найденное Вероникой Дамиан и находящееся теперь в Париже.



Тасси, Агостино
Осада города (1643)
63 x 100 см
Канессо, Париж

Лилия, которую держит путти в левом верхнем углу, указывает на то, что она была написана для знатной семьи, а важное покровительство подтверждается исключительным качеством картины [4, с.406]. Она более совершенна, чем обычно холсты Тасси, и его крошечные персонажи выполнены более тщательно, хотя и очень быстро. Подобно развевающейся драпировке в небе, крохотные фигурки типичны для Агостино и почти составляют подпись, а игривый путти – еще одно подтверждение того, что он видел работы Пуссена. Картина, кажется, единолично написана Тасси, поскольку женские персонажи на берегу реки, подробные тем, что изображены на этой картине, часто встречаются у Тасси. Холст, находящийся сейчас в Париже, может быть тем самым, что фигурирует без размеров и автора в описи Фарнезе от 1697 года под названием «Вид на мост в перспективе и пламя в ночи». Должно быть, автор описи был озадачен этой темой и решил просто упомянуть самую выдающуюся архитектурную особенность картины. Действительно, Тасси смешивает воображение и реальность таким образом, что оставляет зрителя в замешательстве: мы не можем узнать главного героя среди миллиона мельчайших фигурок. Если это действительно одна из последних работ Агостино, то вряд ли это может быть совпадением, что в 1643 году Фарнезе, герцог Пармский, планировал выпустить флот на защиту своего феодального владения Кастро, атакованного Барберини. В папской семье было бы естественно, если бы потомок напомнил о военных подвигах своих предков, самым известным из которых был герцог Алессандро, отвоевавший часть Фландрии для Филиппа II Испанского.

Как показывает этот пример, темы Тасси редко бывают очевидными. Даже полотно с образом Христа являет собой смешение мотивов, лишь часть которых понятна. Некоторые картины раскрывают свою тему только после самого глубокого анализа, другие так и остаются загадкой Тасси: просто морскими штормами, неизвестными королевами, готовящимися отправиться в далекую страну, и поскольку мы обычно не знаем, кто были покровителями полотен Тасси, мы не можем поместить их в какой-либо контекст. Завуалированность темы могла быть даже способом привлечь внимание зрителя к приятному, похожему на загадку времяпрепровождению, заставляя его анализировать картину в мельчайших деталях.

Конечно, Тасси склонен был к игре со зрителем, апеллируя к его литературным познаниям и визуальной грамотности. Это намерение художника было хорошо понято его главным биографом Джованни Пассери. По мнению Пассери, например, именно Тасси придумал изображение «лодок, кораблей, галер, гаваней, морских штормов, рыбалки». Через большую мастерскую Тасси прошло множество художников, как итальянских, так и иностранных, которые впитывали его изобретения и распространяли их на протяжении десятилетий. Однако если Пассери ценил Тасси как художника, то глубоко презирал его как человека. Сварливый, скупой и жестокий, Агостино был в центре раздоров на протяжении всей своей жизни и даже после нее. Некоторые из его помощников и слуг оставались ему преданными до самоотречения, но большинство людей, с которыми он общался, ввязывались в бесконечные юридические тяжбы. Сарказм Тасси проявился в выбранном для себя девизе - «Он упрекает нечестивых», который красовался над дверью его дома.



Тасси, Агостино
Архитектурное каприччио со средиземноморским портом (1629-30)
Холст, масло. 95,5x110,5 см.
Англия, частная коллекция

Тасси в последние годы своей жизни подошел к творчеству Франсуа де Номе, мотивы этого лотарингского художника можно встретить как минимум в двух его композициях.



Тасси, Агостино
Похищение Елены
Холст, масло. 69×84,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2215

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется картина Агостино Тасси «Похищение Елены». Картину отличает мастерская передача воздушной атмосферы и перспективы с высоким итальянским небом удивительного оттенка. Тасси колоннами аркады очень четко разделяет пространство картины на две части, в одной из которых кипят человеческие страсти, приведшие к Троянской войне. Фигура в красном плаще и шлеме с султаном – Парис, он спешно препровождает вынужденную подчиниться Елену к ожидающей лодке, которая отвезет их на корабль. А на ступенях террасы все еще продолжается стычка между греками и троянцами, хотя исход ее уже ясен. По контрасту с левой, правая половина живописует красоту, над которой не властны ни человек, ни время: вечное море под вечным небом. В произведении мы видим практически все элементы и приемы, идентифицирующие манеру художника: архитектурный объект, занимающий большую часть пространства, за которым скрывается мощное дерево, насыщенный элементами левый план картины, мастерское изображение судна в удачном ракурсе и т.д.

Таким образом, приведенные в статье работы Тасси из частных коллекций, их число, художественный уровень, жанровое разнообразие объясняют, почему художник оказал столь сильное влияние не только на Клода Лоррена, Вивиано Кодации, Панини, но и все итальянское искусство XVII века. Фантастические и почти инфернальные видения, воображаемые древние города, размышления об искусстве живописи также входили в культурный багаж Тасси, который зачастую опережал современников. К нему хорошо подходят слова Пассери, который описывал его как богатого на изобретения, разнообразного, капризного, с редким изысканным вкусом мастера, превосходящего Джованни да Удине в изображении фруктов, близкому по костюму, композиции и колориту к Рафаэлю, а по глубине – к Микеланджело [1, с. 401].

Список использованной литературы:
1. Cavazzini P. Agostino Tassi and the Organization of His Workshop: Filippo Franchini, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others // Storia dell'arte . - 1997. - Vol . 91. - P. 401 – 431.
2. Cavazzini P. La Mala Fama di Agostino Tassi [Электронный ресурс].- Точка доступа. - file:///C:/Users/Светлана/Downloads/La_Mala_Fama_di_Agostino_Tassi%20(2).pdf (проверен 16.03.2024)
3. Cavazzini P. “Paesaggio con venditore di cocomeri” e altre nuove attribuzioni nel percorso di Agostino Tassi [Электронный ресурс]. - Точка доступа. – chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.palazzochigiariccia.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-Barocco-23-Agostino-Tassi.pdf (проверен 16.03.2024)
4. Cavazzini P. Towards a chronology of Agostino Tassi // Burlington Magazine. – 2002. – T. 144. – C. 396-408.
5. Pugliatti T. Sulle tracce di Agostino Tassi: Monografia. – Roma,1978. – 312 p.
6. Берницева В.Ф. Голландская гравюрная марина XVII века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. – СПб., 2011. - 23 с.
7. Муратов П.П. Образы Италии: Т. 1. – М.: Научное слово, 1912. - 159 с.
8. Тютюнова Ю.М. Пленэр в графике: краткий исторический обзор // Ученые записки Орловского государственного университета. - 2022. - № 2 (95). – С. 314-316.

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

ИСКУССТВО МЕБЕЛИ ДЛЯ СИДЕНИЯ XVIII ВЕКА





Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИКН

АННОТАЦИЯ: в статье анализируется декоративное оформление французской мебели для сидения XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG. Рассматривается мебель основных стилей эпохи (Регентство, Рококо, Неоклассицизм), а также редкие направления: Транзисьон, «чрезмерный классицизм» и греческий стиль. В качестве аналогов мебели из собрания ASG приводятся предметы, опубликованные в книге Билла Палло «Искусство французской мебели для сидения XVIII века».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мебель, эбенист, мебель для сидения, декор, орнамент, стиль, Регентство, Рококо, Неоклассицизм, рисунок, гравюра, книга.

ABSTRACT: decorative design of French seating furniture of XVIII century from the Grand Assembly of Fine Arts ASG is analyzed in the article. Furniture of main styles of epoch (Regency, Rococo, Neoclassicism) is considered, also as rare destinations: Transition, “excessive classicism” and the Greek style. Items, published in the book “Art of French seating furniture of XVIII century” by Bill Pallot, are given as analogues of furniture of ASG assembly.

KEYWORDS: furniture, ebeniste, seating furniture, décor, ornament, style, Regency, Rococo, Neoclassicism, picture, engraving, book.

В библиотеке Международного института культурного наследия есть редкая книга Билла Палло «Искусство французской мебели для сидения XVIII века» (*Pallot B.G.B. «L’art du siège au XVIIIème siècle en France»*). Труд был опубликован в Курбевуа издательством ACR-Gismondi Éditeurs в 1987 году. Её автор – известный французский историк искусств, коллекционер, преподаватель Университета Сорбонны. В 2011 году он стал кавалером французского ордена Искусств и литературы. Под его руководством проходили реставрационные работы нескольких экспонатов Лувра. Вышеназванную книгу Палло написал в возрасте 22 лет. Она состоит из шести частей. Каждая часть включает несколько разделов, объединенных тематикой. Первая рассказывает об объединении парижских мебельщиков, скульпторов (резчиков по дереву), принципах организации мастерских, техниках исполнения предметов и используемых материалах. Во второй части речь идёт об основных стилистических направлениях в мебельном искусстве Франции XVIII века. Третья часть посвящена персоналии Николя Эрто. В четвертой приводятся примеры сборки мебельных изделий, техник их крепления, использования обивок, шнуров и т.д. Пятая часть является списком мастеров-мебельщиков с биографическими данными, а шестая включает в себя благодарности, примечания, библиографические списки, указатели и фотографии. В нашей статье мы рассмотрим вторую часть данного издания. В ней помимо широко известных стилей (Регентство, Рококо, Неоклассицизм) анализируются такие направления в мебельном искусстве, как Транзисьон, «чрезмерный классицизм» и «греческий стиль». Мы проиллюстрируем статью предметами искусства из Большого собрания изящных искусств ASG и книги Билла Палло.



Билл Палло «Искусство французской мебели для сидения XVIII века» (*Pallot B.G.B. «L’art du siège au XVIIIème siècle en France»*) Курбевуа, издательство ACR-Gismondi Éditeurs, 1987 год

СТИЛЬ РЕГЕНТСТВА (*LE STYLE RÉGENCE*) 1700 – 1730 ГОДЫ

1 сентября 1715 года умирает Король-солнце, а вместе с ним заканчивается и великолепная эпоха Шарля Лебрена (*Charles Le Brun, 1619 – 1690*). Регентом Франции становится Филипп II Орлеанский (1674 – 1723). Его приход к власти меняет вектор развития страны. Портрет герцога из Версаля исполнил Жан-Батист Сантерр (*Jean-Baptiste Santerre, 1651 – 1717*). Рядом с регентом представлена богиня Минерва. Она даёт советы Филиппу Орлеанскому, наставляя на мудрое правление. В образе Минервы изображена фаворитка герцога Мари-Мадлен де Ла Вьевиль, графиня де Парабер (1693 – 1755). Эта Минерва была не так уж и мудра, но прославилась как покровительница искусств. Все её портретные образы отличаются особой грацией. Благодаря Филиппу Орлеанскому двор перебрался в Париж, но к этому моменту он уже перестал быть центром общественной жизни. Пульс светской жизни стали задавать многочисленные дворцы и особняки знати. Здесь под эгидой женщин появляются аристократические салоны, в которых царит дух интимности и изящества.



Сантерр, Жан-Батист
Портрет Филиппа Орлеанского и графини де Парабер в образе Минервы
1715 – 1716 годы
Версальский дворец

Переход от героизма к нежности, от искусственного к естественному, от зрелищности к комфорту, от роскоши к сдержанности, коснулся всех видов искусства. Отныне оно призвано доставлять удовольствие. В светском обществе высоко ценится умение преподнести себя, остроумно вести диалог, плести интриги, а также обладание чувством юмора и способности к экспромту. Распространение получают иррегулярные парки с речками и свободно растущими деревьями. Ландшафтные архитекторы черпают вдохновение в прекрасных пейзажах Аркадии, поэзии Феокрита, полотнах Ватто и драматургии Пьера де Мариво.

Монархический строй Франции стал образцом и идеалом управления для многих европейских правителей, придворно-аристократическое искусство этой страны – источником вдохновения для живописцев и мастеров декоративно-прикладного искусства. Французский язык становится универсальным для всей Европы, на нём говорят и думают Фридрих Великий, Екатерина II и Мария Терезия Австрийская – представительница Габсбургской династии. Последняя была покорена элегантностью парижской мебели, делая большие заказы для своих резиденций во Франции.

Если рассматривать Регентство в качестве политического строя, то его хронологические рамки охватывают 1715 – 1723 годы, но если анализировать его как стиль в искусстве, то границы значительно расширятся – 1700 – 1730 годы. Дело в том, что у Регентства, как и у любого Большого стиля в искусстве, есть предвестие. В Регентстве им стало творчество таких выдающихся мастеров как Клод Одран III или Младший (*Claude Audran, 1658 – 1734*), Жан Берен Старший (*Jean Bérain, 1640 – 1711*) и Робер де Котт (*Robert de Cotte, 1656 – 1735*). После смерти регента в 1723 году стиль продолжал господствовать не только в Париже, но и во французских провинциях. Таким образом он пролонгировался до 1740-х годов.

Сам Людовик XIV в конце своего правления осознавал необходимость реформации искусства. Своему главному архитектору Франсуа Мансару (*François Mansart, 1598 – 1666*) он советовал ориентироваться на вкусы и потребности молодого поколения. Стиль Регентства называют переходным от торжественного стиля Людовика XIV к изящному лиризму Людовика XV. Его главными идейными вдохновителями стали декоратор и орнаменталист Жиль-Мари Оппенор (*Gilles-Marie Oppenord, 1672 – 1742*) и скульптор Франсуа-Антуан Вассе (*François-Antoine Vassé; 1681 – 1736*). Регентство значительно смягчает прежние строгие и даже суровые декоративные элементы. Часто оно придаёт им сказочный гротесковый характер. При этом симметрия сохраняется. Пример – парижские гравюры тулонского скульптора Жана Бернара Торо (*Jean Bernard Toro, 1672 – 1731*) 1716 года.

К 1720 году были сформированы все основные виды орнаментов, которые использовались в декоре мебели вплоть до 1735 года. Большая часть из них относилась к т.н. «водным» (фр. «aquatiqies») орнаментам: раковины, моллюски, конкреции (минеральные агрегаты), водные листья и т.д. Все эти орнаментальные элементы будут популярными и в искусстве Рококо. В нём они станут трактоваться куда свободнее с большей вариативностью форм. В статье мы приведём предметы мебели для сидения периода Регентства из Большого собрания изящных искусств ASG – кресло и два стула. Мы опубликуем фото с разными трактовками резных рокайлей по центру их царг.



Кресло
Франция, первая треть XVIII века (период Регентства)
Массив бука, резьба
107×63×79 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4011



Стул
Франция, первая треть XVIII века (период Регентства)
Массив бука, резьба, ротанг, плетение
94×49×44 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2487 (1)



Стул
Франция, первая треть XVIII века (период Регентства)
Массив бука, резьба
95,5×49×43 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2257 (1)



Резьба по центру царги с рокайлем
БСИИ ASG, инв. № 11-4011



Резьба по центру царги с рокайлем
БСИИ ASG, инв. № 11-2487 (1)



Резьба по центру царги с рокайлем
БСИИ ASG, инв. № 11-2257 (1)

ДЕКОР МЕБЕЛИ ДЛЯ СИДЕНИЯ ЭПОХИ РЕГЕНТСТВА

Практически все элементы корпусов мебели для сидения, прежде прямые, приобретают изогнутую форму. Обойным работам придаётся все меньше значения, поскольку мебельные каркасы становятся все шире и массивнее. Это давало больше возможностей столярам для применения новых форм резного декора.

Ножки мебели для сидения эволюционировали не только по форме. Изменился также и характер их крепления к сидениям. При Людовике XIV ножки были двух типов – балюстры (*фр. «baluster»*) и консоли (*фр. «console renversée»*), основания которых загнуты внутрь. Эти ножки всегда крепились под прямым углом, обеспечивая тем самым соединение боковых и передних царг.



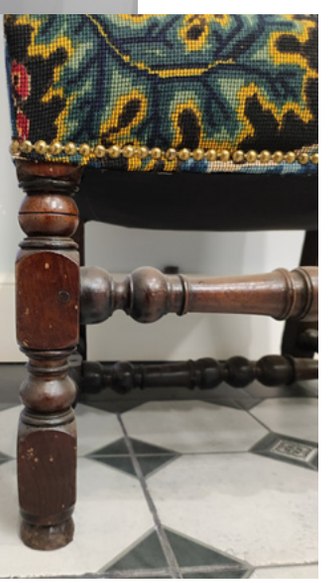
Свод спинки канапе
Стиль Франсуа Румье
Париж, около 1720 года
Длина 228 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк [1, с. 106]



Стул с ножками консолями
Франция, XVII век (период правления Людовика XIV)
Орех, резьба
97× 47×60 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3005 (2)



Стул с ножками балюстрами
Франция, первая половина XVII века (период правления Людовика XIII)
Орех, точение, резьба
112×60×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3020



Передняя ножка балюстра в стиле Людовика XIII
БСИИ ASG, инв. № 11-3020



Передняя ножка консоль в стиле Людовика XIV
БСИИ ASG, инв. № 11-3005 (2)

Эволюционировать будут ножки-консоли, которые в дальнейшем, при Людовике XV, превратятся в ножки-кабриоль. Ножка-консоль Людовика XIV имела два изгиба – в верхней и нижней частях. Она просматривалась, если стоять прямо перед ней или сбоку. Ножка Людовика XV ориентирована по диагонали. Для того, чтобы увидеть её фронтально, нужно встать чуть сбоку от предмета. В период Регентства в мебели для сидения передние ножки чаще всего имели угловое крепление (фр. «en écoinçon»), а задние устанавливались под прямым углом (*фр. «en angle droit»*).

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится кресло, которое можно отнести к раннему периоду Регентства (БСИИ ASG, инв. № 11-2828). Его ножки ещё имеют форму консолей, при этом соединены они X-образной проножкой, появившейся в начале XVIII столетия. Угловое крепление передних ножек проиллюстрируем креслом, основания которого имеют форму оленьих копытец (*фр. «pied-de-biche»*).

Изменения также претерпевают подлокотники и их стойки. Подлокотники крепятся к спинкам практически под прямым углом, благодаря чему образуют горизонтальные прямые, без наклонов. Стойки отныне более не составляют с передними ножками единого целого. Они отрываются от них и «уходят назад», что даёт возможность делать более широкие сидения. Данная особенность объясняется адаптацией мебели к женской моде того времени. Женские платья с фижмами (фр. «à paniers») к 1715 году достигают своего максимального размера. Для того чтобы с комфортом разместиться в креслах в подобных нарядах необходимы были просторные сидения. Стойки подлокотников, которые не соединялись с передними ножками, впервые были применены в отдельных моделях мебели ещё в 1680 – 1690-е годы, широкое распространение получили в 1720 – 1730 и практически исчезли в 1768 – 1770 годах.

