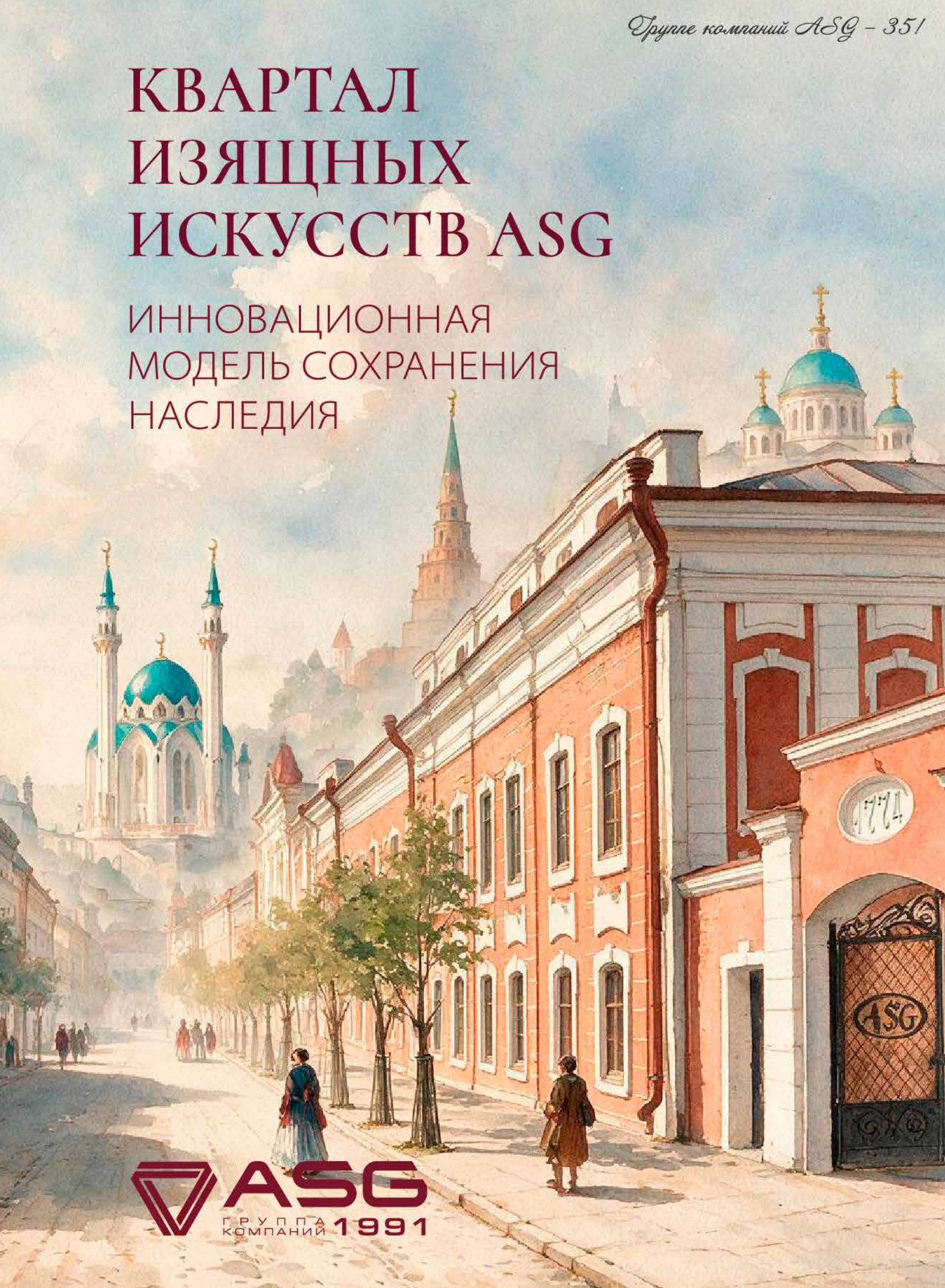
КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ НАСЛЕДИЯ



ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991



Светлана БОРОДИНА
Главный редактор
издательского центра, д. п.н.,
член-корр. РАЕН

Есть юбилейные издания, которые подводят итог. Этот альбом задуман иначе, хотя 35 лет истории ASG и позволяют оглянуться назад, однако сам Квартал изящных искусств ASG обращен к будущему. Удивление – движущая сила науки и искусства – сопровождало нас, его составителей, весь период работы над изданием.

Скрупулезно фиксируя все, что делает компания в сфере сохранения наследия, мы все же не ожидали, что сделанное так масштабно. Изучая и воссоздавая историю каждого объекта, не представляли, что они так легко объединятся в целое и составят Квартал изящных искусств ASG.

Наконец, предпочитая, как и основатель ASG Алексей Сёмин, классическое, то есть образцовое, искусство, удивлены тем, что цифровые технологии так логично взяли на себя важную, но опосредованную роль навигатора и транслятора вечных ценностей.

Итак, вас ждет знакомство с двумя Кварталами искусств - реальным и облачным, двумя подпространствами единого культурного наследия. Один сохраняет подлинник, другой - формирует его информационный шлейф, назначение которого - вызвать интерес к искусству. Это не просто пример гармоничного существования традиций и новаций в культуре, это практика окультуривания городской среды, реализация нашей миссии «Инвестиции во благо!»

ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ НАСЛЕДИЯ

К 35-ЛЕТИЮ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG
КАЗАНЬ 2026



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ! КАДЕРЛЕ ДУСЛАР!

Перед вами не просто художественное издание, а подтверждение тому, что государственный подход, экспертиза и общественная вовлечённость складываются в единый созидательный процесс. Для Татарстана, где веками мирно сосуществовали разные народы, культуры и конфессии, сохранение наследия – вопрос исторической ответственности и национальной идентичности. Поэтому в республике эта работа выстроена как долгосрочная государственная политика: с чёткими механизмами, финансированием, межведомственной координацией и общественным диалогом. Ключевую роль в формировании такого подхода сыграл Первый Президент Республики Татарстан Минтимер Шарипович Шаймиев и созданный им Фонд «Возрождение». Благодаря этой инициативе сохранение наследия стало частью повестки развития республики. Системная работа позволила вернуть к жизни памятники из Списка Всемирного наследия ЮНЕСКО и сформировать методологию, признанную на международном уровне.

Государственный подход виден и в конкретных решениях: уже десять лет работает Межведомственная комиссия по градостроительной деятельности в исторических поселениях – она помогает сохранять уникальный облик городов при их развитии. В историческом центре Казани продолжаются масштабные восстановительные работы, где каждый проект проходит строгую экспертную оценку. Но самое ценное в этой работе – люди. Именно они превращают государственную задачу в живое дело: реставраторы и историки, архивисты и краеведы, мастера и волонтёры – все, кто тщательно воссоздает утраченные страницы истории, ищет способы, чтобы памятники снова стали частью городской жизни.

Сохранение наследия – это формирование среды, в которой уважение к прошлому становится частью мировоззрения общества. Здесь ключевая роль – у человека: будь то опытный реставратор, молодой исследователь или горожанин, бережно относящийся к своему городу. Поэтому в республике развиваются образовательные и просветительские программы, творческие лаборатории, стажировки для студентов – чтобы передавать не только технологии, но и отношение, ответственность, любовь к родной земле.

Этот опыт получил федеральное признание: на Петербургском международном экономическом форуме Президент России Владимир Путин привёл Татарстан в пример другим регионам за эффективную работу по восстановлению объектов и их вовлечение в хозяйственный оборот.