Угловое крепление передней ножки у кресла периода Регентства Основание выполнено в виде «оленьего копытца» БСИИ ASG, инв. № 11-2970



Кресло
Франция, начало XVIII века (период Регентства)
Массив ореха, резьба
116×67,5×72 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2828





Кресло
Франция, первая треть XVIII века (период Регентства)
Массив ореха, резьба
169×109×55 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2970



Кресло со спинкой королевы и сводом в форме «арбалета»
Франция, первая треть XVIII века (период Регентства)
Тонированный бук, резьба, ротанг, плетение
95×64×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2188

Подлокотники и стойки кресла образуют прямой угол. Стойки подлокотников и передние ножки не соединены

В отделке спинок кресел периода Регентства все больше применяется резных элементов из дерева. Боковые части спинок и своды декорируются по центру и углам различными по форме завитками и рокайлями.

Примерно в 1725 – 1730 годах появляются «каркасные» сидения (фр. «châssis»), позволяющие легко менять обивку в соответствии со вкусами владельцев или временами года. При Людовике XIV уже можно было встретить модели мебели для сидения, обитые плотной тканью по принципу чехлов. Но это были, скорее, исключения. В основном ткань крепилась гвоздями. После появления «каркасных» сидений мастера по перетяжке мебели имитировали старый «фиксированный» способ обивки, применяя корсажные шнуры (тесьму) или молдинги с круглыми шляпками гвоздей. Однако количество мягких сидений в эпоху Регентства ещё значительно превосходит «каркасные». Кроме этого в данный период популярной становится обивка из тростника (ротанга).



Кресло со спинкой королевы и сводом в форме «арбалета»
Франция, Париж, 1715 – 1720 годы
Орех, резьба, золочение
107×61,5×55 см
Музей декоративного искусства, Париж [1, с. 112]



Два из четырнадцати кресел и канапе, обитые ротангом
Гурден отец или Жан Гурден
1745 – 1750 годы
Бук, резьба, тонирование; ротанг, плетение
Канапе: 96×195×60 см
Кресла: 96×65×52 см
Галерея Гисмонди [1, с. 117]



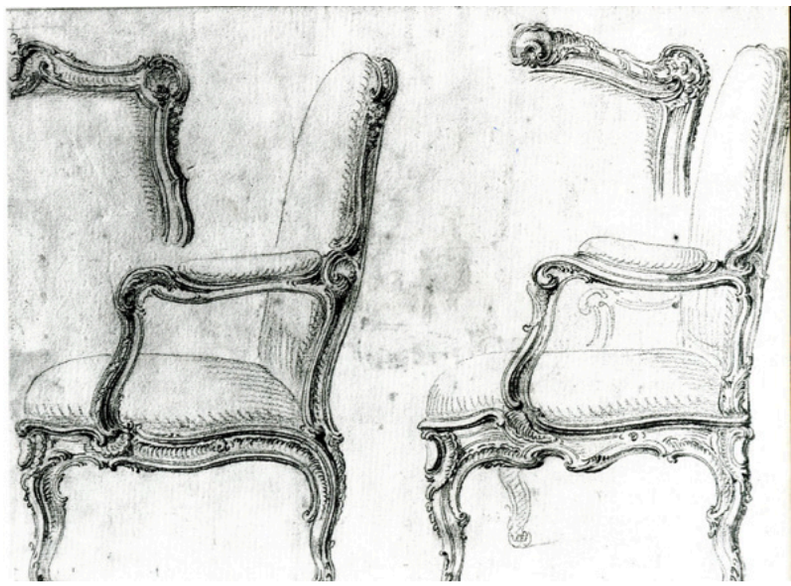
Канапе
Франция, первая треть XVIII века (период Регентства)
Массив бука, резьба
94×100×83 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2124
Как и у канапе из галереи Гисмонди, спинка предмета имеет трёхчастную форму

СТИЛЬ РОКОКО *(LE ROCAILLE)* 1730 – 1745 ГОДЫ

Стиль Рококо хронологически совпадает с годами правления Людовика XV Возлюбленного – 1723 – 1774 годы. Парижские интерьеры 1730 – 1750-х годов выдержаны в этом стиле. Это был недолгий период, истоки которого берут своё начало при Регентстве. Для характеристики стиля Рококо достаточно назвать три его основные черты: систематическое использование изогнутых линий, избыток орнаментов и асимметрия, которой нет в природе. Декораторы эпохи Рококо сознательно деформировали различные природные элементы, придавая им фантазийный характер.

Американский архитектор и директор Художественного музея Филадельфии Фиске Кимбалл ещё в 1949 году утверждал, что Рококо – чисто французский стиль [1, с. 120]. Историк искусств, специалист по XVIII веку Марианна Ролан Мишель в 1984 году выразила мнение, что Рококо сформировалось под влиянием итальянского Барокко [1, с. 120]. Смерть Робера де Котта (1735 год) и Франсуа-Антуана Вассе (1736 год), а также закат карьеры Жиля-Мари Оппенора, который оставался приверженным искусству Людовика XIV, способствовали окончательному утверждению нового стиля. Его основоположниками были художник, орнаменталист и декоратор Жак де Лажу (*Jacques de Lajoüe, 1686 – 1761*), автор эскизов и резчик по дереву Николя Пино (*Nicolas Pineau, 1684 – 1754*) и позолотчик, архитектор Жюст-Орель Мейссонье (*Juste-Aurèle Meissonier, 1695 – 1750*).

Пино и Мейссонье оказали значительное влияние на мебельное искусство благодаря распространению своих гравюр. Пино был одновременно и теоретиком, и практиком. В 1739 году его приняли в Академию святого Луки. Вскоре он стал королевским скульптором. Пино работал, в основном, в Париже, но также и в России. Он исполнял резьбу по собственным рисункам, чем снискал большое уважением в профессиональной среде. Однако Пино нельзя назвать чисто рокайльным мастером. Его творчество находится на стыке Регентства и Рококо, а значит ему одновременно присущи классицистичность и асимметрия.

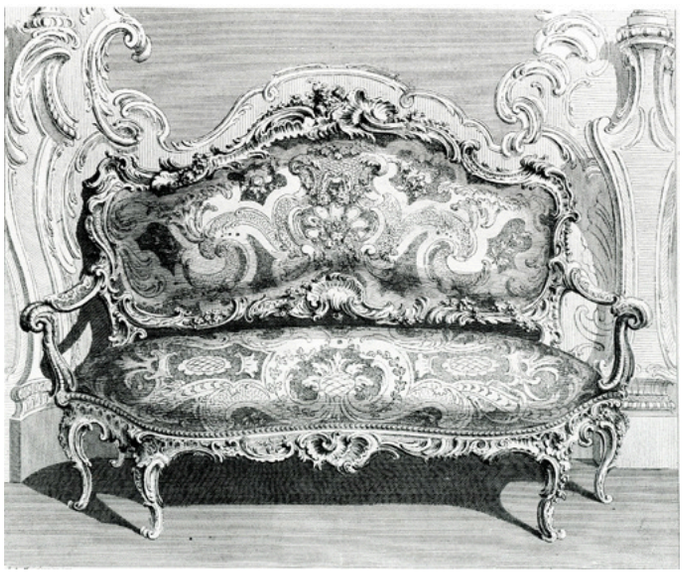


Эскиз кресла со спинкой королевы Николя Пино
Около 1730 года
29×42 см
Музей декоративного искусства, Париж [1, с. 121]

Современники Жюста-Ореля Мейссонье почитали его лучшим мастером эпохи. Он был одновременно архитектором, рисовальщиком, ювелиром, художником и скульптором. Гравёр и художественный критик Шарль-Николя Кошен (*Charles-Nicolas Cochin, 1715 – 1790*) объясняет превосходство мастера над другими его итальянскими корнями и влиянием на него искусства барочного архитектора Франческо Борромини (*Francesco Borromini, 1599 – 1667*) [1, с. 120].

В 1734 году во дворце Тюильри было выставлено канапе работы Мейссонье, изготовленное по заказу графа Биленски. В 1736 году оно было отправлено в Варшаву. Гравюра с его изображением входила в сборник работ мастера. Предмет был создан от и до на глазах и под контролем Мейссонье. Это был один из первых образцов мебели, который задумал, спроектировал и изготовил один мастер, что произвело огромное впечатление на парижских столяров. Публика сотнями спешила увидеть канапе.

Тот же Фиске Кимбалл утверждал, что стиль Рококо получил развитие благодаря не художникам, а эбенистам, столярам и резчикам по дереву. Французский архитектор, теоретик искусств и педагог Жак-Франсуа Блондель Младший (*Jacques-François Blondel, 1705 – 1774*) сказал: «Все наши ремесленники



Гравюра с изображением канапе Жюста-Ореля Мейссонье, экспонировавшегося во дворце Тюильри 1734 – 1735 годы
Гравюра воспроизведена в книге мастера, редактором которой был Габриэль Юкье [1, с. 122]

стали художниками» [1, с. 120]. Однако не все деятели эпохи радушно приняли новый стиль. Кошен писал: «Опыт показывает, что даже самый примитивный в области рисунка и вкуса мастер каменщик, вправе объявить себя архитектором» [1, с. 120]. Тем не менее многие выдающиеся мебельщики творили в этом стиле: Крессон (*Cresson*), Николя-Кинибер Фолио (*Nicolas-Quinibert Foliot, 1706–1776*), Николя Эрто (*Nicolas Heurtaut, 1720 – 1771*), Жан-Батист Тильяр (*Jean-Baptiste Tilliard, 1685 – 1766*), Туссэн Фолио (*Toussaint Foliot*) и др. Сама атмосфера эпохи стимулировала мебельщиков на создание настоящих шедевров. Изготавливая мебель, мастера прежде всего доверялись своей интуиции, обильно и свободно декорируя предметы резьбой.

ДЕКОР МЕБЕЛИ ДЛЯ СИДЕНИЯ ЭПОХИ РОКОКО

Мебель для сидения периода Рококо отличается от мебели Регентства тем, что большую роль в её декоре начинает играть резьба и формообразующая линия. Любая прямая линия или острый угол отныне под запретом. Ни одна часть корпуса не существует отдельно, все они слиты воедино. Места соединения различных частей корпусов тщательно маскируются либо фальшь-элементами конструкции, либо резьбой. Так канапе-«корзина» из собрания ASG воспринимается как монолитная конструкция. Мы не видим, как один элемент корпуса крепится к другому, все они плавно перетекают друг в друга, не встречая препятствий.

Спинки мебельных изделий для сидения также продолжают эволюционировать. На многих предметах ещё можно встретить т.н. «плечики» (фр. «l'épaulement»), широко применяемые при Регентстве.



Канапе
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба, левкас
117×195×70 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0809



Консоль
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Дерево, левкас, резьба, золочение, мрамор
84×94×48 см
БСИИ ASG, инв. № № 14-0927



Консоль
Париж, 1745 – 1750 годы
Дуб, резьба [1, с. 134]



Кресло со спинкой королевы и «плечиками»
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Бук, резьба
92,5×69×70 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2406 (1)



Кресло
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Массив ореха, резьба, ротанг, плетение
98×64×52 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-2810



Резьба на царге кресла в виде бутонов роз
БСИИ ASG, инв. № 11-2810

Резной декор в целом отличается асимметричностью. Однако асимметричность эта гармонична и хорошо сбалансирована. Предметы сохраняют относительную симметрию лишь в тех случаях, когда входят в один набор или объединены в пару. Все орнаментальные композиции состоят из рокайльных элементов. Многие образцы отличаются натуралистичностью, в частности, изображениями цветов и фруктов, собранных в гирлянды или представленных по отдельности.

Стул
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Дерево, резьба, тонирование
80×56×46 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2474 (1)







Стул
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Тонированный орех, резьба, ротанг, плетение
93×49×48 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1274 (1)

Резьба на ножке стула в виде рокайлей, ормушлей и картушей
БСИИ ASG,
инв. № 11-1274 (1)

Резьба на царге стула в виде рокайля, цветка и листьев
БСИИ ASG,
инв. № 11-1274 (1)



Резьба на своде спинки стула в виде цветов и листьев
БСИИ ASG, инв. № 11-2474 (1)

К 1750 – 1755 годам стиль Рококо окончательно сформировался. Мебель этого времени отличается мягкими, плавными и свободными формами. В этот период появляется изогнутая спинка-«кабриоль» (*фр. «en cabriolet»*) – противоположность прямой спинке королевы (*фр. «à la reine»*).



Канапе и два кресла из восьми
Сене, Клод I
Около 1750 года
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба, левкас



Все предметы набора перетянуты шпалерной обивкой мануфактуры Бове на сюжеты басен Жана де Лафонтена
Аукцион Sotheby's, Монако, 8 февраля 1981 года, лот 229 [1, с. 129]



Кресло со спинкой королевы
Ледюк, Пьер
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Дерево, резьба
96×70×57 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0790



Канапе и шесть кресел
Сене, Клод I
Франция, середина XVIII века (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)



Кресло со спинкой-«кабриоль»
Сене, Клод I
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба, левкас
85×62×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2872 (1)

Стиль Рококо прослеживался в оформлении мебели довольно долго, примерно до 1785 года. Черты Неоклассицизма стали проявляться с 1755 года. Таким образом два стиля сосуществовали параллельно. Часто предметы мебели для сидения, конструктивно относящиеся к эпохе Неоклассицизма, декорировались такими рокайльными элементами как асимметричные картуши.



Кресло-бержер со спинкой королевы
Тильяр, Жан-Батист
Около 1760 года
Бук, резьба, генуэзский бархат
104×82×88 см
Галерея Гисмонди [1, с. 137]



Кресло-бержер со спинкой-«кабриоль»
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Тонированный орех, резьба
96×66×54 см
БСИИ ASG, инв.№ 11-2969

РАННИЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ (*LE DÉBUT DU NÉO-CLASSICISME*) 1753 – 1760 ГОДЫ

Уже в 1745 году рокайли начали эволюционировать в сторону симметрии. Эта трансформация произошла под влиянием нового поколения мастеров, пропагандировавших возвращение к классическому «истинному вкусу». Отправной точкой развития искусства Неоклассицизма во Франции принято считать поездку в Италию маркиза де Мариньи (*Абель-Франсуа Пуассон, 1727 – 1781*) – дворянина, отвечавшего за строительные работы резиденций короля. Он совершил путешествие в 1749 – 1750 годах. Его сопровождали архитектор Жак-Жермен Суффло (*Jacques-Germain Soufflot, 1713 – 1780*), гравёр Кошен и Жан-Бернар аббат Ле Блан (*Jean-Bernard, abbé Le Blanc, 1707 – 1781*). Развитию Неоклассицизма способствовало также творчество французских академистов, работавших в Риме, раскопки Помпей (1748 год), а также деятельность основоположника научного изучения античного искусства и археологии Иоганна Иоахима Винкельмана (*Johann Joachim Winckelmann, 1717 – 1768*).

В 1754 году Шарль-Николя Кошен опубликовал свою знаменитую «Мольбу к ювелирам и резчикам по дереву» (*фр. «Supplication aux orfèvres, sculpteurs en bois»*). Он взывал к здравому смыслу ремесленников, прося их «больше не искажать то, что должно быть квадратным, вернуться к прямым формам и выйти на путь хорошего вкуса предыдущего столетия» [1, с. 152]. Подобное мировоззрение способствовало обращению к античному искусству через Классицизм XVII века. Новый стиль часто будут называть «чрезмерным классицизмом» (*фр. «classicisme putrancier»*) или «откровенным модернизмом» (*фр. «outright modernism»*) [1, с. 152]. Основной его чертой станет ориентация на «греческий стиль» (*фр. «style à la grecque»*).

Ранний Неоклассицизм стремился найти баланс между несимметричным рокайлем и строгой геометричностью античного классицизма. В связи с этим для характеристики раннего Неоклассицизма часто применяют термин «классический симметричный рокайль» (*фр. «rocaille symétrisé classicisant»*).

Этот новый стиль прекрасно описывает статья Жака-Франсуа Блонделя, опубликованная в 1762 году в Энциклопедии Дидро. Статья называется «Общие замечания по декорированию интерьеров парадных апартаментов» (фр. «Observations générales sur la décoration intérieur appliquées en particulier à un appartement de parade»). В качестве примера Блондель рассматривает проекты интерьеров Пале-Рояль, созданные архитектором и писателем Пьером Контаном де Иври (Pierre Constant d'Ivry, 1698 – 1777). Автор характеризует их как «золотую середину между двумя излишествами – тяжеловесностью наших древних (Классицизм) и легкомысленностью или расточительностью мелких деталей Рококо» [1, с. 153]. Блондель добавляет, что: «абсолютная симметрия, в свою очередь, часто приводит лишь к холодности композиций и однообразию» [1, с. 153]. Кроме того, он рассматривает Контана де Иври в качестве одного из создателей стиля Неоклассицизма.

До наших дней не сохранилось мебели Контана де Иври, однако в Энциклопедии опубликованы её эскизы. В издании описано несколько помещений, в частности, гостиная, где стояли четыре канапе в нишах, камин и консольный столик, украшенный жирандолями, а также Парадная спальня герцогини с кроватью, камином и такой же парой светильников с лентами [1, с. 156].

Контан де Иври разработал дизайн канапе, консольного столика и консолей. Эскизы этих предметов являются прекрасной иллюстраций того, что сегодня принято называть «классическим симметричным рокайлем». Середина свода канапе украшена рокайлем, который является центром симметричной декоративной композиции. Консольный столик образован изгибами. По центру здесь представлена ваза в духе Людовика XIV. Цветочные гирлянды обвивают вазу и ножки столика, которые сплошь состоят из листьев аканта. Данный орнаментальный элемент снова вернулся в декоративно-прикладное искусство на смену водным листьям и «цикорию». Доподлинно не известно, кто из французских мебельщиков воплотил данные эскизы в жизнь. Двумя наиболее выдающимися мастерами, работавшими в стиле «классического симметричного рокайля» были Николя Эрто (Nicolas Heurtaut, 1720 – 1771) и Николя-Кинибер Фолио (Nicolas-Quinibert Foliot, 1706 – 1776). В целом мастеров этого направления было очень мало. Это был круг просвещённых, обращённых к прошлому, мастеров, работавших до 1760 – 1763 годов.