Работа Группы компаний ASG в рамках государственно-частного партнёрства продолжает наши традиции по развитию и сохранению наследия. Это комплексная научная работа, архивные и натурные исследования, поиск утраченных деталей и смыслов. Сегодня формируется Квартал изящных искусств на улице К. Маркса. Альбом раскрывает не только обновлённые пространства Квартала и лица тех, кто своим трудом сберегает традиции, но и саму философию меценатства – как продолжения вековой традиции поддержки культуры. Особенно дорого нам то, что великие меценаты имеют татарские корни: в этом – живая связь времён, уважение к истокам и ответственность перед будущими поколениями. Спасибо всем, кто причастен к этому большому общему делу – учёным, реставраторам, архитекторам, сотрудникам музеев, представителям бизнеса и всем неравнодушным жителям республики. Ваш труд – это и есть та живая связь времён, которую мы обязаны беречь.



Раис Республики Татарстан Р.Н. Минниханов

УДК 75.025+745.025.4

ББК 85.14

К32

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Международного института культурного наследия (ASG) (протокол № 2 от 17.08.2026)

Рецензенты:
доктор философских наук доцент И.А. Статкевич, академик МГА «Европа-Азия» (Университет Иннополис)
кандидат педагогических наук доцент, член ИКОМОС Е.Н. Мастеница (Санкт-Петербургский государственный институт культуры)

Квартал изящных искусств ASG/Авторы составители: А.В. Булгакова, Д.М. Калайджян, А.Т. Каримова и др.; Науч. ред. д.п.н. С.Д. Бородина; Отв. ред. Р.И. Хайруллин; Междунар. ин-т культурного наследия (ASG). – Казань: ООО «АПРЕСС», 2026. – 636 с.

Научно-просветительское издание «Квартал изящных искусств ASG» раскрывает философию сохранения наследия в России как проявление социальной ответственности бизнеса. Проследив историю меценатства с XV века до наших дней, авторы доказывают, что сегодня именно бизнес способен не просто восстановить наследие, но сделать его экономически эффективным. Ценность издания заключается в том, что данная концепция реализована на практике: в течение 35 лет Группа компаний ASG, а выход издания приурочен к этому событию, осуществляет проекты по восстановлению объектов культурного наследия и включению их в современную социальную инфраструктуру – в Казани, Москве и Московской области.

Читатели издания познакомятся с инновационным проектом сохранения наследия – Кварталом изящных искусств ASG, историей функционирования Дома приемов ASG, Музея частных коллекций ASG и научной концепцией Дворца изящных искусств ASG. Замысел Дворца – освещение роли меценатства в сохранении наследия через судьбы выдающихся меценатов-коллекционеров, многие из которых вели свое происхождение от представителей татарского этноса – Юсуповых, Шереметевых, Голицыных и др.

Проекту каждого зала предшествовала исследовательская работа по обоснованию тождества коллекций Большого собрания изящных искусств ASG и личных собраний меценатов.

Облачная версия Квартала изящных искусств ASG будет интересна специалистам в сфере цифровых технологий.

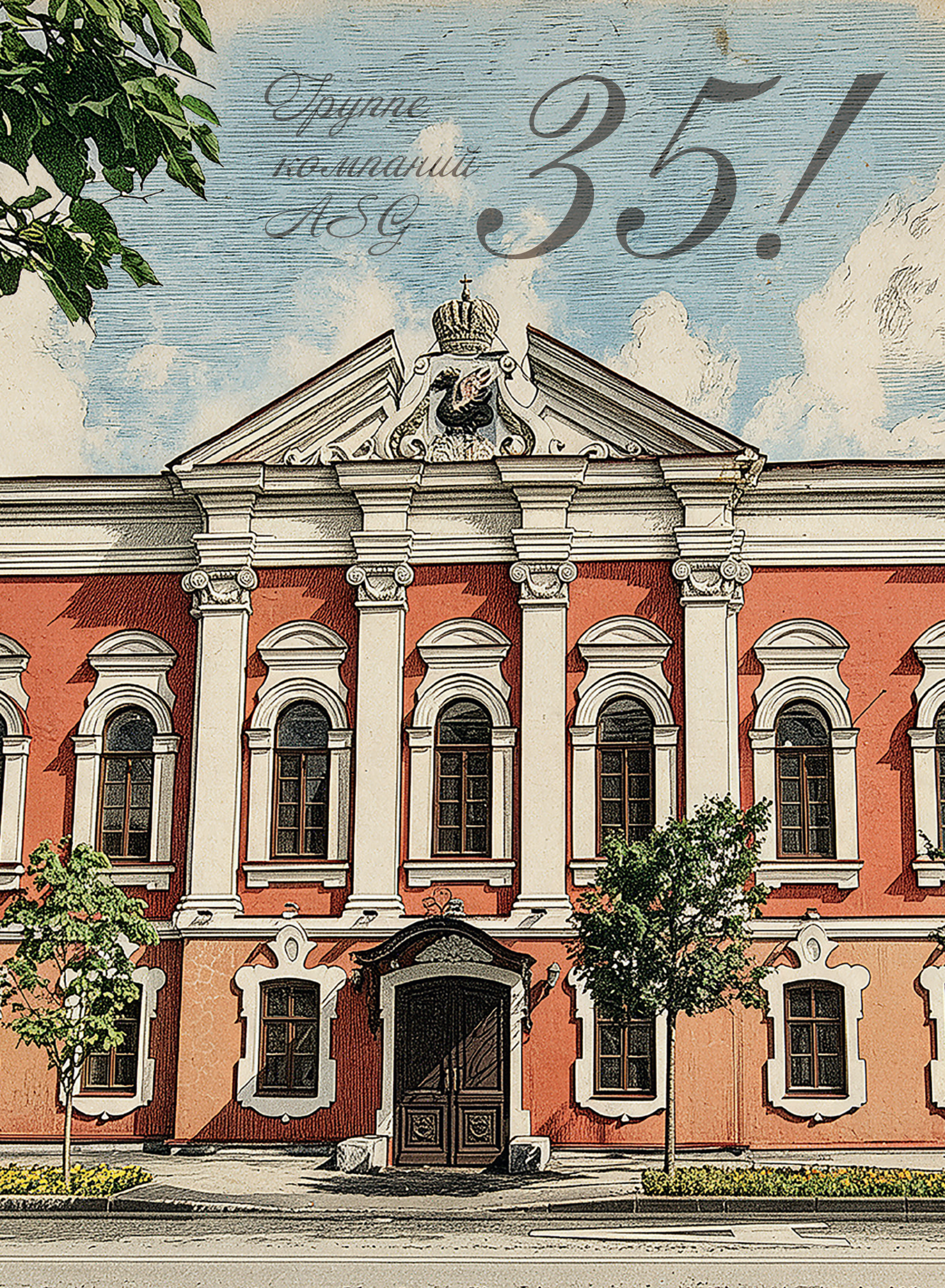
Издание рассчитано на искусствоведов, музеологов, преподавателей, аспирантов, студентов, краеведов и любителей искусства.

Технический редактор А.Р. Мансурова
Дизайн и вёрстка Т.В. Копосова,
Ю.В. Кадырметова
Рабочая группа А.И. Асадова,
О.А. Балтусова, С.Д. Бородина,
Э.Е. Везденецкий, А.А. Габошвили,
К.Р. Зайнетдинова, Е.С. Копылова,
А.Р. Латыпов, К.Р. Мингалиева,
И.С. Никонов, И.А. Тарасова,
Д.А. Чугунова, К.Р. Юсупова

ISBN 978-5-6030006-2-6

© Международный институт культурного наследия (ASG)
© Р.И. Хайруллин
© С.Д. Бородина

18+


Группе
компаний
ASG
35!












































К.Маркса
К.Маркса 17





ИНВЕСТИЦИИ ASG В СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ: МИССИЯ ИЛИ БИЗНЕС?