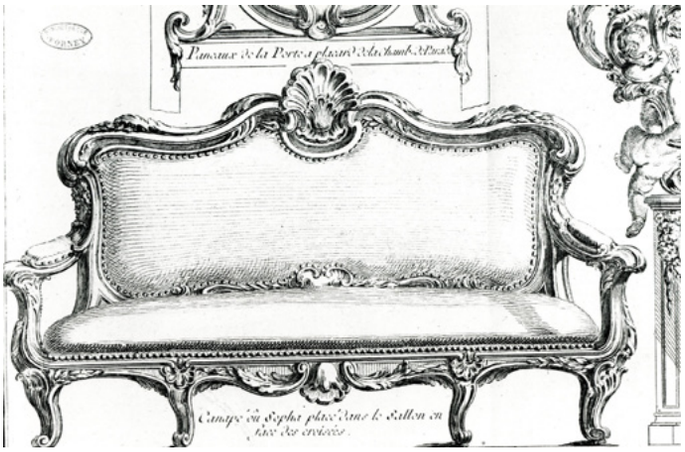


Иллюстрация из Энциклопедии Дидро с изображением канапе по рисунку Контана де Иври
Около 1753 года
Длина канапе 250 см
Канапе было обито золотой и серебряной парчой [1, с. 159]

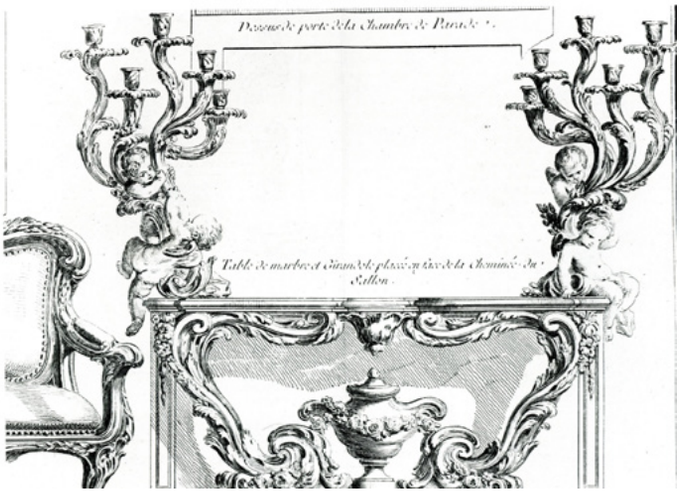


Иллюстрация из Энциклопедии Дидро с изображением консольного столика по рисунку Контана де Иври
Около 1753 года
Длина консоли 193 см [1, с. 159]

Под влиянием искусства периода Людовика XIV линии сводов спинок перестают быть изогнутыми, они теряют ту непрерывность, которая отличала мебель для сидения эпохи Рококо. Отныне эта линеарность нарушена наличием углов и последовательностью декора. Мебельщики стремятся разбить замкнутую и непрерывную линию, которая образует и объединяет в единое целое предмет мебели.

Еще один популярный орнаментальный мотив, пришедший из искусства Людовика XIV, – лента, завязанная в бант (*фр. «ruban»*), которая украшает спинки мебели для сидения. Данный орнамент часто использовался ещё в XVII столетии. Тогда он трактовался как лента для перевязки пальмовых веток. Шарль-Николя Кошен так и называл данный мотив – «пальма» (*фр. «palmier»*). Бант присутствует по центру подстолья на консоли из собрания ASG. Её изогнутые ножки украшены ормушлями и обвиты лавровыми гирляндами. По центру своего консольного столика Контан де Иври поместил вазу, здесь же проножку венчает кассолет (курильница) с горящим пламенем.

Тот же Контан де Иври для Пале-Рояль разработал дизайн бра, изогнутые рожки которых украшены листьями аканта. Этот «букет» оказался перевязанным классической лентой.



Консоль
Франция, вторая половина XVIII века
Массив бука, левкас, тонирование, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
84×81×39 см
БСИИ ASG, инв.№ 14-1001(1)



Одно из четырех бра золочёной бронзы
Изготовлено Франсуа-Тома Жерменом
1756 год
Музей Гетти, США [1, с. 160]



Бра
Франция, середина XIX века (период Наполеона III)
Золоченая бронза, литье, чеканка
60×45 см
БСИИ ASG, инв. № 15-3703 (1)

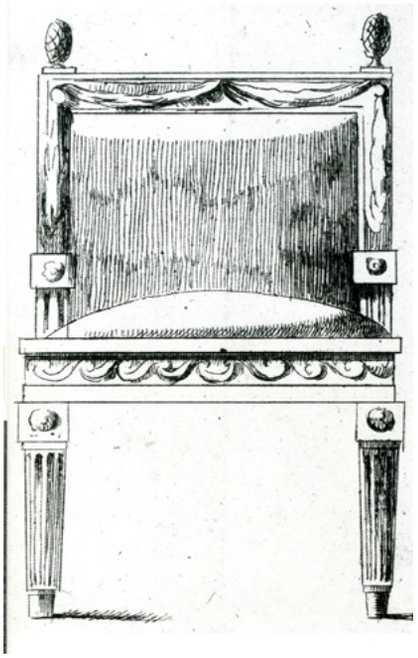
«ЧРЕЗМЕРНЫЙ КЛАССИЦИЗМ» И «ГРЕЧЕСКИЙ СТИЛЬ» (*LE «CLASSICISME OUTRANCIER» ET LE STYLE «À LA GRECQUE»*)

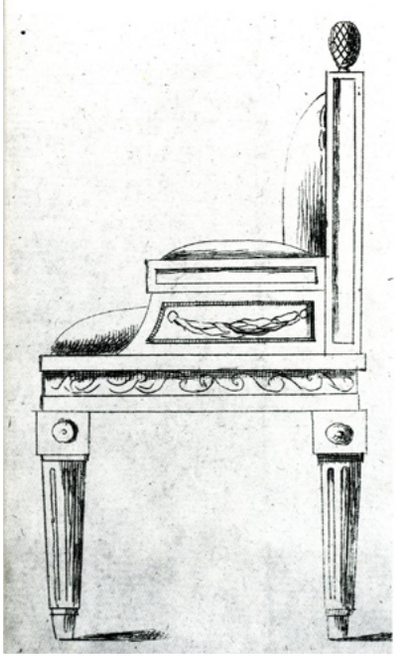
«Чрезмерный классицизм» (1754 – 1759)

Первый образец данного стиля был разработан французским художником Луи-Жозефом Ле Лорреном (*Louis-Joseph Le Lorrain, 1715 – 1759*). В 1754 – 1755 годах он спроектировал мебельный ансамбль для экономиста и покровителя искусств Анжа-Лорана де Лялива де Жюли (*Ange-Laurent de Lalive de Jully, 1725 – 1779*). Выдающийся коллекционер произведений искусств, придворный амбассадор, завсегдатай выставок Лялив де Жюлли может считаться основоположником «чрезмерного классицизма». В этом стиле он оформил «фламандский кабинет», который включал, помимо знаменитого «стола-бюро», картоньер-«секретер» (Музей Конде, Шантийи) и «шкаф, служивший раковиной» [1, с. 170]. В 1764 году Лялив де Жюлли характеризует свою мебель как «выполненную в античном стиле» [1, с. 170]. В торговом каталоге 1769 года данная мебель указана как «созданная в подражание работам знаменитого Буля» [1, с. 170], Данные факты свидетельствуют о том, что античность вернулась в декоративно-прикладное искусство Франции через Классицизм XVII века.



Стол-бюро и картоньер-секретер
1754 – 1755 годы
Предметы изготовлены по проекту Луи-Жозефа Ле Лоррена
Мастер мебельщик Жозеф Баумхауэр (?)
Накладки вызолочены Филиппом Каффиери
86×195 см
Музей Конде, Шантийи [1, с. 170]





Гравюры с изображениями кресла, принадлежащего Ляливу де Жюли
Гравюры, возможно, выполнены самим Ляливом де Жюли по рисункам Ле Лоррена
1754 – 1755 годы
Музей Виктории и Альберта, Лондон [1, с. 170]

В том же каталоге продаж упоминается кресло-бюро, которое описывается как «кресло из чернёного дерева с отделкой из золочёного дерева в античном стиле» [1, с. 170]. Оно было куплено художником Пьером Реми за 300 ливров. Кресло это не сохранилось. До 1984 года его частично можно было видеть на портрете Лялива де Жюлли работы Жана-Батиста Грёза, выставлявшемся в Салоне в 1759 году (Национальная галерея, Вашингтон). В 1984 году было обнаружено две гравюры Ле Лоррена, на которых кресло представлено целиком. Как и стол бюро оно стоит на ножках-балюстрах с каннелюрами и крупными кубиками, крепящимися к царгам. Кресло имеет плоскую спинку и мягкие валики на подлокотниках. Корпус декорирован лавровыми гирляндами, сосновыми шишками и мотивом набегающей волны.



Грёз, Жан-Батист
Портрет Анжа-Лорана де Лялива де Жюли
1759 год
Холст, масло
117×88 см
Национальная галерея, Вашингтон [1, с. 171]

Кресло Лялива де Жюлли можно датировать 1754 – 1755 годами. С таким же успехом оно могло быть изготовлено и позднее - при Людовике XVI тридцать лет спустя. Данный пример нарушает устоявшуюся хронологическую шкалу Больших французских стилей. Стиль «чрезмерного классицизма» пришёлся по вкусу лишь небольшой части просвещённой публики: Анжу-Лорану де Ляливу де Жюли, Луи-Жозефу Ле Лоррену, Жану-Батисту Грёзу, графу де Келюсу (1692 – 1765), Жозефу-Мари Вьену (1716 – 1809) и Этьену Морису Фальконе (1716 – 1791).

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится несколько кресел, спинки которых так же, как и у кресла Лялива де Жюли, имеют прямоугольную форму. Прямоугольник впоследствии станет излюбленной геометрической фигурой мастеров мебельщиков эпохи Неоклассицизма. Ножки этих кресел декорированы аналогичными каннелюрами и кубиками, установленными под тем же углом (образуют прямой угол с царгой), что и у мебели Лялива де Жюли.

Кресло
Сене, Жан-Батист-Клод
Франция, вторая половина XVIII века
Бук, резьба, точение
89×59×63 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0860





Кресло
Франция, вторая половина XVIII века
Дерево, резьба, точение
89×59×61,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0889

«Греческий стиль» (1760 – 1765)

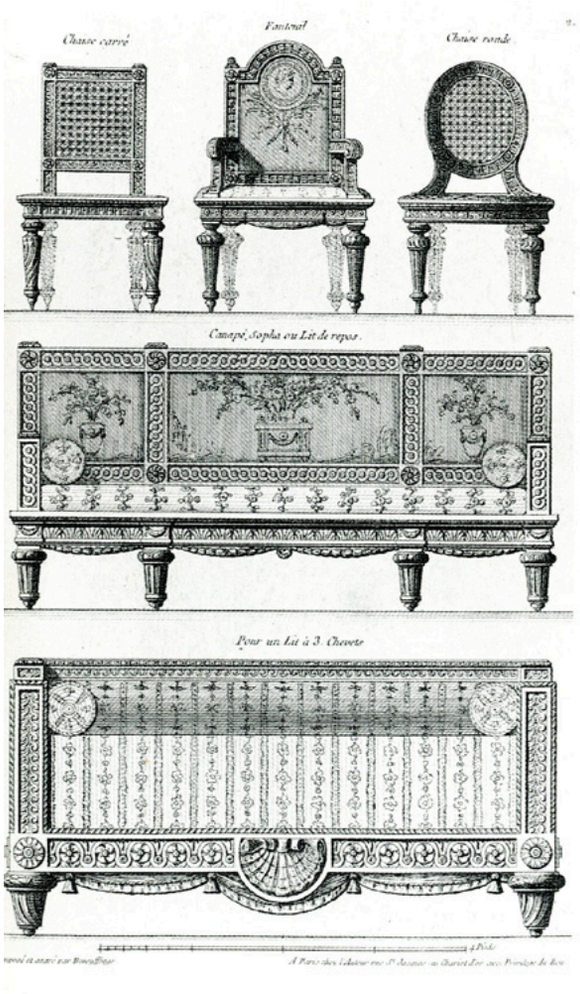
Данный стиль получил куда большее распространение нежели «чрезмерный классицизм». В 1764 году в «Историческом каталоге» своих коллекций Лялив де Жюли пишет: «Кабинет украшен мебелью в античном стиле, или, если использовать термин, которым нынче все злоупотребляют, в греческом стиле. Как только кабинет был готов и в нём установили современную мебель, этот греческий стиль распространился повсеместно, его нелепо используют везде: посуде, украшениях, тканях, костюмах и вывесках магазинов» [1, с. 172]. Шарль-Николя Кошен в своих «Мемуарах» пишет: «Мебель Лялива де Жюли наделала много шума поскольку её расхваливал граф де Келюс. Она украшена гирляндами в виде колодезных верёвок» [1, с. 172]. Журналист и арт критик Барон фон Гримм (1723 – 1807) в «Литературной переписке» 1763 года указывает, что: «В течение нескольких лет мы исследовали античные орнаменты и формы… в Париже все они греческие» [1, с. 172]. Лакировщик и колорист Жан-Феликс Ватен (Jean-Félix Watin) в труде «Искусство художников, позолотчиков и лакировщиков» (*фр. «l'Art du peintre, doreur, vernisseur»*) 1776 года поясняет: «Термин «позолота в греческом стиле» возник в достаточно короткий период, 12 – 15 лет назад, когда в моде был греческий стиль» [1, с. 172].

Прогрессивные деятели эпохи стремились подражать Ляливу де Жюли. Герцог Этьен-Франсуа Шуазель (1719 – 1785), генерал-фельдмаршал Александр Голицын (1718 – 1783) и дипломат маркиз д'Осён (1713 – 1788) заказали себе аналогичные столы-бюро. Хозяйка модного салона Мария Тереза Жоффрен (1699 – 1777) советовала королю Польши «выбирать античный стиль, греческий» [1, с. 172]. Таким образом, ранний Неоклассицизм с самого начала был не столько придворным стилем, сколько развлечением богатой и просвещённой публики.

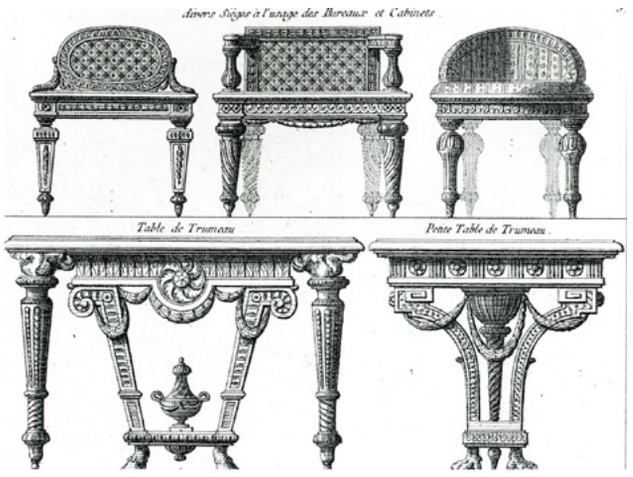
О том, что мебель Лялива де Жюли часто копировалась, свидетельствуют многочисленные портретные изображения его современников в интерьерах. На сегодняшний день нет ни одного портрета, где бы было представлено кресло-бюро по модели Ле Лоррена, за исключением полотна Жана-Батиста Грёза. При этом существует гравюра с изображением этого кресла. Гравюры имели самое широкое распространение, а значит кресло это, несомненно, оказало влияние на орнаменталистов и мебельщиков того времени.

Архитектор Жан-Франсуа де Нефорж (*Jean-François de Neufforge, 1714 – 1791*) создавал проекты очень близкие Ле Лоррену. В июне 1756 года в литературном журнале «Mercure de France» он анонсировал свой первый том

«Сборника элементарной архитектуры» (*фр. «Recueil élémentaire d'architecture»*), где объяснил, что он подражал «мужественной, простой и величественной манере древнегреческой архитектуры и великим архитекторам наших дней» [1, с. 174].



Рисунки мебели, созданные и выгравированные Жаном-Франсуа де Неффоржем



**Эскизы были разработаны в 1760 – 1765 годах Опубликованы в 8 томе «Сборника элементарной архитектуры» (1768 год)
[1, с. 172]**

В 1764 году живописец Ноэль Алле (*Noël Hallé, 1711 – 1781*) создал эскиз к картине «Воспитание богатых» (Частная коллекция). Набросок написан довольно обобщенно без проработки подробностей, но и здесь в мебели мы можем заметь черты «греческого стиля»: квадратная форма кресла, как и у Лялива де Жюли, спинка с боковыми «плечевыми» выступами, прямые квадратные в сечении ножки. Подобная модель кресла, вероятно, близка той, что мастер обойщик Годефруа поставил маркизу де Мариньи: «Ножки этой мебели имеют квадратные плинтуса» [1, с. 174].



**Алле, Ноэль
Воспитание богатых
1764 год
Набросок на холсте. 33×43 см
Частная коллекция [1, с. 173]**

Самая популярная форма мебельной ножки того времени «балюстра» или «веретенообразная» (*фр. «fuseau»*) расширяется в верхней части. Постепенно её классическая форма начнёт интегрировать в прямоугольную плоскость (*фр. «pied-gaine»*). Венчают такие ножки прямоугольные плинты. В качестве примера предмета мебели для сидения с ножкой балюстрой приведём кресло Жана-Батиста-Клода Сене (*Jean-Baptiste-Claude Séne, 1747 – 1803*) из собрания ASG. Оно имеет спинку-«кабриоль» и свод в форме «ручки корзины» (*фр. «Anse de panier»*). Ножки кресла декорированы полуштабными каннелюрами (*фр. «cannelures rudentées»*) – термин, пришедший в мебельное искусство из архитектуры, где он применялся к колоннам или пилястрам, каннелюры которых имели резные, прямые или витые украшения, доходящие почти до трети их высоты. В собра-

нии ASG нет мебели для сидения второй половины XVIII столетия, у которой ножки имеют прямоугольную форму с рёбрами и расширением в верхней части. Однако есть корпусная мебель, в частности секретер, декорированный наборами маркетри с пейзажами. Его ножки увенчаны плинтами из латуни, а объемные канелюры заменены шевронами (*фр. «chevron»*) – орнаментальными мотивами, напоминающими знаки на униформе, которые определяют военное звание.



Кресло
Франция, вторая половина XVIII века
Массив бука, резьба, точение, левкас
88×58×50 см
БСИИ ASG, инв. №11-1293



Ножка балюстра с полуштабными каннелюрами и кубиком с резной розеткой
БСИИ ASG, инв. №11-1293



Секретер
Франция, вторая половина XVIII века
Орех, розовое и лимонное дерево, маркетри, золочёная бронза, медь, розовый мрамор с красными прожилками и включениями серо-зелёного цвета (Breche de Tavira)
181×101,5×56,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-1377



Расширяющаяся кверху ножка с ребрами и плинтом
БСИИ ASG, инв. № 15-1377

В качестве предметов мебели для сидения, исполненных в «греческом стиле», приведём табурет из Музея декоративного искусства Парижа и стул из частной коллекции. Табурет имеет четкие архитектурные пропорции и веретенообразные ножки. У стула арочная классическая спинка с выступами. Каркас окантован жемчужником, на своде – лавровые гирлянды. Центральная гирлянда свисает «наподобие каната», что роднит стул с мебелью Лялива де Жюли и позволяет атрибутировать теми же годами. Тем не менее, некоторые детали указывают на то, что он относится к более позднему времени.



Табурет-бюро
Париж, 1763 – 1765 годы
Тонированный дуб, резьба
61×45×37 см
Музей декоративного искусства, Париж [1, с. 174]



Стул с арочной спинкой
Париж, 1763 – 1765 годы
93×53×48 см
Частная коллекция [1, с. 175]

СТИЛЬ «ТРАНЗИСЬОН» (*LE STYLE «TRANSITION»*) 1760 – 1775 ГОДЫ

«Греческий стиль» уже имел все черты будущего стиля Людовика XVI. Транзисьон будет искать компромисс между искусством Людовика XV и «греческим стилем». Последний казался заказчикам «слишком квадратным», тогда как Рококо «излишне несимметричным». Жак-Франсуа Блондель осуждает подражание грекам, которое «ранит глаз своими квадратными формами и выглядит даже глупее, чем рокайль» [1, с. 176]. Шарль-Николя Кошен обвиняет «греческий стиль» в тяжеловесности [1, с. 176].

Стиль Транзисьон впервые прозвучал в мебельном искусстве в 1760 году, когда маркиз де Мариньи, влиятельный младший брат маркизы де Помпадур, заказал своему архитектору Жаку-Жермену Суффло эскизы, сформулировав свои требования следующим образом: «Я не хочу чего-то слишком современного, но я и не хочу строгого старого, половина одного, половина другого» [1, с. 176]. Пожелания эти материализовались в 1764 году, когда Мариньи сделал заказ на мебель, украшенную резьбой, которая «имела хороший вкус, смешанный с греческим» [1, с. 176].

В период с 1765 по 1768 годы стиль Транзисьон стал использоваться мебельщиками повсеместно. Ещё в 1761 году Александр Рослин (Alexander Roslin, 1718 – 1793) написал портрет маркиза де Мариньи, сидящего в кресле в стиле Транзисьон. Кресло это имеет формы Рококо, а декор – Неоклассицизма. Резьба на спинке упорядочена и представляет собой каннелюры, листья аканта и классицистические гирлянды. Стол, за которым работает маркиз, исполнен в «греческом стиле».

В период Транзисьона эбенисты занимались комбинированием различных форм. Иногда это получалось талантливо, а иногда и комично. Всю мебель для сидения этого стиля можно поделить на три группы:

1. Мебель, по форме соответствующая стилю Рококо с неоклассицистическим декором;
2. Мебель, в которой изогнутые формы Рококо постепенно выпрямляются;
3. Мебель, где декоративные элементы Рококо сочетаются с Неоклассицизмом.

Последняя группа наиболее интересна и выразительна. В Большом собрании изящных искусств ASG есть разные модификации кресел периода Транзисьон: с ножками-кабриоль и спинками «медальонами» (БСИИ ASG, инв. № 11-2966 (5, 6), с ножками балюстрами и спинками-«кабриоль» (БСИИ ASG, инв. № 11-2996 (1, 2), а также со спинками королевы и веретенообразными ножками (БСИИ ASG, инв. № 11-0885). Все они в своём резном декоре сочетают орнаментальные элементы стиля Рококо и Неоклассицизма.



Рослин, Александр
Портрет маркиза де Мариньи
1761 год
Холст, масло
Версальский дворец [1, с. 176]

Кресла с ножками-кабриоль и спинками «медальонами»



Кресло в стиле Транзисьон
Мёнье, Этьен
1768 – 1770 годы
Бук, резьба
90×61×51 см
Частная коллекция
[1, с. 187]



Пара кресел в стиле Транзисьон
Франция, 1760 – 1775 годы
Бук, орех, резьба
88,5×59×53,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2966 (5, 6)

Пара кресел с ножками балюстрами и спинками-«кабриоль»

Пара кресел в стиле Транзисьон
Франция, 1760 – 1775 годы
Дерево, резьба, точение
93×52×51 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2996 (1, 2)



Кресло-бержер с ножками балюстрами и спинкой королевы



Кресло-бержер в стиле Транзисьон
Франция, 1760 – 1775 годы
Дерево, резьба, точение,
94×74,5×67 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0885

При анализе эволюции передней ножки периода Транзисьон необходимо учитывать три фактора: её форму, наличие кубика над ней и её расположение. С 1765 года мебельщики использовали ножку-кабриоль Людовика XV, над которой располагали кубик. Внутри этого кубика вырезали декор, который размещался под тем же углом, что и ножка. Создателем такой формы ножки считается Жорж Жакоб (George Jacob, 1739 – 1814), который повторил её, увидев на гуаши Пьера-Антуана Бодуана (*Pierre-Antoine Baudouin, 1723 – 1769*) 1765 года.



Кресло со спинкой королевы в стиле Транзисьон
Потье, Жан-Жак
Около 1765 года
Бук, резьба
Метрополитен-музей, Нью-Йорк [1, с. 177]

Кресло имеет ножки-кабриоль с кубиками над ними

Прямоугольные в плоскости расширяющиеся к верху ножки активно применялись с 1766 – 1767 годов. Их кубик выступал из плоскости царги. Жан-Франсуа де Неффорж впервые опубликовал мебельные эскизы с аналогичной ножкой в VIII томе своего «Сборника элементарной архитектуры». Ножки эти так же устанавливались под углом. В мебели их активно применяли Николя Эрто и Луи Деланоу (*Louis Delanois, 1731 – 1792*).

Наиболее популярными формами спинок были арочные (полноразмерные или укороченные) и с «плечевыми» выступами. Последние использовались ещё в 1760 году. Их мы видим на портретах Мариньи (1761 год) и Жанны-Софи Пиньятелли-д'Эгмонт (Александр Рослин, 1763 год, Миннеаполисский институт искусства). После 1770 года спинка с «плечевыми» выступами окончательно уступила место арочной.

Спинка овальной формы стала использоваться примерно с 1765 года, о чем свидетельствует гуашь Бодуана «Утреннее пробуждение». На появление овальной спинки в мебели для сидения могла оказать влияние Мануфактура Гобеленов. В 1758 году художник Мануфактуры Морис Жак представил проект шпалерной обивки с изображениями «медальонов», в которых были размещены сцены Франсуа Буше, окантованные овальными деревянными рамами-обманками (фр. trompe-l'œil). Данный проект был осуществлен по инициативе директора Мануфактуры Жака-Жермена Суффло. Обивку эту впервые использовали в 1763 году в мебели, изготовленной по заказу Георга Уильяма лорда Ковентри (*George William Coventry, comte de Coventry, 1722 – 1809*) для его резиденции Крум Корт. В дополнение к заказу лорд выразил желание приобрести мебель с овальными спинками или «медальонами» (фр. «à la médaillon»). Мануфактура Гобеленов под руководством Суффло подарила лорду Ковентри чертежи мебели для сидения с овальными спинками, по которым предметы должны были изготавливаться английскими мастерами. Чертежи эти можно датировать 1765 – 1769 годами.



Гравюра Жана Массара по гуаши Пьера-Антуана Бодуана «Утреннее пробуждение»
1765 год [1, с. 176]

Спинку «медальон» вернее будет датировать 1760 – 1763 годами. Проекты Мориса Жака появились уже в 1758 году, а гуашь Бодуана «Утреннее пробуждение» в 1765. На ней изображено кресло с овальной спинкой и декором в «греческом стиле», популярным в 1760 – 1765 годах. В связи с эти можно сделать предположение, что спинки «медальоны» сосуществовали с «квадратными», знакомыми нам по мебели Лялива де Жюли.

В период Транзисьон овальная спинка очень часто использовалась в мебели для сидения. Она хорошо перекликалась с почти круглым сидением, к которому поначалу не всегда удачно крепились ножки. С 1768 – 1770 годов ножки будут органично объединены в единое целое с арочными спинками.

Царги мебельных изделий долгое время были изогнутыми. При Транзисьоне они начали выпрямляться. К 1770 – 1775 годам царги в мебели для сидения стали образовывать прямоугольную раму. Первые кресла с прямыми царгами существовали уже в 1768 году. 12 января 1768 года обойщик Годефруа пишет маркизу де Мариньи: «Кресло квадратное спереди и со всех сторон, подлокотники глубокие, ножки с резьбой в виде каннелюр» [1, с. 182]. Из этого можно сделать вывод, что мебельщики имели возможность уже тогда изготавливать «полностью квадратную мебель для сидения», однако они не делали этого. Чередуя прямые и изогнутые формы, мастера ориентировались на вкусы клиентуры.



Набор из шести кресел со спинками «медальонами»
Франция, вторая половина XVIII века
Бук, резьба, точение
87×57×48 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3006 (1-6)



Пара кресел со спинками «медальонами»
Булар, Жан-Батист
Франция, вторая половина XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас
85×56×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0707 (1, 2)



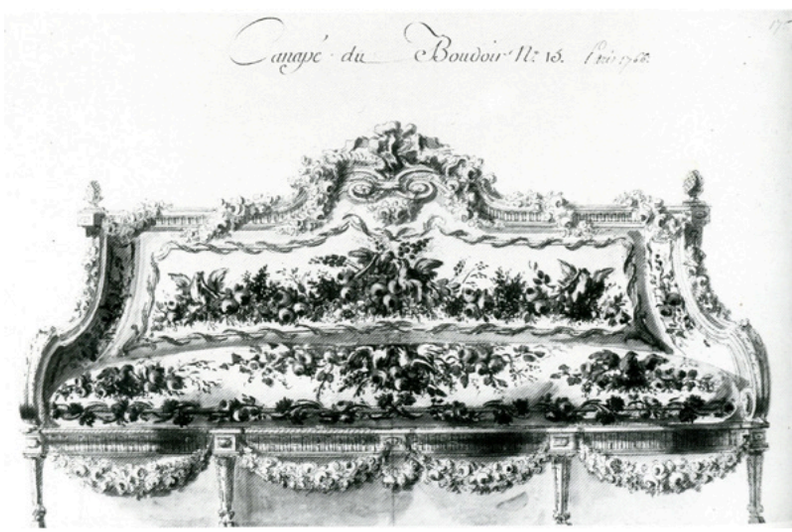
Пара стульев с прямыми царгами
Франция, 1780 – 1790-е годы
Орех, резьба, точение
85×46×50 см
БСИИ ASG,
инв. № 11- 2301 (1, 2)

Неоклассицистические орнаменты в большинстве своём определились уже к 1760 году. В период Транзисьона изменилось месторасположение этих орнаментов и характер их проработки. На первых предметах стиля это была рельефная резьба периода Людовика XV, сгруппированная по ключевым точкам корпуса мебельного изделия: центр свода спинки, царг, места крепления ножек к царгам и т.д. С 1768 – 1770 годов резьба будет равномерно распределяться по всем деталям корпусов и очень тщательно обрабатываться, вплоть до мельчайших утончённых деталей.



Пара стульев
Булар, Жан-Батист
Франция, 1770 – 1780-е годы
Дерево, резьба, точение
88,5×42,5×49,5 см
89,5×43×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2144 (1, 2)

На сегодняшний день лучшими мебельными изделиями в стиле Транзисьон являются работы Луи Деланоу и Николя Эрто. Луи Деланоу изготовил кресла в стиле Транзисьон по заказу короля Польши Станислава II Понятовского для Королевского дворца в Варшаве. Мастер работал по рисункам Жана-Луи Приёра (*Jean-Louis Prieur, 1732 – 1795*) совместно со скульптором Дени Кулонжоном (*Denis Coulonjon*). Золочение осуществлял Николя Топан (*Nicolas Topin*). Это была мебель из орехового дерева: кресла со спинками-«кабриоль», стулья с овальными спинками, канапе. Мебель эта не сохранилась. Мы можем судить о ней только лишь по рисункам Приёра. Во всех эскизах ощущается влияние «греческого стиля», однако под влиянием стиля Транзисьон в них появляется свобода, чувственность и сдержанная помпезность, столь необходимая для мебели по королевскому заказу. Рисунки Приёра оказали большое влияние на его современников.



Проекты мебели для сидения, разработанные Жаном-Луи Приёром для Королевского дворца в Варшаве



Резьба на спинке стула с орнаментом гильош
БСИИ ASG,
инв. № 11-2144 (1)



1766 год
Перо, чернила, акварель
Университетская библиотека, Варшава
[1, с. 194 – 195]

В 1768 году Николя Эрто изготовил двенадцать кресел и два канапе по заказу герцогини д'Энвиль для замка Ла-Рош-Гийон (ныне хранятся в Лувре, Париж). Обивку для данного набора она заказала на Мануфактуре Гобеленов со «Сценами из жизни Эсфири». Не известно, кто был автором эскизов для данного набора. Возможно это был тот же Суффло или же сам Эрто. Передние царги предметов набора по-прежнему изогнуты, «плечевые» выступы на спинках украшены розетками, над ножками-балюстрами расположены кубики. Боковые кубики выступают из объёма царги, и поэтому мы видим две их грани. Неоклассицистические орнаменты здесь прекрасно взаимодействуют со всеми деталями корпусов. Их великолепная рельефная резьба во многом определила направление развития стиля Людовика XVI.



Кресло со спинкой королевы в стиле Транзисьон
Эрто, Николя
Около 1768 года
Бук, резьба, точение, золочение
98×67×57 см
Лувр, Париж [1, с. 197]

КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XV (*LE «LOUIS XV CLASSICISÉ»*)

К 1760 – 1770-м годам относится группа мебели для сидения в стиле Людовика XV, которую нельзя отнести к периоду Транзисьон. Эта мебель выдержана в классицистических традициях. Она характеризуется чистотой и цельностью форм, обильной резьбой, арочными спинками без «плеч», идеально упорядоченными и сгруппированными орнаментами в классическом стиле: листья аканта, гирлянды, цветочные корзины, ленты, «спиралевидные хвосты» (*фр. «queue de colimaçon»*) и др. Если в резьбе присутствует изображение роз, то это крупные и объёмные бутоны. Однако по сравнению с резным декором и формами эпохи Рококо линии здесь куда более жесткие, что станет правилом с 1768 года.

Транзисьон возник как реакционный стиль, ищущий компромисс между двумя направлениями в искусстве. Стиль Людовика XV постепенно и осторожно эволюционировал в направлении Неоклассицизма. В «классическом Людовике XV» нет элементов декора Неоклассицизма. Его излюбленные орнаменты 1750-х годов – цветы и рокайли. Лучше всего иллюстрируют данное течение работы Жана-Батиста (*Jean-Baptiste Tilliard, 1685 – 1766*) и Жака-Жана-Батиста Тильяров (*Jacques-Jean-Baptiste Tilliard, 1723 – 1797*).

В Большом собрании изящных искусств ASG есть два кресла-бержер из ореха, изготовленные в период Транзисьон. Одно из них выдержано в традициях ведущего стиля: оно имеет ножки балюстры с полуштабными каннелюрами и кубиками над ними, спинку-«кабриоль» со сводом в форме «ручки корзины» и изогнутые стойки подлокотников. По центру царги – небольшой прямоугольный выступ с двумя розами. Второе кресло обладает такой же формой



Кресло-бержер
Франция, 1760 – 1770 годы
Орех, резьба, точение
98×71×60 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2475 (2)



Кресло-бержер
Франция, 1760 – 1770 годы
Орех, резьба, точение
98×71×60 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2475 (1)

спинки, однако его царга изогнута, как и ножки-кабриоль. В целом в первом приближении по формообразованию кресла производят впечатление парных, но если разобраться в деталях их резного оформления, то очевидно, что декорированы они в разных стилях. Если бы не свод в форме «ручки корзины», то кресло с ножками-кабриоль можно было бы принять за классическую рокайльную модель. Однако выполнено оно позднее, в 1760 – 1770 годы.

СТИЛЬ 1770 – 1775 ГОДОВ (*LES ANNÉES 1770 – 1775*)

Стиль Транзисьон долго и терпеливо вызревал. Его орнаментальный ряд был разработан Жаном-Шарлем Делафоссом (*Jean-Charles Delafosse, 1734 – 1789*). Постепенно и естественным образом он эволюционировал в стиль Людовика XVI. Рождение нового стиля было ознаменовано торжественным приёмом, устроенным в сентябре 1771 года в честь открытия павильона Лувесьен. Его Людовик XV подарил своей фаворитке графине Дюбарри. Архитектор Клод-Николя Леду (*Claude Nicolas Ledoux, 1736 – 1806*) оформил интерьеры павильона в неоклассицистическом стиле. Всю мебель для них в 1769 – 1770 годах изготовил Луи Делануа. Резьбу на мебели исполнил Жозеф Николя Гишар (*Joseph Nicolas Guichard*), а вызолотил Жан-Батист Каньи (*Jean-Baptiste Cagny*).

До 1775 года продолжает изготавливаться мебель для сидения в стиле Транзисьон, а также отдельные модели в стиле Людовика XV. В 1774 году на престол восходит Людовик XVI, и стиль Неоклассицизма становится господствующим. Добавим, что в 1772 году выходит труд Андре Жакоба Рубо (André Jacob Roubo, 1739 – 1791) «Искусство столяра» (фр. «Art du menuisier»). В нём он приводит мебель для сидения в стиле Людовика XV и Людовика XVI. Вся она одинаково названа модной. В 1773 году Жюст Франсуа Буше (Juste François Boucher) издал «Книгу орнаментов» (фр. «Livre d'ornements»). В ней он публикует различные типы декора, один из которых называет «античным» (имеется в виду древний), а второй – «современным». Таким образом автор предлагает создать из старых мыслей новые стихи.



Стул со спинкой королевы в форме «щитка»
Деланула, Луи
Около 1769 года
Орех, резьба, точение, золочение
98×57×51 см

Стул изготовлен для павильона Лувесьен [1, с. 198]

Набор из шести кресел
Жан, Симон
Франция, 1770 – 1780 годы (стиль Неоклассицизма)
Массив бука, резьба, точение
86×55×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2989 (1-6)



Канапе
Сене, Жан-Батист-Клод
Франция, 1770 – 1780 годы (стиль Неоклассицизма)
Массив ореха, резьба, точение
105×190×65 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3044



Ссылки:
1. Pallot B.G.B. L'art du siège au XVIIIème siècle en France. – Courbevoie: ACR-Gismondi Éditeurs, 1987. – 332 p.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том IV

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

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

558 предметов

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 17-1674



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Шкаф был приобретён во Франции, у арт-дилеров, 25 октября 2010 года.

Резной «высокий» шкаф изготовлен во Франции в начале XVII века из массива ореха. На филенчатых створках запечатлены изображения религиозных и мифологических сюжетов.



Наверху справа – Дева Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем.



Слева – Святая Екатерина Сиенская с крестом и книгой.





На центральных панелях справа – Фемида с мечом и весами, слева – Юнона с птицей в руках.





Внизу справа – Дева Мария с колонной, олицетворяющей ее чистоту, слева – вакханка, наливающая вино в чашу из кувшина.

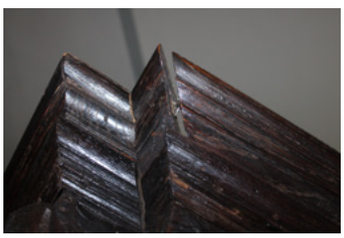
Рельефы в верхней части разделены тремя кариатидами.

Фриз декорирован изображениями ваз и гусей, клюющих виноград. Внизу – три рифлёные пилястры, основания которых выполнены в виде пальметт. Под ними – львиные головы. Торцы с фацетами. Ножки – округлой формы.