Алексей Сёмин,

основатель Группы компаний ASG

О СОЦИАЛЬНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ БИЗНЕСА В НАШЕ ВРЕМЯ

Меня часто спрашивают, почему ASG вкладывает огромные средства в сохранение наследия? Этот вопрос закономерен. Я сам уже несколько десятилетий задаю себе этот вопрос. Более полутора веков назад директор Императорского Эрмитажа Александр Васильчиков писал: «В наш век материальных стремлений, мелких расчетов и общего эгоизма, когда злоба дня так далеко отстоит от всего прекрасного и идеального, едва ли кажется возможным развитие искусств». Это утверждение не потеряло своей актуальности.

Причем эти вопросы задают самые разные люди. Прежде всего журналисты печатных и медийных изданий, читательская аудитория которых представляет в совокупности практически полный срез общества. Напрямую, в частных беседах и в неформальной обстановке, подобные вопросы исходят от тех, кого принято относить к элите: люди успешные, богатые, добившиеся очень многого, и при этом искренне недоумевающие, зачем мне все это нужно?

Кто-то видит в этом способ заработать, другие не сомневаются в том, что это пиар, третьи относят это к хобби, помогающему эмоционально насытить досуг и так далее. Версий множество.

Особенно не понятна эта сторона моей жизни тем, кто знает меня много лет как человека рационального, не подверженного сиюминутным прихотям и слабостям.

Сотни раз я давал ответы: системные, развернутые – журналистам традиционных и цифровых медиа, шутливые - друзьям и знакомым. Нередко под воздействием этих вопросов сам начинал сомневаться, а действительно, не пора ли остановиться? Когда-то точку можно было поставить, окружив себя коллекцией красивых вещиц, потом серьезной живописью в рабочем кабинете, открыв небольшой выставочный зал для деловых партнеров в центральном офисе. Красивым завершением подобной деятельности могло стать создание открытого для посетителей музея частных коллекций на Сибирском тракте, 34… восстановление из руин памятников архитектуры в центре Казани… открытие в одном из отреставрированных особняков музея частных коллекций. А на деле вот уже который год занимаюсь созданием Квартала изящных искусств ASG в моей родной Казани.

При этом каждый новый проект по масштабам превосходит предыдущие в десятки раз, потому как нахожу новые и новые резоны в пользу того, что нельзя останавливаться, а надо двигаться в этом направлении дальше. Вот так постепенно и сформировалось понимание, что миссия Группы компаний ASG, которой в октябре нынешнего года исполнится 35 лет, заключается не просто в сохранении объектов культурного наследия, хотя это и самоценно, но в преемственности лучших традиций, смысл которых выражен в знаменитом девизе и жизненном принципе династии Строгановых: **«Отечеству принесу богатство, себе – имя».**

Смысл этого изречения заключается в том, чтобы служить своей стране, приумножать ее богатства, развивать земли, а личные амбиции свести к созданию честного имени и доброй памяти!

«Богатый постоянно пополняющийся музей – лучшее украшение столичного города и …богатство музея служит верным мерилом степени образованности жителей» - эти слова директора Эрмитажа в 1879-1888 гг. Александра Васильчикова находят подтверждение у нынешнего генерального директора Государственного Эрмитажа Михаила Пиотровского: «Музей является градообразующим для Санкт-Петербурга, они с городом выступают абсолютными синонимами, задают культурный тон всей России и служат хранилищем исторической памяти»; преемственность очень важна в культуре, нельзя организовать достойный музей за десяток лет при любых финансовых средствах.

Именно поэтому современный культурный проект всё чаще требует не единовременного дара, а сложной системы управления. Меценат перестаёт быть только основателем. Он становится проектировщиком долговечности. Эта роль труднее традиционной благотворительности, поскольку заставляет принимать решения, последствия которых проявятся спустя десятилетия. Привлекательное здание можно открыть за несколько лет. Научную школу, систему каталогизации, доверие профессионального сообщества и устойчивую модель финансирования невозможно создать столь же быстро. Новая практика меценатства должна оцениваться не торжественностью открытия, а способностью институции продолжать работу после того, как первоначальный общественный интерес ослабеет. Культурный проект становится зрелым не в день открытия, а в тот момент, когда способен пережить энергию своего основателя.

За последние сто лет в нашей стране практически утрачена философия пассионарности, социальной миссии по созданию, сохранению и преумножению культурного достояния народа силами той его части, которая в силу своего материального, культурного, образовательного уровня объективно является его элитой, не отделяет свое будущее от будущего страны и хочет, готова и обязана внести свой вклад в развитие Государства Российского. Чтобы это стало нормой жизни, правилом хорошего тона, а не вызывало улыбку и недоуменные вопросы. Чтобы никому не приходило в голову думать, что общественный долг исчерпывается уплатой налогов, а все остальное – личное дело обладателя состояния. Иначе ненависть к богатым не преодолеть.

Вряд ли знающие меня люди заподозрят во мне приверженца идей уравниловки, равенства, братства. Нет. И еще раз нет. Хотя институт частной собственности в XXI веке разрушен в большинстве стран мира, я остаюсь его апологетом. Без частной собственности нет общественного развития. И единственное, что может сохранить институт частной собственности в наше время, – это культура владения и распоряжения ею. При этом искусство как высшее проявление человеческой силы обнимает собою все стороны социальности и природы. Область его безгранична, ведь художественному воспроизведению одинаково доступно все, что возвышает дух человеческий над действительностью, что волнует его радостью и горем в прошедшем и настоящем, что придает смысл



А.А. Васильчиков, искусствовед, историк, музейный деятель



Михаил Пиотровский, академик, генеральный директор Государственного Эрмитажа

и цену предметам неодушевлённой природы, что наполняет душу радостью творчества.

БОГАТСТВО УТРАТИЛО АВТОМАТИЧЕСКОЕ ПРАВО НА ПРИЗНАНИЕ

На протяжении значительной части истории обладание состоянием само по себе обеспечивало человеку высокий общественный статус. В XXI веке экономическое влияние сохраняется, однако его символическая легитимность всё чаще подвергается общественной проверке.

Современное общество задаёт богатому человеку вопросы, которые прежде могли оставаться за пределами публичной дискуссии: как было создано состояние? Как оно используется? Какое влияние деятельность владельца оказывает на общество, окружающую среду, образование, труд и культуру?

Не является ли благотворительность попыткой компенсировать ущерб, нанесённый основным бизнесом? Не получает ли частный меценат чрезмерное влияние на общественные институты?

Эти вопросы нельзя считать проявлением исключительно недоверия или зависти. Они отражают изменение самой структуры общества. Крупный частный капитал сегодня способен влиять на информационную среду, научные исследования, технологии, образование и культурную повестку в масштабах, которые прежде были доступны только государствам. Следовательно, возрастает требование общественной подотчётности.

Меценатство становится одним из способов легитимации богатства, однако оно уже не гарантирует её автоматически. Пожертвование не освобождает владельца капитала от критики. Напротив, чем значительнее его культурное участие, тем внимательнее общество оценивает принципы отбора проектов, структуру управления, происхождение средств, доступность результатов и степень влияния мецената на содержание институции. Это обстоятельство меняет отношения между меценатом и культурной организацией.

Традиционная модель предполагала вертикаль: даритель предоставляет средства, получатель выражает благодарность. Современная модель всё чаще требует договора между равноправными сторонами, каждая из которых обладает собственной компетенцией и ответственностью. Меценат предоставляет ресурс, стратегическое видение и способность к долгосрочному риску. Музей, университет, архив или научный институт предоставляют профессиональную экспертизу, общественную миссию и механизмы проверки.

Зрелое меценатство XXI века возникает не там, где капитал подчиняет себе культуру, и не там, где культура рассматривает капитал исключительно как источник финансирования. Оно возникает там, где обе стороны признают ограничения собственной власти.