Размеры: 196×156×66,5 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Шкаф поступил в БСИИ ASG в неудовлетворительном состоянии. Основными дефектами сохранности были утраты, деформации элементов конструкции и объемной резьбы. В верхней части отсутствовал фрагмент нижнего края правой дверцы и профиль левой дверцы. Внутри шкафа утрачены большие фрагменты средней и нижней полок. В области карниза также отсутствовал правый боковой профиль и было нарушено соединение боковой и передней планок.

ДО РЕСТАВРАЦИИ














Из-за неблагоприятных условий хранения с резкими колебаниями температуры и влажности поверхность предмета покрылась слоем пыли, грязи, следами многочисленных механических повреждений. Наиболее серьезные трещины, потёртости и сколы наблюдались на резных декоративных элементах.

Принимая во внимания все вышеперечисленные недостатки сохранности, на реставрационном совете было принято решение о передаче шкафа в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный внешний облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. Волосков

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разбор на составные детали.
3. Очищение от загрязнений.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Укрепление каркаса механическим способом.
6. Укрепление декоративных элементов.
7. Устранение механических повреждений (вмятин, трещин).
8. Сплочение фрагментов и трещин.
9. Реконструкция утраченных фрагментов внутренних элементов, полок и ящиков.
10. Реконструкция утраченных внешних профилей.
11. Реконструкция утраченных фрагментов задней стенки и дна.
12. Восстановление утраченных элементов резьбы.
13. Снятие старого покрытия.
14. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
15. Тонировка подведенных грунтов.
16. Финишное покрытие.
17. Полировка.
18. Чистка металлической фурнитуры.
19. Нанесение инвентарного номера.

7–8



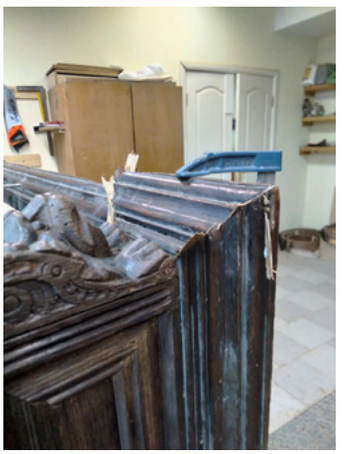
9








10

11




12




ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:



13




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 02-2559



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Живописное произведение было приобретено во Франции на аукционе Artcurial, 4 октября 2013 года.

На полотне известного итальянского художника Карло Франческо Нуволоне (1608/1609 – 1661/1665) изображена святая Анна с Мадонной и младенцем Христом. Данный иконографический тип восходит к сюжету «Анна-втроём» (итал. «Anna metterza»). Он впервые начал использоваться в позднем Средневековье с ростом популярности святой Анны – матери Богородицы. Изначально Мария изображалась сидящей на коленях Анны и держащей на руках младенца Иисуса. Тем самым создавался эффект триединства, соответствующий образам Бога Отца, Сына и Святого Духа. В живописи и скульптуре сформировался канон изображения данного сюжета, в соответствии с которым фигуры святой Анны, Марии и младенца Иисуса размещались строго фронтально и отличались статичностью. В эпоху Возрождения мастера начинают отходить от этих установок и «разъединяют» фигуры Анны и Марии, в композиции появляется динамика.

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG художник Карло Франческо Нуволоне изобразил мать и дочь отдельно. В левой части изображена святая Анна. Её руки сложены на груди в молитвенном жесте, над головой – нимб. Справа – Дева Мария. Она традиционно облачена в ярко красную тунику и синий плащ. На ее коленях, в самом центре картины - младенец Иисус, которого мать прижимает к себе. Сверху два ангела взирают на эту сцену с облаков.

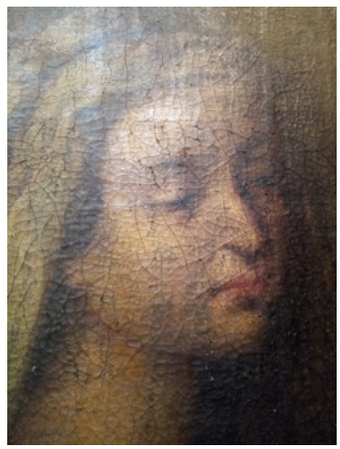
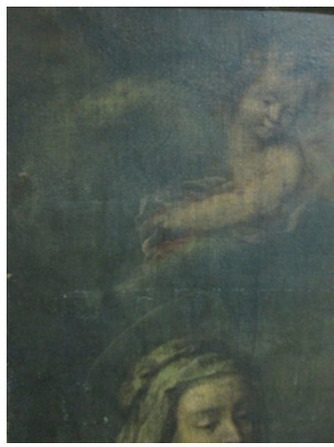
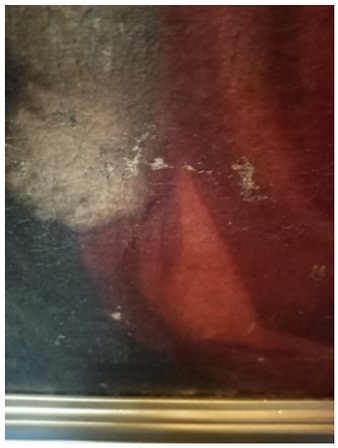
Размеры произведения: 158×108 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Произведение Карло Франческо Нувалоне поступило в БСИИ ASG в неудовлетворительном состоянии. По всей поверхности картины раскинулась сеть мелкого сквозного кракелюра, пронизывающего слои лака, краски и грунта. В правой части, на одежде Богоматери наблюдались многочисленные крупные, мелкие утраты фрагментов красочного слоя и грунта. Основной причиной появления этих серьезных дефектов является влияние резких колебаний температуры и влажности на холст. Живопись сжимается и растягивается, в результате чего на поверхности возникает сетка трещин. Второй причиной плохого состояния красочного слоя были дефекты подрамника, который был деформирован в центральной части средней вертикальной планки и не мог обеспечивать правильного натяжения холста. Целостность самой основы также была нарушена вследствие механического воздействия, из-за которого на ней образовались четыре сквозных пробоя малого размера. Сильные поверхностные загрязнение и потемнение слоя лака в значительной степени препятствовали правильному визуальному восприятию картины зрителем.

В виду критического состояния красочного слоя и подрамника на реставрационном совете было принято решение о передачи произведения в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный внешний облик.

ДО РЕСТАВРАЦИИ





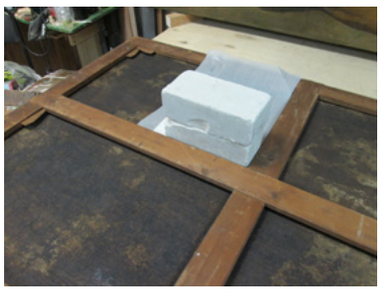


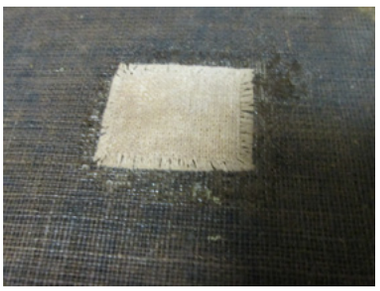

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Демонтаж живописного полотна из рамы.
3. Мойка слабым раствором детского мыла.
4. Заделка прорывов холста заплатами.
5. Частичное подведение реставрационных кромок.
6. Ремонт существующего подрамника.
7. Перетяжка холоста на существующий подрамник
8. Укрепление красочного слоя при помощи осетрового клея.
9. Снятие старых, грязных лаковых покрытий.
10. Снятие старых реставрационных записей до авторского слоя.
11. Подведение реставрационного грунта в места утрат.
12. Многослойные тонировки по всей поверхности.
13. Восстановление лакового покрытия.
14. Нанесение инвентарного номера.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Сульдин

4





5





11







11





ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:





РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 17-2724



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Поставец на пьедестале был приобретён во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS 27 марта 2012 года.

Основные фрагменты предмета предположительно были изготовлены в Нидерландах в XVII веке из дуба и черного дерева. Верхняя часть с двумя дверцами, декорированными резным растительным узором и вставками из эбенового дерева. Из него же – фриз со вставками растительного орнамента.



Карниз – прямоугольной формы. Внутри – три полки. Под дверцами – выдвижной ящик с аналогичным орнаментом и львиными головами по краям. На торцах – прямоугольные кессоны, по шесть слева и справа. Ножки-балюстры соединены между собой двумя Х-образными зубчатыми перекладинами. Основания ножек – в форме «сплюснутых пузырей» (фр. «boules aplaties»).



Данный поставец представляет собой характерный образец голландского мебельного искусства эпохи барокко, что наиболее ярко проявляется в подчёркнуто массивных ножках и резном декоре рамы.

Небольшой размер предмета обусловлен стремлением голландских мастеров к компактности. Мебель в их представлении должна органично входить в интерьер небольшой жилой комнаты, не особенно загромождая её.

Размеры: 165,5×80×40 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Поставец на пьедестале поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в состоянии, угрожающем его дальнейшей сохранности. В результате длительного нахождения в помещениях с неблагоприятными условиями хранения, вся внешняя поверхность покрылась мелкими трещинами, сколами и вмятинами, что особенно четко прослеживалось на задней поверхности верхней части. Многочисленные следы выхода жука-точильщика, плесени и грибка говорили о том, что имели место поражения биологического харак-

тера. Подобные повреждения являются особенно опасными, поскольку губительным образом воздействуют на каркас и остов древесины, постепенно разрушая их.

В левой нижней части задней стенки отсутствовал фрагмент прямоугольной формы. Глубокие трещины наблюдались на следующих конструктивных частях предмета: двух передних и правой задней балясинах, дне и боковых частях двух выдвижных ящиков и декоративной вставке из черного дерева, расположенной на карнизе.

Принимая во внимание критическое состояние каркаса, внешней и внутренней поверхности поставца, на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские, где ему вернули экспозиционный внешний вид и функциональные качества.

ДО РЕСТАВРАЦИИ











РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Волосков А.

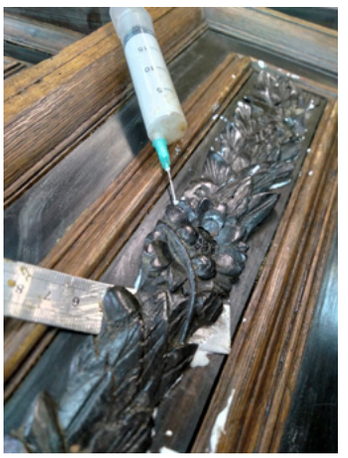
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Очищение от загрязнений.
3. Разбор на составные детали.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Укрепление каркаса механическим способом.
6. Укрепление декоративных элементов.
7. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины).
8. Сплочение фрагментов и трещин.
9. Восстановление конфигурации элементов.
10. Восстановление утраченных фрагментов.
11. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
12. Тонировка подведенных грунтов.
13. Финишное покрытие.
14. Полировка.
15. Чистка металлической фурнитуры.
16. Нанесение инвентарного номера.

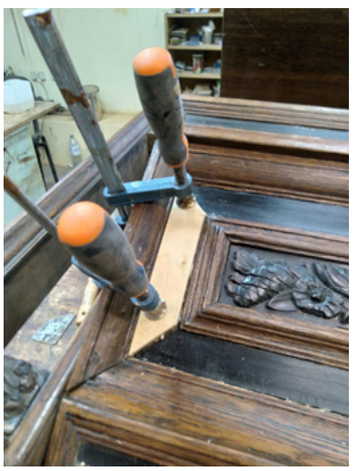
5



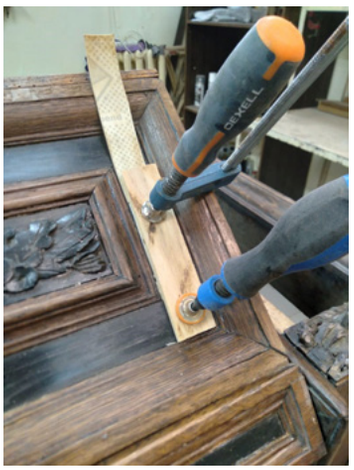

6








7-8







10





ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 17-3571



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Поставец Поставец был приобретён во Франции, в Шартре у арт-дилеров, 19 марта 2013 года.

Шкаф-поставец, с закрытой верхней частью и открытой нижней был изготовлен во Франции в XVII веке из ореха, с применением техники резьбы.

Дверцы декорированы рельефами с изображением сюжета древнегреческого мифа «Суд Париса», согласно которому молодой царевич Парис разрешал спор трех богинь: Геры, Афины и Афродиты за право обладания яблоком с надписью «Прекраснейшей». Гера предлагала Парису власть, Афина – военные подвиги, Афродита - самую красивую из смертных женщин. Царевич отдал яблоко Афродите за любовь троянской царицы Елены Прекрасной. В центре верхней части поставца, между дверцами, на фоне пилястры с валютами изображена победительница спора - Афродита с луком и яблоком в руках. У ее ног расположился амур.







По углам поставца – резные фигуры Афины (слева) и Геры (справа).

Под дверцами – рельефный пояс, обрамленный овоидным орнаментом и головой льва в центре. Внизу – парные каннелированные колонны, соединенные арками.



Задняя стенка – с двумя квадратными филенками. Конструкция установлена на прямоугольную платформу с квадратными ножками.

Размеры: 150×114×55 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Предмет поступил в БСИИ ASG в аварийном состоянии. По всей поверхности, особенно на распашных дверцах и элементах объемной резьбы наблюдались следы биологического поражения в виде плесени, грибка, следов деятельности жука-древоточца. Имели место многочисленные механические повреждения в виде сколов, потертостей, трещин различного размера. В середине платформы-основания, на внутренней полке и обеих дверцах наблюдались глубокие трещины. У основания правой колонны отсутствовал фрагмент, из-за чего вес распределялся неравномерно, возникала угроза деформации и дальнейшего разрушения несущей конструкции. Была полностью утрачена часть задней стенки, нарушено соединение каркаса и левого бокового резного профиля, из-за чего последний находился отдельно от самого поставца.

Все вышеперечисленные дефекты сохранности в дальнейшем могли привести к утрате целостности предмета и требовали незамедлительного проведения комплекса работ по его восстановлению. В реставрационных мастерских поставцу вернули экспозиционный внешний вид и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. Егорычев.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разбор на составные детали.
3. Очищение от загрязнений, плесени и грибка.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Укрепление каркаса механическим способом.
6. Укрепление декоративных элементов.
7. Устранение механических повреждений (вмятин, трещин).
8. Сплочение фрагментов и трещин.
9. Восстановление утраченных фрагментов конструкции.
10. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
11. Тонировка подведенных грунтов.
12. Восстановление конфигурации элементов.
13. Финишное покрытие.
14. Полировка.
15. Чистка металлической фурнитуры.
16. Нанесение инвентарного номера.

ДО РЕСТАВРАЦИИ
















3-4






3-4





7-8













9


























ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 17-2692



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Предметы были приобретёны во Франции на аукционе Beaussant Lefèvre, 23 марта 2012 года.

Набор из шести стульев испанского или португальского происхождения с прямой спинкой и высоким округлым сводом датируется рубежом XVII-XVIII веков. Каркас изготовлен из ореха. Ножки токарной работы соединены между собой проножками. В центре фасадной проножки – резная раковина, обрамленная завитками. Стулья обтянуты бычьей кожей с рельефными орнаментальными композициями. Композиции, составленные из элементов растительного декора, выполнены в технике тиснения и совпадают попарно. Обивка прикреплена рядом латунных гвоздей с крупными шляпками.

Размеры: 133×56×45 см.



СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Набор стульев при поступлении в Большое собрание изящных искусств ASG нуждался в реставрационном вмешательстве. Особую ценность для коллекции представляла сохранившаяся оригинальная обивка с растительным декором. Данный материал резко реагирует на неблагоприятные условия хранения. От излишней сухости воздуха кожа грубеет, становится более жесткой, появляются заломы и трещины, постепенно приводящие к полному разрушению. Поэтому первоначальной задачей сохранения набора стала консервация кожаной обивки и ликвидация ее мелких дефектов в виде небольших утрат и трещин.

Состояние каркаса стульев также требовало внимания реставраторов. Ножки и проножки были покрыты следами выхода жука-древоточца, деятельность которого привела к обветшанию остова древесины и угрозе утраты целостности. Кроме биологического фактора на сохранности дерева отрицательно сказались дефекты механического характера: трещины, сколы, вмятины. Вследствие неправильной эксплуатации на одном из стульев были сломаны соединения ножки, проножки и декоративного элемента в виде раковины.

В реставрационных мастерских в результате комплекса реставрационно-консервационных работ набору из шести стульев были возвращены функциональные качества и экспозиционный внешний вид.

ДО РЕСТАВРАЦИИ



РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Мутыгуллин М.

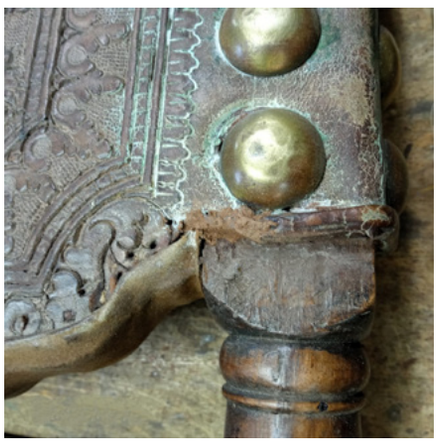
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Очищение кожаной обивки от загрязнений.
3. Ликвидация мелких утрат кожаной обивки.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Укрепление остова древесины механическим способом.
6. Восстановление соединения отломанной ножки с царгой на одном из стульев.
7. Восстановление утрат столярной части
8. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины).
9. Сплочение фрагментов и трещин.
10. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
11. Тонировка подведенных грунтов.
12. Финишное покрытие каркаса.
13. Чистка металлических элементов.
14. Нанесение инвентарного номера.

3






4




5



6







7





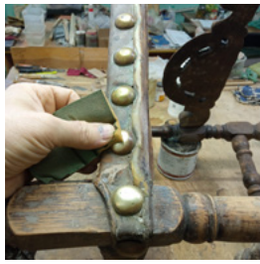

8-9





13





ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:



ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

РОССИЙСКИЕ ЭКСПЕРТЫ ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ В КАЗАНИ ОБСУДИЛИ БУДУЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ТАТАР ИНФОРМ

19.03.2024

В СТОЛИЦЕ ТАТАРСТАНА, В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG, ПОЛУЧИВШЕМ ПО ОТЗЫВАМ ЕГО ГОСТЕЙ НАЗВАНИЕ «КАЗАНСКИЙ ЛУВР», ПРОШЕЛ КРУГЛЫЙ СТОЛ «ПРАВОСЛАВНАЯ КНИГА И БУДУЩЕЕ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ». ДИСКУССИЯ СТАЛА ОДНИМ ИЗ МЕРОПРИЯТИЙ ФЕСТИВАЛЯ ПРАВОСЛАВНОЙ КНИГИ, КОТОРЫЙ ПОСВЯЩЕН 460-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ВЫХОДА ПЕРВОЙ ПЕЧАТНОЙ КНИГИ РУССКОГО ГОСУДАРСТВА — «АПОСТОЛА» ИВАНА ФЕДОРОВА.



В обсуждении приняли участие эксперты из Казани, Москвы и Екатеринбурга – философы, литераторы, социологи. Организовали круглый стол совместно Музей Казанской епархии и Международный институт культурного наследия.

Известный российский ученый и общественный деятель, автор множества книг, эксперт в области социально-экономических проблем культуры и СМИ, профессор НИУ ВШЭ, председатель комиссии Общественной палаты России по гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений Иосиф Дискин выступил с сообщением «Альтернативы нарративов российской цивилизации». Он констатировал существенную роль православия в распространении высоких образцов культуры. При этом, по его мнению, то, что в XX веке россияне дважды потеряли большое государство, – свидетельство того, что общество не во всем разделяло доктринальные представления церкви.

Чтобы определить, что не соответствовало представлениям народа, усилить роль культуры в формировании российского общественного сознания и понять, как церковь может усилить свое влияние в этом процессе, необходима, по словам Дискина, серьезная исследовательская работа.

Нравственный выбор, напомнил спикер, всегда был актуален для россиян, независимо от их идеологических пристрастий. Произведения и Толстого, и Достоевского стали классикой мировой литературы, аргументировал Дискин, хотя взгляды этих мыслителей разнятся.



Роль Русской Православной церкви в российской культуре коррелирует с тем, насколько церковь сегодня способна акцентировать вопросы нравственного выбора. Причем для 90% россиян нравственные ценности являются значимыми, обратил внимание на статистические данные Иосиф Дискин как научный руководитель ВЦИОМа. Но как только речь заходит о прямом доктринальном воздействии на нравственное воспитание – со стороны церкви, школы – лояльность россиян улетучивается. Между тем нравственный выбор остается в повестке жизни и сегодня, и если поиск ответа затянется или будет безуспешным, предрек спикер, есть вероятность, что общество, особенно молодое поколение, поддастся настроению цинизма.

«Вне зависимости от нашего желания будущее культуры связано с феноменом нравственной проповеди, примет РПЦ в этом участие или нет. Церковь, поверьте мне как социологу, – важнейшая составляющая российского гражданского общества. Так оценивают ее три четверти наших граждан, а нравственный авторитет сегодня для большинства – это волонтер, меценат, благотворитель», – сказал Иосиф Дискин.

Спикерами круглого стола в «казанском Лувре» также стали доктор философских наук, профессор Казанского инновационного университета имени Тимирясова Олег Агапов с докладом «Христианский этос русской/российской цивилизации X-XXI веках».

Перед началом экспертного диалога для гостей провели экскурсию по Международному институту культурного наследия (МИКН), который является примером меценатства и социальной ответственности Группы компаний ASG invest. Сотрудники музея ведут исследовательскую работу по состоянию частного коллекционирования в России XVIII-XXI веков и его общественного значения, обнаруживаются параллели между составом Большого собрания изящных искусств ASG и крупнейшими российскими коллекциями, в честь владельцев и собирателей которых названы залы музея.

Музей открыт к сотрудничеству, в частности, с Музеем казанской епархии он организовал не только круглый стол, но и выставку, посвященную юбилею епархии, а в ближайших планах – выпуск издания, в котором будет отражена коллекция живописи старых мастеров на религиозные сюжеты.

«Мы надеемся, что митрополит Казанский и Татарстанский Кирилл поддержит наш проект, а сотрудники музея Казанской епархии окажут консультационную помощь в особенностях прочтения канонических христианских сюжетов Русской православной церковью», — сказала директор МИКН Алина Булгакова.

Участники круглого стола, со своей стороны, подчеркнули, что интерьеры частного музея в Доме приемов «просто созданы для глубокого интеллектуального общения», Иосиф Дискин выразил намерение еще раз посетить музей «уровня Лувра» во время следующего визита в Казань.



РОССИЙСКИЕ ЭКСПЕРТЫ В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG ОБСУДИЛИ БУДУЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ С МУЗЕЕМ КАЗАНСКОЙ ЕПАРХИИ, НАЧАВШЕЕСЯ В 2023 ГОДУ ОРГАНИЗАЦИЕЙ СОВМЕСТНОЙ ВЫСТАВКИ, ПРОДОЛЖИЛОСЬ В НАЧАЛЕ ТЕКУЩЕГО ГОДА ВИЗИТОМ МИТРОПОЛИТА КАЗАНСКОГО И ТАТАРСТАНСКОГО КИРИЛЛА, НАЗВАВШЕГО ПРОСТРАНСТВО ДОМА ПРИЕМОВ ASG И МУЗЕЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ «КРАСОТОЙ НЕОБЫКНОВЕННОЙ». КАК РАЗВИТИЕ СОТРУДНИЧЕСТВА 15 МАРТА 2024 ГОДА В ДОМЕ ПРИЕМОВ СОСТОЯЛСЯ КРУГЛЫЙ СТОЛ «ПРАВОСЛАВНАЯ КНИГА И БУДУЩЕЕ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ».



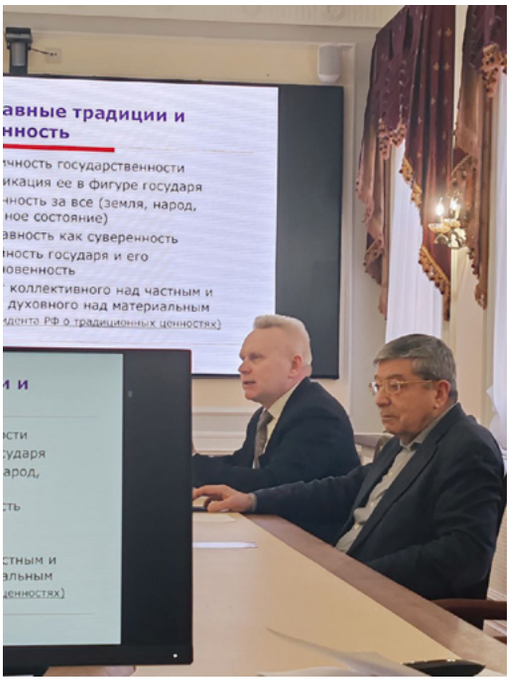
В обсуждении приняли участие эксперты из Казани, Москвы и Екатеринбурга – философы, литераторы, социологи. Организовали круглый стол совместно Музей Казанской епархии и Международный институт культурного наследия.

Основной темой круглого стола стало представление спикеров будущего отечественной культуры, которое видится большинству как продолжение её великого прошлого. В частности, Андрей Тузиков профессор, д. с. н., заведующий кафедрой государственного управления, истории, социологии КНИТУ КХТИ раскрыл роль православия как основы российской государственности в официальном и неофициальном дискурсе, политике и творчестве: от конституции и манифестов до пословиц и поговорок.

Укреплению православия способствовало искусство, дань которому принесли многие выдающиеся живописцы, включая Иванова, Сурикова, Репина и др. Аналогичная ситуация наблюдается в западноевропейском искусстве, коллекцию которого, экспонируемую в Доме приемов ASG, профессора А.Тузиков оценил высоко.

Олег Агапов, профессор Казанского инновационного университета имени Тимирясова выразителем этоса российской цивилизации назвал А.С. Пушкина. Продолжил эту тему российский общественный деятель, координатор Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ), профессор НИУ ВШЭ Иосиф Дискин, поддержав мысль предыдущего спикера о том, что национальная литература выступает средством трансляции нравственных ценностей, имеющих такую же силу, что и ре-





лигиозные заповеди. «Почему Толстой, Достоевский, сильно разнящиеся по своим политическим воззрениям, стали классиками мировой культуры?» Потому что вопросы нравственности занимали в их творчестве главенствующее значение.

Многие западноевропейские художники, представленные в БСИИ ASG, отбирали сюжеты из Ветхого и Нового завета, манифестирующие достоинства или достижения правителей, чьи заказы они выполняли. Хрестоматийный пример здесь - творчество Грацио Коссали, написавшего картину «Дева Мария Розария прославляет победителей в битве при Лепанто», где король Филипп II Испанский как великий завоеватель при Лепанто представлен в образе Хуана Австрийского, адмирала католического флота, увековеченного рядом с Пием V как горячий защитник веры. Это только один пример из множества проявлений социальной и политической ангажированности старых мастеров.

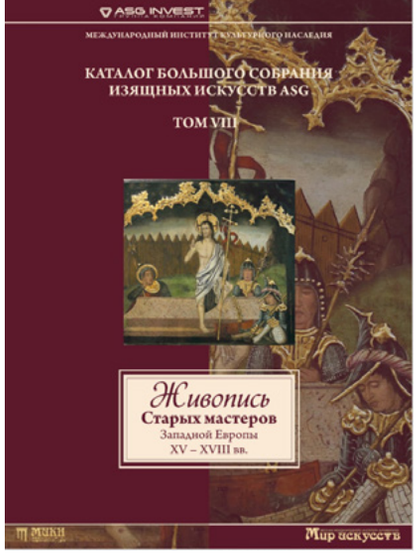
Сегодня в планах МИКН выпуск целой серии изданий, входящих в «Библиотеку «Мира искусств». Большое собрание изящных искусств ASG имеет свою специфику – западноевропейское искусство старых мастеров. Также оно ограничено временными рамками



Коссали, Грацио и мастерская
Дева Мария Розария прославляет победителей в битве при Лепанто
Италия, XVII в.
Холст, масло, 240×169 см
БСИИ ASG инв. № 04-2685

XVI – сер. XIX вв., причем большая часть собрания относится к XVII – XVIII столетиям – времени сложения стилей – Барокко, Рококо и Классицизма. Здесь представлены произведения французских, итальянских, фламандских, голландских, немецких, австрийских, швейцарских, испанских, английских и русских мастеров. В каждой стране и эпохе можно выделить круг не только наиболее характерных для своего времени художников, но и тех, кто составлял фоновую художественную действительность, благодаря которой появлялся гений. Отобразить особенности всех основных сюжетов нескольких десятков произведений коллекции, классифицировать их довольно сложно. Однако Большое собрание изящных искусств ASG развивается такими темпами, что уже сейчас на основе его коллекции живописи можно проследить эволюцию религиозных тем, в частности изучить и определить особенности христианской иконографии. Собрание









насчитывает более 1,5 тысяч произведений живописи старых мастеров, солидная часть картин написана на библейские темы: сцены из Ветхого завета, Нового завета, посвященные христианским святым.

Большую консультационную помощь в трактовке религиозных сюжетов в западноевропейских ветвях христианства и православии могут оказать сотрудники музея Казанской епархии. Разнообразие произведений из БСИИ способно всесторонне раскрыть историческую роль христианства как универсального руководства поведением современников старых мастеров, формирования их мировоззрения и мироощущения, содействовать просветительской роли искусства.



Франкен II, Амброзиус, круг Пир Валтасара
Фландрия, начало XVII века
Дерево, масло. 95,5×123 см
БСИИ ASG инв. № 04-2925



Кодацци, Никколо и мастерская
Бегство Лота и его дочерей
Около 1680 года
Холст, масло. 127,5×114 см
БСИИ АСГ, инв. № 01-5034





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



Солимена, Франческо
Святой Иосиф Обручник и младенец Иисус
Холст, масло. 90×72 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2340



Стефано Мария Леньяни, прозванный Леньянино (Милан 1661 – 1713)
Мадонна с Младенцем, держащим потир
1708 год
Холст, масло. 120×90 см
БСИИ АСГ, инв. № 04-0903



Вольфорт, Артус, круг
Исцеление паралитика
1630-е годы
Холст, масло. 108,5×164 см
БСИИ АСГ, инв. № 04-3844



Чезари, Джузеппе, мастерская
Арест Христа в оливковом саду
Первая половина XVII века
Холст, масло. 76×60 см
БСИИ ASG, инв. № 01-5117



Ян де Дюйтс
Рождество. Поклонение пастухов
Фландрия, 1662 г.
Холст, масло, 265х205 см
БСИИ ASG инв. №04-0915



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

Светлана Бородина
Дарья Молотникова

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА



АНДРЕЙ ТУЗИКОВ, ПРОФЕССОР, Д. С. Н., ЗАВЕДУЮЩИЙ КАФЕДРОЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ, ИСТОРИИ, СОЦИОЛОГИИ КНИТУ КХТИ

Условной базой нашего общества выступает православие. Это направление в христианстве не только лежит в основе российской культуры, оно играет весьма «цементирующую» роль, а многие люди не осознают этого. Вашему вниманию я представляю с одной стороны небольшой исторический экскурс, а с другой попытку осмысления российской государственности в рамках православного дискурса. Известно, что духовные истоки российской государственности никогда не скрывались, православная вера провозглашалась основой социума и личности. Начиная со времен правления Святого Владимира Святославича сохранились документы, подтверждающие значимость роли государя на Руси и в России как основного хранителя православной веры, земли и народа. Далее идея «О богоустановленности царской власти» присутствовала на протяжении всей истории российского государства вплоть до 1917 года, тогда провозглашалась верховная власть как основа государственности и миропорядка. Не случайно слова государство и государь имеют один корень. Сформировалась идея монархии как единственной богоустановленной формы правления – на небе бог, а на земле царь. С этим связан процесс персонификации государства в фигуре и личности государя. Духовно-политический смысл государственной власти мыслился опорой власти государя на церковные таинства: «венчание» на царстве, миропознание и миропомазание. Этим подчеркивалась персональная ответственность государя перед Богом. «Кому много дано, с того много и спросится». Нам с вами широко известна переписка Ивана Грозного с князем Андреем Курбским, где всячески подчеркивается, что фигура государя не является фигурой абсолютного монарха, который ни перед кем не отвечает. «Всякая душа да повинуется владыке, власть имеющему; нет власти, кроме как от бога: тот, кто противится власти, противится божьему повелению». Глава государства обязан нести ответственность больше рядового гражданина, больше чем любой представитель знати, но только перед богом. Идею самодержавия иногда трактуют односторонне, но она всегда присутствовала исторически как симбиоз монархического начала и идей суверенитета. Сохранилась переписка Ивана Грозного и Елизаветы I, где мы видим, как английская королева не может принимать решения без парламента. На что ей отвечает Ивана Грозный с разочарованием, но всячески подчеркивает, что в России монарх суверенен в том смысле, что никому не подчиняется ни извне, ни изнутри государства. Отношение царя и всех сословий строилось по принципу подданства, что закреплялась клятвой на кресте, подтверждающий готовность верно служить своему правителю. Отступничество от этой клятвы было страшным грехом. Если взять на уровне массового (народного сознания), данные русские пословицы и поговорки вошли в плоть и кровь политической культуры: «Никто против Бога да против Царя», «Царь от Бога пристав», «Царь земной под Царем Небесным ходит!». Метрополит Филарет в XIX веке так осмыслил и трактовал сущность самодержавия: «...самодержавный государь может и должен служить к прославлению Царя Небесного в земном царстве человеческом и вместе с тем – к утверждению и охранению истинного благоденствия в народе своем». Здесь мы возвращаемся к идее функции государя, он не выступает «арбитром» в хозяйственном взаимодей-

ствии с субъектами экономики. Государь — это не есть некий всеобщий благодетель в материальном смысле. Да, он отвечает за это, но прежде всего он отвечает за безопасность страны, воспроизводство его народа и коллективность спасения души. Значимая идея российской государственности вытекает из сущности церкви (соборной, апостольской). Принцип соборности выступал как реализации идеи симфонии властей, реализуясь как власть, церковь и народ. Нынешнее правительство четко обозначило свое отношение к Русской православной церкви, это мы видим в поправках в Конституции РФ: «Российская Федерация, объединенная тысячелетней историей, сохраняя память предков, передавших нам идеалы и веру в Бога, а также преемственность в развитии Российского государства, признает исторически сложившееся государственное единство». В основе российской государственности лежит во многом идеократия, опорой являются «большие идеи» будь то религиозного типа, то нерелигиозного. Казалось бы, светского, квазирелигиозного – здесь я подразумеваю Советский Союз, поскольку СССР было идеологическим государством. Его целями были прежде всего «Земшарной республике Советов» и построение коммунистического общества. Персонификация государства в фигуре государя всеобще ясна. Если мы с вами возьмем любую главу государства из прошлого, в любом случае он или она персонифицировали государственность. Даже когда в силу исторических причин возникали какие-то тандемы, все равно вопрос главенства решался в пользу сильнейшего. Это Брежнев с Косыгиным, Маленков и Хрущев, Путин и Медведев. Такие тандемы имеют иерархию. Православные традиции напрямую или в видоизмененном формате влияют на русскую государственность. В чем парадокс? У нас одновременно происходит легализация, прославление этих основ, так и представители данного мировоззрения одновременно находятся и в подвластной позиции и аппозиции».