Деньги дают возможность начать культурный проект, но не дают права единолично определять историческую истину. Это один из важнейших принципов новой модели.



В 2014 году Алексей Сёмин стал одним из победителей общенациональной акции «Меценат года. Год культуры 2014» среди 80 региональных проектов возрождения наследия.

Диплом и памятный знак вручает В. Мединский



МЕЦЕНАТСТВО КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ

13 апреля по инициативе Михаила Пиотровского, считающего меценатство главным инструментом сохранения автономии культуры, вошло в музейный календарь как «День мецената и благотворителя». По преданию, именно в этот день между 74 и 67 годами до н.э. на свет появился Гай Цильний Меценат, именем которого вот уже две тысячи лет называют покровителей культуры и искусства. Меценат был ближайшим соратником и другом юности римского императора Октавиана Августа, видным государственным деятелем и покровителем искусств. Он сам сочинял лирические стихи и эпиграммы и не только устраивал чтения и поэтические состязания у себя в доме, но и ходатайствовал перед императором о поддержке великих деятелей искусства и науки, таких как Гораций, Вергилий и Тит Ливий. Меценат не был единственным покровителем творчества, в Римской империи к периоду принципата сложилась традиция вовлеченности знатных и богатых людей в искусство, что считалось достойным занятием для аристократов. Деятельность Мецената имела имперский размах и приобрела такую известность, что в дальнейшем его именем начали обозначать безвозмездное покровительство искусству и науке.

Таким образом, **во времена античности правители-интеллектуалы уже понимали всю силу искусства как формы общественного сознания и самого эффективного проводника идей**. Гай Юлий Цезарь Август стал наследником Юлия Цезаря, взошел на трон и преумножил достижения своего легендарного дяди в тот момент, когда Римская империя уже поработила половину земного шара. Римские легионеры маршировали по площадям мировых столиц, и все золото с порабощенных территорий стекалось в Рим. В то же время в результате этих военных побед полностью были утрачены принципы духовности, а с этим ослабевали возможности воздействия римлян на умы и сердца порабощенных народов. К счастью, император вовремя понял, что если не перейти от политики насилия, давления и полного попрания духовности к политике духовного возрождения, это приведет к падению самой Римской империи. Тогда впервые в истории была реализована мощнейшая государственная политика, проводником которой и стал Меценат. Ему был открыт доступ в кладовые Гая Юлия Цезаря Августа. Пользуясь безграничным доверием императора, Меценат направил золотой ручей богатств, накопленных Римской империей, на поощрение и поддержку творцов всех направлений. Так была создана система государственной поддержки искусства, но отнюдь не бескорыстная, как могут думать те, кто знаком с Меценатом в объеме школьной программы. Это была глубоко продуманная политика воздействия на умы и сердца. Понятно, что поддерживались только те деятели искусства, кто возвеличивал, воспевал и прославлял великий Рим, причем делал это талантливо. Сознавая, что материальная база определяет все сферы общественной жизни, правители Рима создали эффективную систему государственного поощрения искусства. Лучшие художники и скульпторы, самые



грамотные архитекторы и талантливые поэты, стремясь получить эту поддержку, работали по тем правилам и в тех жанрах, что задавал великий Рим. Именно поэтому римское искусство сегодня является предметом восхищения и считается классикой. Таким неординарным образом была решена важнейшая проблема – укрепление позиции и мощи Римской империи.

Следовательно, меценат – это не тот, кто бескорыстно, не преследуя иной, кроме высокого искусства, цели вкладывает свои средства. Меценат – тот, кто, поддерживая искусство, развивает духовность общества как необходимое условие реализации стоящих перед ним задач. Поэтому нельзя считать, что меценат – это бессребренник, безвозмездно приносящий добро. Первоначальный смысл этого понятия заключается в том, что именно с помощью инвестиций в искусство решались политические задачи, стоящие перед Римской империей.

Кто теперь вспомнит имена легионеров, обеспечивших триумф Римской империи, отважно сражавшихся или засыпавших солью землю, на которой цвели сады Карфагена? А вот Вергилия помнят, ставят на сцене, переводят. Искусство – лучший способ остаться в истории, обессмертить свое имя. Великое царство Шумер, которому человечество обязано изобретением колеса (!) и клинописи, сегодня знают только специалисты, поскольку основной строительный материал – глина – не оставил памятников архитектуры – главного визуального свидетельства ушедшей культуры. Не случайно вошло в поговорку, что не египтяне построили пирамиды, а пирамиды создали Египет.

Тенденция покровительствовать художникам, музыкантам, поэтам сохраняется и в дальнейшем, в Западной Европе она становится традиционной для королевских дворов, знати и церкви. Фактически все развитие профессионального искусства в средние века проходит под эгидой аристократии и церкви, и покровительство ему становится их своеобразной привилегией. Тому можно привести множество примеров, но достаточно остановиться лишь на одном.

С XIII по XVIII век в Италии главными покровителями науки и искусства были Медичи – могущественное семейство, представители которого неоднократно становились правителями Флоренции, а Лоренцо Медичи, сделавший шедевры итальянского искусства достоянием мирового значения, не имея духовного сана, был даже избран папой. Наибольшую известность Медичи приобрели как покровители самых выдающихся гениев эпохи Возрождения. Расположения их добивались художники, архитекторы, поэты, поскольку они были и щедрыми меценатами, и просто расточительными заказчиками. Написать портрет одного из Медичи гарантировало не только щедрую оплату, но и репутацию выдающегося мастера. Кроме того, слава Флоренции как центра искусств конвертировалась в экономические блага – активиза-

«Принимаем дар с большой благодарностью, – сказал Председатель попечительского совета фонда М. Шаймиев. – Теперь задача Фонда – сохранить эти уникальные произведения искусства для следующих поколений»



цию торговли и производства, от чего выигрывали все. При этом современники получают улучшение жизни, а потомкам достаются слава и престиж, которые не менее успешно капитализируются. «Я знаю непостоянный нрав флорентийского народа. Пройдет сотня лет, и нас свергнут, но наши деяния останутся в веках», – так выражался Козимо Медичи Старший.

История меценатства не представляет собой последовательность полностью сменяющих друг друга моделей. Скорее она напоминает систему, в которой каждое столетие прибавляло к уже существующим функциям новые.

Античный покровитель искусства соединял культурную деятельность с государственной политикой, общественным престижем и утверждением порядка. Эпоха Возрождения прибавила поддержку индивидуального таланта и художественного эксперимента. В XIX веке частные коллекции, библиотеки и образовательные учреждения начали превращаться в общественные институты. XX век создал профессиональную инфраструктуру меценатства - фонды, попечительские советы, научные комиссии, кураторские программы и правовые механизмы, обеспечивающие продолжение проекта после смерти его основателя. Таким образом, историческое развитие не отменяло первоначальный смысл меценатства. Оно последовательно усложняло способы его реализации.

Меценат всегда действовал между личным выбором и общественным результатом. Он мог стремиться к славе, престижу, влиянию, благодарности современников или сохранению собственного имени. Однако окончательная культурная ценность его поступка определялась не мотивом, который невозможно измерить с абсолютной точностью, а созданным результатом. Культурная институция переживала психологию своего основателя.

Именно поэтому противопоставление личной амбиции и общественного служения недостаточно для понимания меценатства. История культуры показывает, что значительная часть великих проектов возникала благодаря людям, которые были убеждены в исключительности собственного замысла и не соглашались ограничить его общепринятым масштабом. Само честолюбие не создаёт общественной ценности. Но оно может быть преобразовано в неё.

Критерием зрелого меценатства становится не отсутствие личного интереса, а способность превратить личный ресурс, вкус и волю в культурную форму, доступную другим и устойчивую во времени. Меценатство начинается как частное решение, но достигает своего смысла только тогда, когда его последствия перестают быть частными.

В XXI веке это условие приобретает особую строгость. Общество всё менее готово воспринимать бо-

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

AEG Инвестиционная группа компаний

КНИГА ПОЧЕТНЫХ ГОСТЕЙ

Искренне благодарен за Ваш дар Фонду «Возрождение».

Уникальное собрание антикварной мебели и живописных произведений разместится в Свияжске, где дух времен, синтез эпох и культур придадут коллекции особую ценность.

Вы продемонстрировали пока редкий в нашей республике, но в будущем, надеюсь, не единственный пример участия частного капитала в духовном возрождении общества. Ваш меценатский жест — образец для тех, кто хочет, но пока не знает, как легализовать свои коллекции, пример формирования нового мышления бизнес-элиты.

В полной мере это относится и к Вашему проекту виртуального музея. Вы делаете богатейшую частную коллекцию произведений западноевропейского искусства достоянием всех пользователей Всемирной сети - и специалистов, и самых широких слоев населения.

Обязательно обсудим Ваш проект виртуального Музея частных коллекций Республики Татарстан на Попечительском совете Фонда «Возрождение». Это в конечном итоге важно и для повышения инвестиционной привлекательности Татарстана, и, что самое главное, — для повышения нашей духовной и нравственной самооценки.

М.Ш. Шаймиев

Государственный Советник
Республики Татарстан





В мае 2012 года Председатель Попечительского совета Фонда «Возрождение» Минтимер Шаймиев в благодарственном письме отметил, что дар ASG стал жемчужиной музейного комплекса острова-города Свияжск



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОВЕТНИК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

Благодарственное письмо

Уважаемый Алексей Владимирович!

Примите искреннюю благодарность и признательность за понимание и поддержку уникального и значимого для России и Татарстана проекта по восстановлению исторического наследия древнего города Болгар и острова-града Свияжск.

Ваш славный почин служит прекрасным примером профессиональной ответственности, душевной щедрости и благородства. Благодаря Вам антикварная мебель, живопись и предметы декоративно-прикладного искусства XIX века стали жемчужиной острова-града Свияжск, сохранив дух старины в обновленном комплексе конного двора.

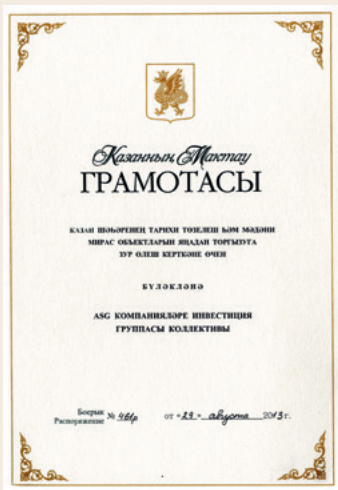
С исторической точки зрения, являясь подворьем Успенского мужского монастыря, конный двор XXI века будет образцовым туристическим центром для гостей и туристов со всего мира.

Пусть успех сопутствует во всех Ваших добрых делах.

С благодарностью,

Председатель Попечительского совета Республиканского Фонда возрождения памятников истории и культуры Республики Татарстан — *М. Ш. Шаймиев*

29 мая 2012 года

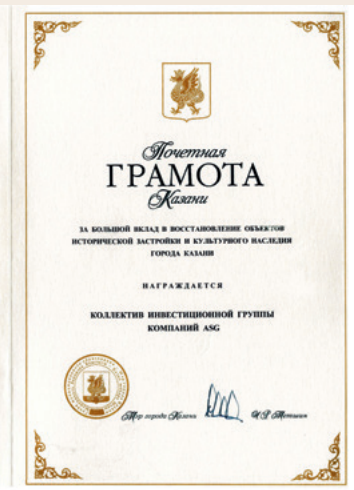


Казанның Мактау ГРАМОТАСЫ

КАЗАН ШӘҺӘРЕНЕН ТАРИХИ ТӨЗЕЛЕШ БӘМ МӘДӘНИ МИРАС ОБЪЕКТЛАРЫН ЯҢАДАН ТӨРГЫЗУГА ЗУР ӨЛЕШ КЕРТКӘНЕ ӨЧЕН

БУЛӘКЛӘНӘ

ASG КОМПАНИЯЛӘРЕ ИНВЕСТИЦИЯ ГРУППАСЫ КОЛЛЕКТИВЫ



Почетная ГРАМОТА Казани

ЗА БОЛЬШОЙ ВКЛАД В ВОССТАНОВЛЕНИЕ ОБЪЕКТОВ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЗАСТРОЙКИ И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОРОДА КАЗАНИ

НАГРАЖДАЕТСЯ

КОЛЛЕКТИВ ИНВЕСТИЦИОННОЙ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG

гатство, известность или право собственности как достаточное основание для культурного авторитета. От владельца значительных ресурсов ожидают не только щедрого жеста, но и прозрачности целей, профессионализма, устойчивости результатов и понимания общественных последствий принимаемых решений. Поэтому современное меценатство уже невозможно свести к формуле «состоятельный человек финансирует искусство». Оно становится особым видом долгосрочного управления общественно-значимыми ценностями.

Смысл меценатства сохраняется на протяжении столетий, однако по мере развития общества расширяется объект его ответственности. Меценат по-прежнему распоряжается частью ресурсов настоящего в пользу будущего. Но если прежде его даром могло стать отдельное произведение, здание или кол-

лекция, то сегодня предметом его заботы всё чаще становится целая культурная экосистема. Она включает материальные объекты, знания о них, профессиональные институты, цифровые данные, человеческие компетенции и общественное доверие. Именно поэтому новое меценатство нельзя определить только размером пожертвования или стоимостью приобретённых произведений. Его следует оценивать по способности создавать условия, в которых культура сможет не просто сохраниться, но оставаться понятной, доступной и достоверной после смены поколений, технологий и общественных моделей.

МЕЦЕНАТСТВО ПО-ТАТАРСТАНСКИ: КАК ПРЕВРАТИТЬ ИСТОРИЮ В КАПИТАЛ

Преображение Казани, главную роль в котором сыграло бережно восстановленное культурное наследие, подтверждает многомиллионный туристский поток (к 2030 году планируется довести турпоток до 7 млн человек в год, и есть все шансы сделать это досрочно, как это было с 5-млным потоком) состоялось благодаря позиции высшей исполнительной власти Республики Татарстан. Имена двух лидеров республики – первого Президента Республики Татарстан – ныне Государственного советника Минтимера Шариповича Шаймиева и Президента, ныне Раиса РТ Рустама Минниханова – прочно ассоциируются с масштабными меценатскими проектами.

Так, в 1992 году, когда Казанский кремль становится резиденцией Президента РТ, почти сразу же начинается разработка программы его научной реставрации и реконструкции. Успешность этой работы доказана включением ансамбля казанского кремля в Список всемирного наследия ЮНЕСКО (2000). Одновременно с этим началась работа по расселению ветхого и аварийного жилья, в результате чего решилась острая социальная проблема – обеспечение 33 тыс. казанских семей комфортабельным жильем, и появилась возможность восстановления ценных в архитектурном и историческом отношении объектов, десятилетиями использовавшихся как коммунальное жилье. В отсутствии специального законодательства собственники участков могли перестраивать, сносить находящиеся на них объекты и на муниципальных участках в центре Казани стали возводиться новые объекты, откровенно уродующие центр тысячелетнего города.