ИОСИФ ДИСКИН, Д.Э.Н. ПРОФЕССОР НИУ ВШЭ

Я очень признателен Андрей Римович, за такое выступление. Однако, если бы доктринальное представление пронизывало актуальную российскую культуру, мы бы в течение XX века дважды не потеряли бы большое государство. Значит что-то происходило не вполне согласно с этим доктринальным представлением, в том числе в российской культуре. Безусловно, мы здесь все-таки представляем себе роль культуры, которая создает нормы, ценности и представления в обществе. Значит что-то сформировано в российском обществе не соответствующее этим доктринальным установкам РПЦ. Для поправления данной ситуации, для обеспечения роли российской культуры формирования общественного осознания, нам необходимо провести аналитическую работу, чтобы определить, что же не соответствовало. Прежде всего это связано со специфическим характером российского социального развития. При том, что номинально 80-85% подданных Российской империи относили себя к православным. А такой внимательный наблюдатель, к тому времени глава, прокурор русского сената, 4 марта 1881 году на государственном совете обсуждался вопрос о судьбе реформ. Тогда еще не был похоронен Александр Освободитель. О чем говорил обер-прокурор Святейшего правительствующего синода, а потом третьи идеи были закреплены в манифесте Александра III. Он говорил о недостаточном нравственном влиянии РПЦ на российские общества. А это был глубоко православный человек. Никто не может упрекнуть Победоносцева, что он был плохим христианином. У властителей РПЦ того времени ни разу не было таких упреков в его сторону. Он автор манифеста Александра III, трактата «Великая ложь нашего времени». Константин Петрович говорил, что величайшей проблемой

российской государственности является «корни»: посмотрите на нравственный облик наших сельских батюшек. Ключевой проблемой он считал отсутствие образования, которое влияло на моральный облик российского общества. Тогда в «низах» было распространено массовое пьянство, блуд, у людей были антирелигиозные позиции. Почему так сложилось? Начиная с работ Феофана Прокоповича, которые являлись изложением российского нарратива. Петр I благодаря Феофану Прокоповичу внес вклад в легитимацию российской государственности, российского цивилизационного выбора. Перенесения мощей благоверного князя Александра Невского из Владимира в Троицкий монастырь Санкт-Петербурга – это тоже символ укрепления российской легитимности. Но мы с вами должны понимать, что титул императора был не случайно. Россия должна была получить свое место в иерархии европейских властей – отсюда и титул императора. В Постпетровская России высшее общество поддалось всем ветрам просвещения – антиклерикализму, отказу от религиозности как нравственной основе. Тогда это общество вторило сюжетам «Декамерона». Тогда появился социальный слой, целая попытка выстроить квазирелигиозную систему, которая называется российская интеллигенция. Она была со своими нормами, ценностями и иерархиями, очень напоминала секту. Я хочу напомнить, что первой заповедью этой «секты» было: «Несть бо власть, аще не от Бога». 250 лет эта установка задавала важные тренды российской культуры. Нравственный выбор в определённое время стал внутренним императивом российского общества в независимости от идеологических пристрастий. Почему Толстой, Достоевский сильно разнящиеся стилистически стали классиками мировой культуры? Ключевой вопрос роли РПЦ в развитии российской культуры: в какой мере она способна сегодня поставить вопросы нравственного выбора. Никогда еще не было такой масштабной консолидации российского общества. В какой мере мы сможем наполнить содержанием широкую общественную консолидацию. Это требует предельно аккуратной работы. 90% российских граждан признают, что религиозные нормы и ценности являются основанием их нравственных представлений. Как только речь идет о прямом воздействии религиозных авторитетов, встречаются серьезные барьеры. Потому что были приняты доктринальные установки, а значительная часть российского общества не готова их воспринять. Например, самодержавие. Попытки воспринять разговор об ограничении демократических прав российского общества превращаются в конфликт, и это 75% населения. Речь идет ровно о том, о чем говорил Олег Дмитриевич. РПЦ всегда была образцом и проводником общественной морали. Всегда поднимала вопросы нравственного выбора, тяжелых обстоятельств. Что ответила РПЦ в 1941 году? Патриотическим призывом! Нравственные проблемы и выбор неизбежно будут стоять в центре общественного сознания. Отсутствие ответа на этот вопрос приведет к цинизму, отказу поддержки государства. Будущее российской культуры вне зависимости от нашего желания будет связано с нравственными проповедями. Примет ли в этом участие РПЦ, не примет – это не важно. Вопрос в следующем: как будут найдены способы участия в нравственной проповеди и в деятельностном патриотизме. Сегодня достаточно слабо ведется разговор о том, в какой мере РПЦ участвует в благотворительности, волонтерстве, решении важнейших социальных проблем. А ведь это огромная составляющая нравственного авторитета церкви. РПЦ является важнейшей составляющей гражданского общества. О каком нравственном авторитете может идти речь, если три четверти российских граждан считают деятелей волонтерства и добровольчества своим нравственным авторитетом, так как это составная часть российского гражданского общества. Не может быть активного гражданского общества без активного участия РПЦ. Это должны быть не миряне, а российские активные ответственные и морально вдохновлённые граждане, которые на своем личном примере показывают путь подлинного служения.



ОЛЕГ АГАПОВ, Д.ФИЛОС.Н. ПРОФЕССОР КАЗАНСКОГО ИННОВАЦИОННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ ТИМИРЯСОВА

Тема моего доклада: «Пушкинская парадигма русской жизни». Само понятие «пушкинская парадигма» никому не нужно доказывать. Об этом есть множество прекрасных работ, например, «Мудрость Пушкина» Михаила Гершензона, материалы Семёна Франка и многих других. Существует большое заблуждение, что якобы русской культуры и философии не существует. Мы это видим в трудах Александра Щипкова, Валерия Расторгуева, Татьяны Горичевой, Александра Панарина и т.д. Российская цивилизация – это цивилизационная матрица, в рамках которой есть сформированное благодаря служению христианства множество. Любой социальный институт одухотворен именно христианским этосом. Нам необходимо четко понять, что такое «явление» А.С. Пушкина. Александра Сергеевича мы можем назвать христианским мыслителем. Он соединил две вещи: христианский и просветительский универсализм. Просветительский сообщает человеку о его достоинствах, напоминает о его главном – служении богу. Его «сыновье» качество проявляется в творчестве. Сама культура есть продолжение божьего творения. Перед нами стоит цель преображения себя и мира вокруг, двигаясь по духовной лестнице вверх. Мы недооцениваем А.Пушкина как человека, а ведь он фактически прекратил в России социальный расизм, который в то время процветал. Например, в петровскую эпоху Пётра Чаадаева полноправно не признавали. Александр Сергеевич обратил внимание на народ, заговорил о социальном равенстве, необходимости в просвещении. Трагедия «Борис Годунов» А.Пушкина фактически вернула нам понимание исторического индивидуального и коллективного творчества. Тема «преображения» человека присутствует в произведениях Льва Толстого, Федора Достоевского, Андрея Платонова. А.С. Панарин в своей работе «Русская культура перед вызовом постмодернизма» восстанавливает национальное единство, прощает виновных, принимает раскаивающихся блудных сынов. В христианстве существует такая мысль, что необходимо вставать, нести свой крест и идти к духовному преображению

Наша одна из главных проблем: мы хотим видеть историю Россию от победы к победе. Сергей Булгаков, русский религиозный философ, говорил, что жизнь человека идет от немощи, и может быть по воле Божьей к мощи. Мы хотим восходить из силы в силу. К сожалению, это не так. Главной задачей, я считаю, является необходимость напомнить об аутентичности и ценности духовных традиций. Лев Сергеевич говорил о влиятельности Киево-Печерской лавры, Свято-Троицкой Александро-Невской лавры. Владимир Кантов в своих исследованиях упоминал, что Пётр I закладывал четвертый Рим, а не третий. Александр Сергеевич своей жизнью показал насколько важно иметь творческую свободу, которая так необходима для критического отбора необходимого, отсеивания ненужного. Ни для кого не секрет, что Пушкин относил «Евгения Онегина» к «подражанию». Он изучил 3-4 французский романа, 3 польских и так далее. Однако он смог создать собственную энциклопедию русской жизни, выступил колоссальным реформатором, обратил внимание на богатство, «широкий простор» русского языка.

Первое, что нам необходимо с вами сделать – перестать искать козлов отпущения. Второе – это помнить о том, какие ценности несет в себе русское христианство. Это любовь и свобода. В конечном итоге главный аспект развития русской культуры – это развитие русского народа, его субъектности. Христианство здесь выступит камертоном, каноном. Конечно, в этом вопросе есть место дискуссиям.



ХУДОЖНИКИ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG – ФАВОРИТЫ ЕВРОПЕЙСКИХ АУКЦИОНОВ



Алия Хисматуллина,
искусствовед-экскурсовод МИКН

АННОТАЦИЯ: в в статье рассказывается о картинах Антониса ван Дейка и Франса Снейдерса, участвующих в европейских аукционах с высоким эстимейтом. Также в статье приведены произведения из Большого собрания изящных искусств ASG, связанные с именами этих известных художников.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Антверпен, фламандская школа, Антонис ван Дейк, Франс Снейдерс, Sotheby's, Artcurial, живопись.

ABSTRACT: article is about paintings of Anthony van Dyck and Frans Snyders which took part at European auctions with high estimate. Also, artworks of the Grand Assembly of Fine Arts ASG related to these artists are given.

KEYWORDS: Antwerp, Flemish school, Anthony van Dyck, Frans Snyders, Sotheby's, Artcurial, painting.

ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVI-XVII ВЕКОВ ВСЕГДА ВЫСОКО ЦЕНИТСЯ НА ЕВРОПЕЙСКИХ АУКЦИОНАХ. НАЧАЛО ГОДА ВНОВЬ ПРОДЕМОНСТРИРОВАЛО ПОВЫШЕННЫЙ ИНТЕРЕС КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ФЛАМАНДСКИХ ХУДОЖНИКОВ, МНОГИЕ ИЗ КОТОРЫХ ПРЕДСТАВЛЕНЫ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG. НА ТЕКУЩИЙ МОМЕНТ В НЕМ УЖЕ ОКОЛО 150 ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ФЛАМАНДСКОЙ ШКОЛЫ.

Ожидаемо самыми дорогими лотами стали произведения наиболее известных выходцев из Антверпена – Антониса ван Дейка и Франса Снейдерса.

На аукционе Sotheby's зимой 2024 года Ван Дейк (1599-1641) был представлен автопортретом, который был продан за 2 430 000 $. Данная работа была написана в поздние годы его творчества, примерно в 1637-1639 годах.



ДЕЙК, Антонис ван
Автопортрет с закрученными усами и поднятой левой рукой
1637-1639 годы
Холст, масло, 69x57,5 см
Аукцион Сотбис, Нью-Йорк, 01 февраля 2024 года, лот 317
Эстимейт 2 000 000 – 3 000 000 $

Известно, что художник писал автопортреты на протяжении всей жизни, начиная с подросткового возраста. Самый знаменитый из них – «Автопортрет с подсолнухом» (1632 год), находящийся в частной коллекции.



ДЕЙК, Антонис ван
Автопортрет с подсолнухом
Холст, масло 73x60 см
Частная коллекция

У картины, выставленной на аукцион, достаточно подробный провенанс. Предположительно, автопортрет был написан для самого Карла I (1600-1641), короля Англии, Шотландии и Ирландии, так как с момента создания хранился в его лондонском дворце Уайтхолл. В 1632 году король предложил Антонису Ван Дейку стать его придворным художником, на что он с радостью согласился, впоследствии написав более 400 полотен и получив дворянский титул.



ДЕЙК, Антонис ван
Конный портрет короля Карла I со шталмейстером Сен-Антуаном
1633 год
Холст, масло, 368,5x270 см
Букингемский дворец (Лондон)

В описи, составленной инспектором королевских картин Абрахамом ван дер Дортом (ок. 1575/1580 – 1640), указано, что автопортрет с аукциона висел во дворце Уайтхолл «в маленькой комнате между залом для завтрака и длинной галереей при правильном освещении», то есть источник света располагался слева от зрителя. Картина описывается как «изображение сэра Антониса ван Дейка, сделанное им самим, обращенный плечом и с левой рукой на груди, в овальной резной деревянной раме». Интересно, что полотно, судя по записям, висело на том же месте, что и автопортреты его учителя Питера Пауля Рубенса (1577-1640) и его бывшего конкурента Даниэля Мейтенса Старшего (ок.1590-1647), что еще раз может свидетельствовать о том, что оно было подарено королю самим художником.

Впоследствии этот автопортрет присутствовал в королевской коллекции Карла II (1630-1685) и был затем передан в наследство Якову II (1633-1701), а от него достался Вильгельму III (1650-1702), который перевез его в Голландию. После смерти его преемника Иоганна Вильгельма Фризо (1687-1711) голландское правительство, в то время как трон опустел, незаметно продало часть коллекции, среди которой было и полотно Ван Дейка.



ДЕЙК, Антонис ван
Карл II в детстве
1637 год
Холст, масло, 150,5x130,5 см
Национальная портретная галерея (Лондон)

Известно, что в 1854 году картина была зарегистрирована как находившаяся во владении английского полковника Джорджа Томлина, у которого также в коллекции были полотна Рембрандта (1606-1669) и Бартоломе Эстебана Мурильо (1617-1682). Его наследник Джордж Претиман продал этот автопортрет на аукционе Кристис в 1933 году. В течение XX века у полотна неоднократно менялись владельцы, как это произошло и в начале этого года.

В Большом собрании изящных искусств ASG представлено три живописных полотна, связанных с именем этого великого художника. Прежде всего это произведение, выполненное мастерской Антониса ван Дейка - портрет Франсуа Ланглуа (1589-1647), французского типографа, издателя и гравера. На этом полотне он изображен в красно-коричневой одежде, держащим в руках музыкальный инструмент – волынку.



ДЕЙК, Антонис ван, мастерская
Портрет гравера Франсуа Ланглуа
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 105×79 см
БСИИ ASG, Инв. № 02-1936

Картина самого ван Дейка, написанная в 1630-ые годы, хранится в Национальной галерее Лондона. По его портрету в 1645 году художником Жаном Пеном (1623-1700) была создана гравюра.



ДЕЙК, Антонис ван
Портрет Франсуа Ланглуа
Начало 1630 годов
Дерево, масло. 98x80 см
Национальная галерея, Лондон



ПЕН, Жан
Портрет Франсуа Ланглуа
1645 год
Гравюра, бумага. 36x26 см
Национальная галерея, Лондон

Ван Дейк и Ланглуа познакомились в Италии. Его портрет писал также и придворный художник Людовика XIII Клод Виньон (1593-1670).



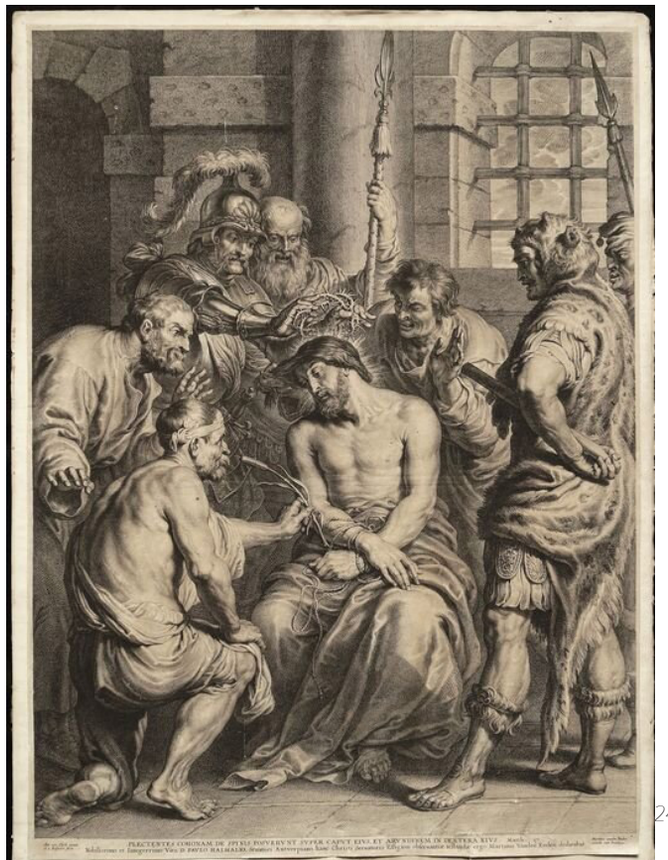
ВИНЬОН, Клод
Портрет Франсуа Ланглуа
Около 1621 года
Холст, масло. 80х67 см
Музей Дэвис, США

Помимо творческой деятельности Ланглуа торговал книгами, гравюрами и произведениями живописи. Он принимал участие в формировании коллекции произведений искусства для известного коллекционера Томаса Говарда (1585-1646), а также для Карла I.

Картина под названием «Увенчание терновым венцом» атрибутирована кругом Антониса ван Дейка. Это полотно было написано по гравюре Схелте Адамса Болсверта (1580-1638), который снял ее с работы Антониса ван Дейка с аналогичным названием. Созданная в период с 1617 по 1620 годы, она была уничтожена при пожаре в Музее Кайзера-Фридриха в Берлине в 1945 году.



ДЕЙК, Антонис ван, круг
Увенчание терновым венцом
Фландрия, после 1635 года
Холст, масло. 116×81 см
БСИИ ASG, Инв. № 02-5041



БОЛСВЕРТ, Схелте Адамс
Увенчания терновым венцом
1630 – 1635 годы
Гравюра. 59,5×43,5 см
Британский музей, Лондон



ДЕЙК, Антонис ван, последователь
Оплакивание
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 39x58,5 см
БСИИ ASG, Инв. № 04-2039



ДЕЙК, Антонис ван
Оплакивание Христа
1634 год
Холст, масло. 109x149 см
Старая Пинакотека, Мюнхен

На картине изображена известная библейская сцена, когда римские солдаты, унижая и избивая Иисуса Христа, возложили на его голову венец с острыми шипами. В центре картины в безмолвном страдании изображен сам Иисус со связанными руками. Справа от него самодовольный солдат в доспехах протягивает терновый венец. Другой персонаж, издевательски преклонив колено, вручает ему стебель рогоза. Слева изображен воин в звериной шкуре, постепенно теряющий человеческий облик.

Еще одна картина – «Оплакивание» - написана последователем Антониса ван Дейка во Фландрии в XVII веке. Здесь запечатлена сцена скорби Марии Магдалины и Девы Марии по Иисусу Христу после его снятия с распятия. Мария Магдалина изображена слева от Иисуса в золотистых одеждах, она держит его за руку, а Дева Мария – с другой стороны в темной одежде с устремленным в небо взором. По композиции данное полотно близко работе ван Дейка «Оплакивание», находящейся в Старой Пинакотеке Мюнхена.

На французском аукционе Artcurial 22 марта 2023 года с высоким эстимейтом 600 000 – 800 000 € было выставлено живописное полотно Франса Снейдерса (1579-1657) под названием «Дичь, корзина с фруктами и ваза с цветами на столе». Картину продали за 787 200 €. В правом нижнем углу имеется подпись автора – «F. Snyders. fecit».



СНЕЙДЕРС, Франс
Дичь, корзина с фруктами и ваза с цветами на столе
XVII век
Холст, масло. 226x165 см
Аукцион Artcurial, Париж, 22 марта 2023 года, лот 53
Эстимейт 600 000 – 800 000 евро

Снейдерс знаменит своими натюрмортами и анималистическими сценами. Специалисты аукционного дома назвали эту работу квинтэссенцией его искусства. Художник продемонстрировал отличное владение пространством, светом и движениями. С особой тщательностью проработаны детали: овощи, фрукты, оперение птиц и шерсть животных. Композиция тщательно выверена и уравновешена. Ваза с цветами, изображенная слева, нечастое явление на полотнах Снейдерса. Как отметила Мария-Луиза Хейрс, автор книги «Les Peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle» («Фламандские художники цветов XVII века»), живописец часто изображал вазу этой формы на постаменте. Её писал также и Рубенс, например, в картине «Четыре философа» (1615, Палаццо Питти, Флоренция).

В Большом собрании изящных искусств ASG Франс Снейдерс представлен четырьмя авторскими работами. Есть здесь и произведения его мастерской, художников из окружения и последователей (пять картин).

Масштабное произведение (200x330 см) «Олени, загнанные сворой собак», Снейдерс создал в сотрудничестве с Паулем де Восом. Слева продемонстрирована агония животного, попавшего в смертельную ловушку. В центре картины в высоком прыжке собака почти сравнялась с благородным оленем. Справа изображен олень, который продолжает бороться за свою жизнь.



Франс Снейдерс в сотрудничестве с Паулем де Восом
Олени, загнанные сворой собак
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 200×330 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



РУБЕНС, Питер Пауль
Четыре философа
1611 год
Дерево, масло. 167x143 см
Палатинская галерея



РУБЕНС, Питер Пауль
Четыре философа, Фрагмент с вазой
1611 год
Дерево, масло. 167x143 см
Палатинская галерея



ДЕЙК, Антонис ван
Герцог д'Аренберг
До 1641 года
Холст, масло
Холкем-холл



СНЕЙДЕРС, Франс
Собаки на кухне
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 118×178 см
БСИИ ASG, Инв. № 04-0916

Данная картина происходит из собрания военного и государственного деятеля Испанских Нидерландов Филиппа-Франсуа д'Аренберга (1625-1674) и была воспроизведена в каталоге «Жизнь замка» («La vie de château»), № 210.