Во время пеших обходов делегация во главе с Президентом Республики Татарстан Рустамом Минниханом не боялась заглядывать в самые захламленные уголки Казани, где тихо разрушалось, а то и намеренно уничтожалось национальное наследие

Оставив пост главы республики, Минтимер Шарипович Шаймиев не ушел из публичного пространства, как многие другие политики, а открыл новую страницу в своей великой биографии, фактически возродив национальные святыни татарского и русского народов. Уверен, что именно в этом люди будут видеть его историческую миссию, и только узкие специалисты – политологи, историки – будут помнить тот огромный вклад, который он внес в создание новейшей российской государственности и в повышение уровня жизни татарстанцев.

Он публично объявил о своем желании возродить Болгарский музей-заповедник и монастырский комплекс Свияжска. Республиканский фонд возрождения памятников истории и культуры, созданный Указом Президента РТ 17.07.2010 года, так и назвали – «Возрождение». О задачах фонда можно судить, не прибегая к его уставу. На эмблеме изображены две стрельчатые арки, одна напоминает вершины минаретов, другая – купола церквей. Не смешиваясь, не доминируя, много веков живут в мире и взаимном уважении два народа, две культуры, две религии.

Не лишним будет вспомнить, что и государственная система охраны наследия началась с одного из этих двух объектов. В 1722 году Петр Первый, пораженный старинным заброшенным Болгаром, велел казанскому губернатору переписать все памятники на территории городища, «не вредить и не ломать сию древность».

Спустя почти три века благодаря инициативе Государственного советника РТ М.Ш. Шаймиева наступило время государственного подхода к историко-культурному наследию Болгара и Свияжска. Была поставлена цель превратить эти выдающиеся исторические памятники в культурные центры не только Татарстана и России, но и мира. К этому времени в Казани успешно работал Институт культуры мира ЮНЕСКО. Его главная цель — учить людей дружить, понимать разные народы и решать конфликты без оружия.

Оценив масштабы и стоимость предстоящей работы, руководство фонда обратилось к бизнесу, общественности, ко всем не равнодушным к истории гражданам и нашло широкую поддержку, в сборе средств на восстановление этих объектов приняли активное участие десятки тысяч дарителей.

Не могла остаться в стороне и наша компания, в июне 2011 года в ходе визита в Выставочный центр

В июле 2011 года Выставочный центр посетила представительная делегация во главе с Президентом Республики Татарстан Рустамом Минниханoвым



ASG руководителей фонда «Возрождение» мы передали в дар фонду коллекцию мебели и живописи XIX века. Коллекция представляет собой полностью скомпонованный кабинет – столы, кресла и стулья в стиле Ренессанс, буфеты, скамья, камин, портреты, картины с изображением птиц и даже светильник.

Как отметил Минтимер Шарипович на конференции «Государственно-частное партнерство как эффективный инструмент сохранения объектов культурного наследия России», прошедшей в феврале 2013 года в казанской Ратуше: **«Примечательно, что меняя облик этих городов, мы становимся другими, становимся лучше, мы обретаем духовность. Пожалуй, это даже важнее и дороже восстановленных памятников, потому что возрождаемся мы сами и наше общество»**. И действительно, многие, и я в том числе, отмечали, как изменился первый Президент Татарстана, отойдя от административных забот, насколько целительным для него оказалось общение с вечными ценностями. Книга профессора Энгеля Тагирова «На перекрестке цивилизаций. История татар в контексте культуры мира» повествует об истории этноса «от гуннов до эпохи Шаймиева», обращая внимание на их умение достигать компромисс и согласие, т.е. творить мир, находить эквивалент диктату, насилию, войне. Благодаря этим качествам **потомки казанских ханов стали опорой российского трона, родоначальниками самых известных аристократических династий.** И историческая память о них сохраняется не как о воинах, а как о строителях дворцов, храмов, собирателях коллекций и т.д. Уверен, повторюсь, что и личность М. Шаймиева останется в истории как пассионария – спасителя Болгара и Свияжска.

Если под руководством первого президента М.Ш. Шаймиева Татарстан вошел в историю как «остров коммунизма в море капитализма», то есть его политика взвешенности, сохранения внутреннего рынка от «варягов» позволила Татарстану пережить бурные 1990-ые годы довольно спокойно, то его преемнику Рустаму Минниханову история не оставила выбора. В целях спасения объектов культурного наследия, которые уже подошли к черте небытия, нужно было действовать быстро и решительно. Трудно рассчитывать на духовное возрождение, о котором много говорят, когда вокруг себя человек видит запустение, неустроенность, разрушение культурных ценностей, построенных его народом, отмечал он в своих выступлениях. Став Президентом республики, он поставил задачу сохранить (возродить) исторический центр и добился ее решения. Он сохранил Казань как великолепный объект культурного наследия или, точнее, вернул ее старинный образ, преодолев страшные последствия 1990-х годов: застройку исторического центра безликими, а то и уродливыми строениями из белого кирпича, высотками, нарушающими аутентичный силуэт архитектурного облика главного города Республики.



Обход ОКН мэра г. Казани И. Метшина с участием А. Семина и автора проекта реставрации комплекса Ф. Забировой

Август 2012 года, Карла Маркса, 17



Открытие усадьбы В. Аигина (Пушкинский р-н, Московская обл.), востановленной по губернаторской программе "Усадьбы Подмосковья"

Октябрь 2014 года



Обход ОКН Раиса РТ Р. Минниханова ул. Карла Маркса, 17. Май 2016 года



Обход ОКН Раиса РТ Р. Минниханова ул. Карла Маркса, 11. Июль 2014 года

Созданная им Межведомственная комиссия по вопросам градостроительной деятельности в исторических поселениях, которой исполняется всего (уже?) 10 лет, только в Казани сохранила 1700 объектов, чем внесла неоценимый вклад в превращение ее в цельный мегаполис, в котором шедевры архитектуры и природный ландшафт усиливают достоинства друг друга. Причем будет неверным впечатление, что Раис РТ озабочен только развитием Казани, в работу по выявлению, сохранению и продвижению наследия вовлечена вся республика, в которой сегодня 13 исторических поселений, два из них федерального уровня.

Сильной стороной Раиса РТ является способность подбирать единомышленников, болеющих душой за наследие, **созданное многими поколениями татарстанцев. Показательна в этом смысле история становления Олеси Балтусовой как регионального чиновника.** Это беспрецедентный случай вхождения во власть неравнодушного человека, характеризующий О. Балтусову не только как градозащитника, но и как Гражданина. А вот то, что гражданская инициатива переросла в масштабную государственную программу, это уже заслуга Минниханова, который, словно в противовес высказанному маркизом де Кюстином вердикту «Россия – страна фасадов», не побоялся заглянуть в самые захламленные уголки Казани, где тихо разрушалось, а то и намеренно уничтожалось национальное наследие.

В результате пеших прогулок градостроительная политика Татарстана радикально изменилась. В Казани был объявлен «строительный мораторий» на возведение высоток в историческом центре, а восстановление старинных особняков в историческом центре стало престижным актом меценатства.

В масштабной и резонансной работе по сохранению и приспособлению исторического наследия как элитной составляющей городской инфраструктуры мэр Казани Ильсур Метшин проявил себя как эффективный менеджер-прагматик. Он превратил градозащитные требования общественности и волю Раиса РТ в конкретные бизнес-кейсы, убедив казанских предпринимателей, что вкладывать деньги в историю Казани – это не только почетно, но и выгодно. Сохранение наследия стало системной городской политикой, а И. Метшин активно использует международные площадки для позиционирования Казани как мирового центра сохранения наследия:

ASG не могла остаться в стороне от этой работы, создав целую программу «Возродим Старую Казань!», результат которой очевиден: это не только восстановленные 26 объектов, многие из которых уже используются как объекты туристской инфраструктуры, но и нематериальное наследие, в частности, городские виды. Сюда можно отнести восстановление исторической перспективы улицы Г. Тукая (бывшей Екатерининской), центральной магистрали Старо-Татарской слободы, это район Забулачья, который после закрытия рынка выглядел как после бомбежки, это территория Сенного базара, не говоря уже о «жемчужине» Казани улице К. Маркса.

В ПОИСКАХ ИСТИНЫ И КРАСОТЫ: ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

Зачастую соседствуя с меценатством, коллекционирование произведений искусства является одним из интереснейших видов человеческой деятельности и по отношению к некоторым сферам художественной жизни имеет «руководящий» характер, так как собиратели всегда воздействуют на состояние современной культуры и ее будущее. Коллекционирование произведений искусства отражает не только интересы и вкусы собирателя, но также и уровень современной ему культуры, что позволяет проследить степень восприимчивости общества к ценностям искусства. Усво-





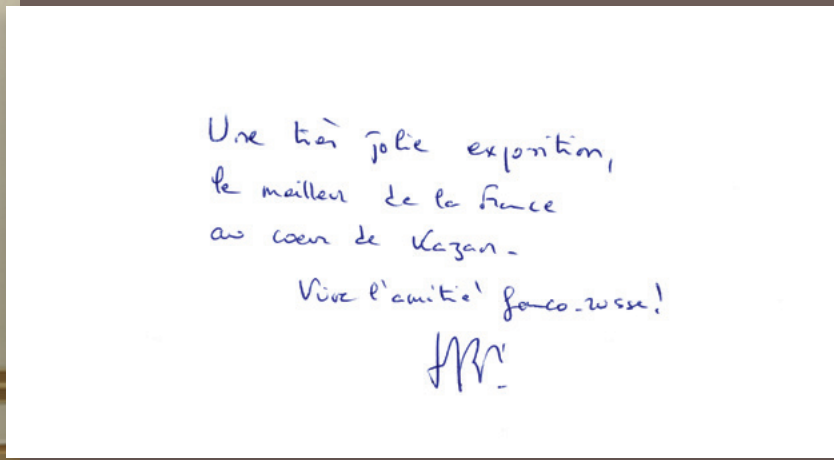
Обход ОКН Раиса РТ Р. Миннихановa ул. Карла Маркса, 17. Сентябрь 2023 года

ению коллекционирования как мировоззренческого образца способствует то, что, будучи творческой по своему содержанию деятельностью, оно легко воспринималось как естественное состояние личности, реализующей свой созидательный потенциал и испытывающей от этого чувство душевного комфорта.

В Европе частное коллекционирование начинает активно развиваться с эпохи Великих географических открытий. Интерес к собирательству был вызван увлечением античностью, которая подавалась итальянскими гуманистами как основа культуры и искусства. Новое отношение к искусству проявлялось в том, что знатные итальянские собиратели выступали заказчиками искусства Возрождения, пополняя собственные художественные коллекции. В XVII веке коллекционирование становится распространенной культурной практикой в разных социальных слоях. В это же время в европейских странах открываются **первые публичные музеи**.

В России, как утверждал известный знаток искусства барон Н. Врангель, искусство и быт были неразрывно связаны. Красивое, а тем более прекрасное, всегда коррелировало с историей вкусов, желаниями императоров и вельмож. Все, созданное монархом, кажется выше созданного божеством. Царствование императрицы Елизаветы Петровны – несмотря на чисто-русский характер этой государыни – было торжеством иностранцев. В истории русского искусства этого времени, за редким исключением, нельзя назвать ни одного русского имени. Только крепостные





Чрезвычайный и Полномочный посол Французской Республики Жан-Морис РИПЕР : «Прекрасная выставка. Самое лучшее из Франции в центре Казани. Да здравствует дружба Франции и России!»

2014

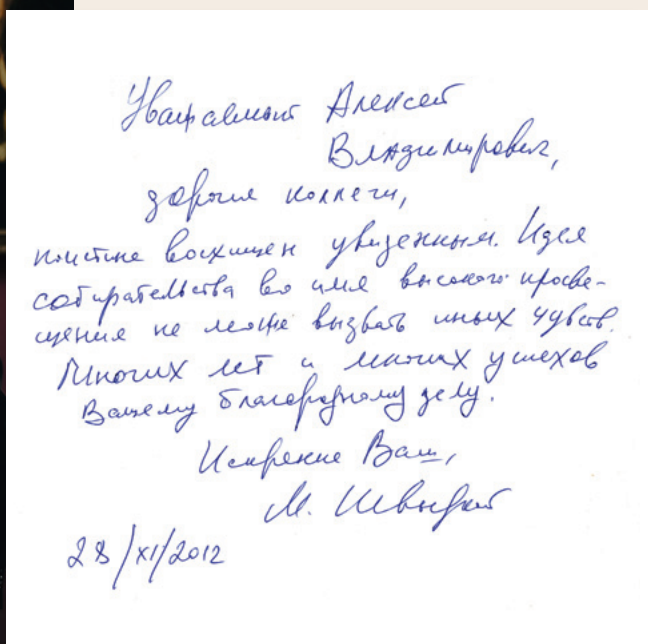
Шереметева – Аргунов, Вишняков да «синодальный художник» Антропов – русского происхождения. Все остальные: живописцы, скульпторы и архитекторы, работающие для Двора и вельмож, приближенных императрицы – приезжие иностранцы. Поэтому логично говорить о том, что в основе русского светского искусства лежит европейская школа, а Большое собрание изящных искусств ASG, как и многие крупные частные коллекции, – это действительно, по выражению Михаила Пиотровского, ***энциклопедия мировой культуры, написанная по-русски***.

Самые крупные «разделы» этой энциклопедии раскроют Императорские залы Дворца изящных искусств ASG, удивительным образом воплощающие не просто время правления того или иного самодержца, но и период господства в России конкретного художественного стиля, который даже включает в свое название имя монаршей особы: петровское барокко, елизаветинское рококо, екатерининский классицизм, александровский ампир…

Начало отечественного коллекционирования, обусловленное реформами Петра I, открыло Россию западноевропейскому влиянию. Представители знати, желающие занять привилегированное место при дворе и заслужить милость государя, должны были демонстрировать приверженность европейскому образу жизни: на практике освоить особенности поведения и устройство быта. Европейские вояжи Петра I, его знакомство с коллекциями Голландии, Саксонии и других стран положили начало интересу к коллекционированию и дали толчок собирательской деятельности придворных. Первоначально собирательство сводилось к приобретению предметов, имеющих художественную ценность, и использованию их по утилитарному назначению. Они главным образом служили показателем финансовой состоятельности владельца, а не целенаправленного сбора определённой коллекции. Особенно это характерно для первых русских собраний, сформировавшихся до XVIII столетия. **Коллекционирование же предполагает исключение предмета из сферы хозяйственного употребления и сохранение его в этом качестве как объекта культурного наследия.**

Путешествия русских дворян в Европу влияли на формирование их интереса к коллекционированию и развитие художественного вкуса. Устройство европейских домов служило для русского дворянина примером организации частной и общественной жизни. В России стремление сделать «лучше, чем в Европе» привело не только к масштабному строительству жилищ дворцового типа, загородных резиденций и усадебных комплексов, организации садов и парков, но и к желанию организовать частную жизнь на «европейский манер», сделать её открытой и публичной, демонстрирующей высокий социальный статус и степень просвещённости




Уважаемый Алексей Владимирович, дорогие коллеги, искренне восхищен увиденным. Идея собирательства во имя высокого просвещения не может вызвать иных чувств. Многих лет и многих успехов Вашему благородному делу.
Искренне Ваш, М. Швыдкой
28/XI/2012

В ноябре 2012 года гостем Выставочного центра стал специальный представитель Президента РФ по международному культурному сотрудничеству, посол по особым поручениям МИД России Михаил Швыдкой





У вас есть крайне редкие вещи, в частности работа «Рождество» Яна де Дёйтса (1629 – 1676). Это произведение является объективным эталоном, т.к. оно подписано и датировано. Данное полотно позволяет не только расширить потенциальный круг работ этого мастера, но и отменить атрибуции с ошибочно приписанными ему картинами.