«Собаки на кухне» выполнены в характерной для Снейдерса несколько грубоватой манере. Картина отличается обилием деталей, а благодаря маленькой обезьянке с серёжкой в ухе, за которой погнались собаки, и комичностью. Известна также авторская реплика на данный сюжет из Национального музея Прадо, Мадрид.

Примечательна работа Снейдерса, выполненная на дубовых досках, под названием «Битва петухов». Художник часто изображал петушиные бои, происходящие на птичьем дворе, варьируя композиции. Известно не менее восьми его картин с подобным сюжетом. Картина из собрания ASG была написана в 1615 году в зрелый период его творчества.



СНЕЙДЕРС, Франс
Битва петухов
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло. 89×110,5 см
БСИИ ASG, Инв. № 04-2824

Картина «Натюрморт с устрицами и куропатками» внесена в базу Нидерландского института истории искусств (№ 172765). Редко в натюрмортах Снейдерса можно увидеть пироги, здесь же он имеет нестандартную трехчастную форму. Так как пирог закрытый, зритель может лишь догадываться о его содержимом, но художник изобразил рядом с ним цитрусовые фрукты и дичь, которые, скорее всего, и послужили начинкой.



СНЕЙДЕРС, Франс
Натюрморт с устрицами и куропатками
Фландрия, около 1610 года
Дерево, масло. 50×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1781

Источники:
1. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/master-paintings-sculpture-part-i/self-portrait-with-upturned-mustache-and-raised
2. https://www.artcurial.com/en/sales/vente-fr-3809-maitres-anciens-et-du-xixe-siecle/lots/53
3. Королева С.: Антонис Ван Дейк. Великие художники. Том 62. – Директ-Медиа, 2010.
4. Marie-Louise Hairs: Les Peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle, Roubaix, 1998. - P. 301

350 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

В СТИЛЕ РУБЕНСА И ВАН ДЕЙКА

Три с половиной века, прошедшие со дня смерти Юстуса ван Эгмонта, не стерли его имя из истории живописи, где ему отведено подобающее место как ученику и соавтору Рубенса. Они даже погребены в одном месте – в престижной церкви Святого Иакова в Антверпене. И все же память о художнике не сравнится с его прижизненной славой. История сына плотника, ставшего первым королевским живописцем, будто бы подпадает под максиму Карела ван Мандера: «Искусство всегда охотно ютится около богатства в надежде на щедрое вознаграждение», но это только на первый, поверхностный взгляд...

Юстус ван Эгмонд (Эгмонт) (1601-1674), выдающийся голландский портретист, чью живопись ранние историографы восхваляли в самых высоких выражениях, в настоящее известен относительно немногим.

Родился будущий художник в Лейдене в семье плотника Дирка Йостзона ван Эгмонда и Констанции Линартс. Овдовев, мать с 14-летним Юстусом и двумя дочерьми от первого брака вернулась в родной Антверпен. В период Двенадцатилетнего перемирия во время Восьмидесятилетней войны между Габсбургской Испанией и Республикой соединенных провинций, когда Антверпен вновь получил выход к Северному морю и появились надежды на оживление экономики и торговли, так поступали многие.

Первым учителем Юстуса стал маньерист Каспар ван ден Хёке (ок. 1585-после 1648), у которого он пробыл три года. Знакомство ван Эгмонда с Ван Дейком станет ступенькой к мастерской Рубенса. Причем Эгмонд, зафиксированный в документах антверпенской гильдии Святого Луки в 1628 году как самостоятельный мастер, значится там единственным учеником Рубенса.

За три года до этого Эгмонд работал вместе с учителем над знаменитым циклом Медичи в Люксембургском дворце в Париже - 24 аллегорическими живописными полотнами, представляющими жизнь королевы-регента Франции Марии Медичи, заказанной Рубенсу самой правительницей. Мария Медичи была не красивой настолько, что Рубенсу сочувствовали, когда он взялся за этот огромный заказ. Работа над циклом длилась четыре года, Рубенс ездил из Антверпена в Париж, утверждал наброски, возвращался домой, выполнял несколько сюжетов, вез их в Париж и сразу же представлял несколько следующих идей. Ему приходилось выдерживать три уровня цензуры: демонстрировать рисунки самой королеве, ее сыну Людовику XIII и, наконец, кардиналу Ришелье.

Проблема определения вклада Рубенса и его помощников в цикл остается сложной до настоящего времени. К примеру, архитектурный фон сюжета свадьбы Марии Медичи и картины Эгмонда о восстановлении Сен-Дени, которые он напишет десятилетие спустя, очень близки в деталях.



Рубенс, Питер Пауль
Свадьба по доверенности Марии Медичи с королем Генрихом IV (ок. 1622-1625)
Холст, масло. 394 x 295 см
Лувр



Эгмонд, Юстус ван
Сугер наблюдает за восстановлением Сен-Дени (1635)
Дерево, масло. 59 x 51 см
Музей изящных искусств, Нант

Серия картин о реконструкции Сен-Дени, предпринятой аббатом Сугером (Сюжером, Сугерием) в XII веке, почти документально воспроизводит то, что описал сам аббат. На приведенной здесь картине ван Эгмонд изображает момент, когда Сугер обсуждает ход работ с архитектором. Присутствие двух камнерезов на переднем плане подчеркивает плановость наблюдения за работами, что идут полным ходом.

Очень выразителен в картине архитектурный фон: украшения и конструкции современные историки архитектуры никогда бы не связали с реконструкцией Сугера, поскольку стиль их представляет собой смесь римского, романского и других античных стилей, воплощенных, например, в круглых арках, окнах, фронтонах коринфских капителей. Художник показывает Сен-Дени в руинированном, нуждающемся в срочном ремонте виде. Однако ничто в картине не указывает на то, что радикально изменится в архитектурном стиле аббатства.

Эгмонд – не единственный художник, пренебрегший возможностью показа зарождающейся в Сен-Дени готики. Самое заметное готическое окно в картине пишет так, что не видно ни стрельчатой арки, ни ребристых сводов. Античные основания колонн на переднем плане соответствуют рассказу Сугерия о намерении привезти в Сен-Дени древнеримский строительный материал и создать гармоничное сочетание старого и нового.

Когда работа над циклом Медичи закончилась, Эгмонд остался во Франции, он стал членом фламандского братства Сен-Жермен-де-Пре, гильдии художников, правление которой он возглавил в 1633 году.

Вполне вероятно, что Рубенс познакомил ван Эгмонда с некоторыми влиятельными

Эгмонд, Юстус ван
Триумф Цезаря (серия «История Цезаря и Клеопатры») (ок.1680)
Гобелен, настенный подвес. Шерсть и шелк, разрезное и двойное переплетение гобеленового переплетения. 366,2 x 701, 9 см
Институт искусств Чикаго



потенциальными покровителями при французском дворе, впоследствии это помогло ему стать придворным живописцем королей Людовика XIII и Людовика XIV. Первое упоминание о ван Эгмонде во Франции датируется 1633 годом, когда в Париже крестили его сына Филиппа.

В Париже ван Эгмонд на всю жизнь подружился с коллегой-земляком фламандским художником Филиппом де Шампенем. Ван Эгмонд писал картоны для гобеленов в парижской мастерской Симона Вуэ, одного из ведущих французских художников того времени. Вуэ и Филипп де Шампень в 1630 году получили престижный заказ на создание в парижской резиденции Ришелье «Галереи знаменитых людей». Хотя сами портреты знаменитостей позже были уничтожены, исторические сцены вокруг них, написанные ван Эгмондом, сохранились и находятся в Музее изящных искусств в Нанте. Он упоминается как придворный художник Орлеанского дома с 1635 года.

Большую часть творчества ван Эгмонда составляют портреты французской аристократии. Жюст, как его именовали во французских документах, участвовал в создании Королевской академии искусств и скульптуры, которая официально была учреждена в 1648 году.

Вероятно, в 1649 году он уехал из Парижа в Брюссель, а в середине 1650-х перебирается в Антверпен, где остается до конца жизни. Здесь он создавал эскизы для больших серий гобеленов, в том числе «Истории Марка Антония и Клеопатры», «Жизни Цезаря Августа», «Истории Зенобии» и др.

С 1650 года он подписывал некоторые из своих картин как Юстус Верус де Эгмонд. Это может быть связано с его притязаниями на дворянство как потомка знаменитого дома Эгмондов. Общей тенденцией тогда была восходящая социальная мобильность буржуазии, конечным стремлением которой было возведение в статус пэра. Нахождение на королевской службе было также верным способом продвижения. Некоторые художники ловко использовали свои связи, чтобы подняться по социальной лестнице, а блестящее воплощение подобной цели – Рубенс - находилось у Эгмонда перед глазами. Он хотел конкурировать с ним как в творчестве, так и в самом стиле жизни. Как и Рубенс, Эгмонд накопил значительный капитал, вложенный в недвижимость. После смерти в 1674 году он был похоронен в великолепной церкви Св. Иакова в Антверпене, где упокоен его учитель.

Отношения Эгмонда с Рубенсом и Ван Дейком имеют важное значение для глубокого понимания его творчества. Мастерская Рубенса, в которой он работал с 1623 по 1628 годы, послужила образцом для его собственной мастерской в Париже. В массовом производстве портретов и копий Эгмонду помогали сыновья и дочери.

Отношения с Ван Дейком являлись не менее важным фактором формирования стиля Эгмонда. Это видно в выразительной свободе плавной манеры письма и естественной фактуре, что всегда присутствует в более поздних работах ван Эгмонда. Особой популярностью пользовались его портреты вандейковского типа – с изображением модели в замедленном только-только нарождающемся движении.



Эгмонд, Юстус ван
Портрет леди
Холст, масло
125 x 98 см

Основу творческого наследия ван Эгмонда составляют 80 работ – картин, эскизов, рисунков и пять больших серий гобеленов.

Хотя портретная живопись считалась низшим жанром, для Эгмонда она была очень прибыльной. Картины служили подарком и неоднократно копировались, причем заказчиками Эгмонда являлись представители разных слоев и общественных групп, в том числе оппозиционных, что свидетельствует не только о таланте, но и опреде-

ленном дипломатическом даре художника. Доказательством этому служит и вхождение Эгмонда в кружок мадам де Рамбуйе – знаменитый парижский литературный салон, завсегдатаями которого были Корнель и Ларошфуко, задуманный в противовес королевскому двору с его интригами.

Качество работ, выходивших из его мастерской, было разным, что не сказывалось на авторитете Эгмонда, он был высоким и при дворе, и в среде мелкого дворянства, и у буржуа. Самопрезентация была важной частью аристократического образа жизни, Юстус овладел этим культурным кодом благородного общения и посредством своих портретов сумел определить не только место портретируемого в придворном обществе, но и свое.

В 1640-х гг. ван Эгмонд занялся масштабным производством гравюр, они давали хороший доход и еще больше укрепляли его репутацию.

Несмотря на огромное значение портретной живописи в своем творчестве ван Эгмонд иногда писал религиозные и мифологические картины.



Эгмонд, Юстус ван
Любовь и надежда



Рубенс П.
Примирение римлян и сабинян



Эгмонд, Юстус ван
Примирение между римлянами и сабинянами
Дом Рубенса, Антверпен

Прекрасный масляный набросок «Примирение между римлянами и сабинянами» сочетает в себе важные аспекты творчества ван Эгмонда.

У Ван Эгмонда была совершенная техника, талантливый рисовальщик, он умел несколькими линиями создать композицию. Здесь Юстус ван Эгмонд пишет совершенно в стиле Рубенса, но уступает ему в отношении блеска красок и сочности кисти.

В марте 1656 года он купил дом в центре Антверпена. Несколько лет спустя, в мае 1662 года, он приобрел великолепное поместье на Lange Nieuwstraat, ранее принадлежавшее художнику Яну Вильденсу. Здесь была собрана богатая коллекция произведений искусства, в том числе картины Ганса Гольбейна Старшего, итальянских мастеров, конечно, Рубенса, Ван Дейка и Яна Бекхорста.

В конце 1650-х годов Эгмонд стал специализироваться на картонах для шпалер. Его специальностью стал дизайн больших серий ковров. 12 апреля 1661 года он приступил к разработке серии ковров с «Историей Цезаря». В том же году были созданы серии с историей Марка Антония и Клеопатры.



Эгмонд, Юстус ван
Примирение между римлянами и сабинянами
Дом Рубенса, Антверпен



Эгмонд, Юстус ван
Портрет Марии Луизы Гонзага (1645)
Холст, масло. 228x145 см

В январе 1649 года он написал портрет эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского, тогдашнего губернатора Испанских Нидерландов и заядлого коллекционера произведений искусства. Портрет сейчас находится в коллекции Художественно-исторического музея в Вене.

Стремление быть признанным аристократом (как его прославленные мастера Ван Дейк и Рубенс) основывалось на утверждении, что он потомок знаменитого дома Эгмондов. Он подал несколько заявлений об официальном утверждении своих притязаний на дворянский титул, но не ясно, удалось ли ему это. В доме Эгмонд выставил большую коллекцию произведений фламандских, а также иностранных художников, таких как Поурбус, Рубенс, Сальвиати, Гольбейн, Тинторетто, Брейгель и Фредеман де Врис.

Его ранние портретные картины показывают влияние Ван Дейка. Примером может служить портрет «Портрет Марии Луизы Гонзага» (1645, стоячем положении натурщицы, жесте ее руки, профилировании тела и обращении лица к зритель. В начале 1650-х годов Эгмонд завершил серию очень больших портретов Гастона, герцога Орлеанского, которые были установлены в Люксембургском Дворце (ныне в замке Баллеруа (Кальвадос) и отсылали к стилю Рубенса. В своей более поздней карьере он смог синтезировать влияние Рубенса и Ван Дейка, как показано на групповом портрете троих детей семьи Губау.

Мастерская Ван Эгмонда также изготовила множество красочных или печатных копий портретов королевской семьи для желающих продемонстрировать свою преданность монархии, а также портретов для натурщиков, которые хотели подарить свои портреты друзьям и семье. Мастерская была создана по образцу мастерской Рубенса. Считается, что важную роль в производстве мастерской ван Эгмонда сыграли его сыновья и, возможно, дочери. Качество копий, изготовленных в мастерской, было неравномерным и в целом ниже, чем у произведений ван Эгмонда с автографом.

Ван Эгмонд также создавал гобелены, как и другие фламандские художники, такие как Рубенс и Якоб Йорданс. Темы этих серий отражают современный интерес к изображениям знаменитых женщин прошлого.

В дизайнах гобеленов Ван Эгмонд отдавал предпочтение яркости. Согласно традициям фламандского высокого барокко монументальные фигуры вытканных персонажей отличаются драматическими позами и выразительной мимикой. Живость контуров и линий порой нарушает даже целостность общей композиции. Эг-



Эгмонд, Юстус ван
Портрет детей Губау, изображающий Александра IV Губау, лорда Меспелера, (1658-1712) и его брата Иоанна V Корнелиса Губау (1660-1702).



Эгмонд, Юстус ван
Битва при Акциуме из «Истории Цезаря и Клеопатры» (1675-1680). Гобелен, настенный подвес, шерсть, шелк. Мастерская Виллема ван Лифдала



Эгмонд, Юстус, ван, круг
Портрет мужчины в доспехах.
Холст, масло, овал.
61x50 см
БСИИ ASG,
инв. № 02-3532

монд также часто использовал псевдоэкзотические костюмы и декорации. Его проекты были заказаны ведущими ткацкими мастерскими того времени, такими как объединение Виллема ван Лифдала и мастерская Герарта ван дер Стрекена. Эти серии имели коммерческий успех, о чем свидетельствуют многочисленные их реплики, созданные при жизни художника и после его кончины.

Большое собрание изящных искусств ASG обладает овальным портретом неизвестного, созданным кругом Юстуса ван Эгмонда. На темном фоне изображен молодой мужчина с усами и в длинном темном парике. Он одет в военные доспехи с белым отложным воротником. На груди мы видим перевязь, которая свидетельствует о том, что перед нами человек, состоящий на государственной службе. Кроме того, слева в верхней части изображен родовой герб портретируемого. Данное полотно написано художником из окружения Эгмонда, и оно уступает живописи самого мастера по части блеска красок и сочности кисти. И все же работа эта привлекает тем, с каким вниманием живописец передает черты лица своего героя, в которых читаются ум и благородство. В позе модели с легким поворотом головы вправо читается то самое «вандейковское» предощущение движения, так же, как и Ван Дейк, Эгмонд мастерски передает фактуру богатого костюма дворянина с ослепительно белым тонким бельем. Благодаря обстоятельности автора мы с удовольствием разглядываем детали его костюма вплоть до жесткого белоснежного воротника и золотой бахромы на перевязи. Латы придают модели военную выправку, необходимую дворянину XVII века, а композиция, при которой глаза портретируемого находятся выше средней оси картины, добавляет персонажу величавость без излишней надменности.

Источники:
Büttner N. Eine neu entdeckte Zeichnung von Justus van Egmont // Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal. – 2010. -
Valkeneers P. Justus van Egmont at the Rubenshuis // The Rubenianum Quarterly 2014.- № 2.- P. 3-4.
Darnell L. Gothic Barbarism or Golden Age? The Medieval Architecture of Utrecht and Paris through the Eyes of Arnoldus.
https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/2024/04/
https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1711865719&tld=ru&lang=en&name=TRQ_2014_2.pdf&text=Valkeneers%20P.%20(2012)%20Van%20timmermanszoon%20tot%20schilder%20aan%20het%20hof.%20De%20adellijke%20ambities%20van%20Justus%20vanEgmont.%20De%20Zeventiende%20Eeuw.%20Cultuur%20in%20de%20Nederlanden%20in%20interdisciplinair%20perspectief%2C%2027(2)%3A%20270–299&url=https%3A%2F%2Fwww.rubenianum.be%2Fsites%2Frubenianum%2Ffiles%2FTRQ_2014_2.pdf&lr=43&mime=pdf&l10n=ru&sign=c54ebb74eeacd8ea96aa03701818cf64&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1711865719%26tld%3Dru%26lang%3Den%26name%3DTRQ_2014_2.pdf%26text%3DValkeneers%2BP.%2B%25282012%2529%2BVan%2Btimmermanszoon%2Btot%2Bschilder%2Baan%2Bhet%2Bhof.%2BDe%2Badellijke%2Bambities%2Bvan%2BJustus%2BvanEgmont.%2BDe%2BZeventiende%2BEeuw.%2BCultuur%2Bin%2Bde%2BNederlanden%2Bin%2Binterdisciplinair%2Bperspectief%252C%2B27%25282%2529%253A%2B270%25E2%2580%2593299%26url%3Dhttps%253A%2F%2Fwww.rubenianum.be%2Fsites%2Frubenianum%2Ffiles%2FTRQ_2014_2.pdf%26lr%3D43%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3Dc54ebb74eeacd8ea96aa03701818cf64%26keyno%3D0%26nosw%3D1

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



«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG

Каталог виртуальной выставки

2022

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

16