Вы приобретаете свои произведения во Франции, а это клондайк с точки зрения поиска невиданных произведений старых мастеров. Фламандцы и голландцы всегда пользовались большой любовью у французских коллекционеров.

ВАДИМ САДКОВ, доктор искусствоведения, профессор, эксперт РАН, главный научный сотрудник отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина, лауреат премии Правительства РФ

Интервью журналу «Мир искусств» 25 декабря 2022 года

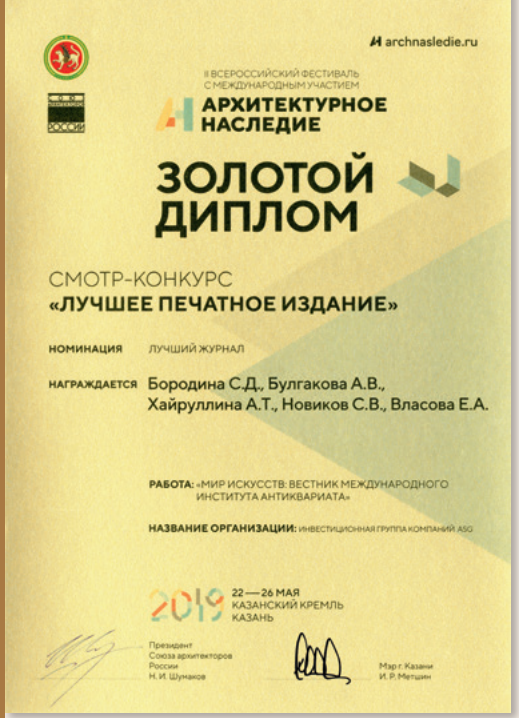
её владельца. Важной частью этого публичного представления стали усадебные коллекции.

Во второй половине XVIII века идеи эпохи Просвещения побудили русского дворянина не только сменить платье, но и преобразиться внутренне... После Указа Петра III от 1762 года, давшего возможность не служить, а заниматься своими имениями, которые до того, по причине отсутствия хозяина, часто находились в запустении, русский дворянин все чаще начинал чувствовать себя личностью свободной и иногда даже самодостаточной. Именно усадьба давала ему возможность полной творческой самореализации. Материализованным воплощением этого стал усадебный комплекс, основные составляющие которого – дом, парк, портретная галерея – являлись эстетически и философски наполненной формой репрезентации владельца. Распространенным явлением в XVIII веке были ботанические сады при дворянских усадьбах, оранжереи, театры, цирки. Для представителей высшего класса общества необходимо было проявлять интерес к живописи, скульптуре и архитектуре. Это было «essential attribute» (необходимый признак) воспитанного человека.

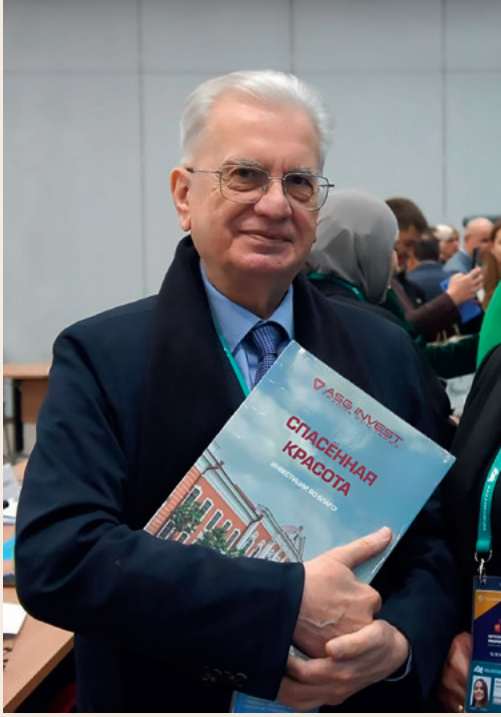
Частные коллекции стали объектом изучения российских историков практически с момента своего появления. Повышенный интерес к теме в современном российском обществе связан как с активным возвращением к этой культурной практике, появлением частных собраний и музеев, так и со стремлением вернуть забытые имена коллекционеров прошлых эпох.

Сегодня историческое и культурологическое научные сообщества издают каталоги, организуют выставки в музеях, возвращают забытые в советское время имена коллекционеров, готовят диссертации, издают статьи и монографии, посвященные истории частных коллекций. Как правило, исследователи выбирают либо персонифицированный способ описания истории коллекционирования (как историю конкретного собрания), либо по типу собрания (история коллекционирования французской живописи в России; история коллекционирования иконописи и т.д.), либо по определенному историческому периоду частного коллекционирования.

Вместе с тем, для науки безвозвратно потеряны главные источники, способные раскрыть историю частного коллекционирования, – сами собрания. Уви-







деть сейчас большинство частных коллекций в том виде, как их задумывали и систематизировали сами авторы, как правило, невозможно, они разбросаны по разным музеям, а кроме того, экспонируются не по принципу частных коллекций, а по правилам музейных экспозиций.

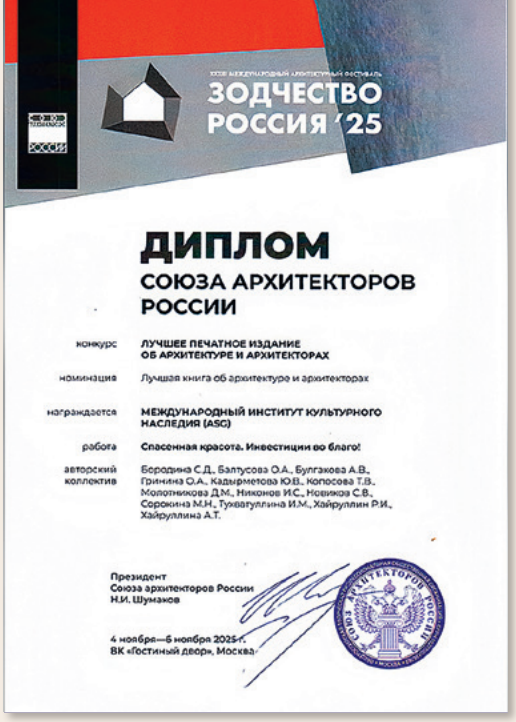
Визуализацию крупнейших частных коллекций российских меценатов как целостности взял на себя Музей частных коллекций ASG. Амбициозность задачи потребовала глубокой научной проработки – изучения истории меценатских собраний, принципов их формирования, поиск каталогов и т.д. **Музей является эмпирической базой масштабного инновационного проекта компании – Квартала изящных искусств ASG с его доминантой – Дворцом изящных искусств.**

Начало работы над идеей Квартала изящных искусств ASG явилось продолжением исследовательской деятельности Международного института культурного наследия ASG – научного подразделения компании, созданного для изучения и продвижения коллекций БСИИ ASG. В круг наших интересов входит искусство Западной Европы, начиная с XV – XVI веков и заканчивая серединой XIX века. **Выбор в пользу искусства старых мастеров и системно-средовой принцип их отбора сами по себе уже выступают проявлением творческой деятельности, и собранные на этой основе коллекции в каждый момент являют собой целостность.**

Основанное в 2004 году, в настоящее время БСИИ ASG вмещает более восьми тысяч предметов искусства. В собрании представлены десятки коллекций изобразительного и декоративно-прикладного искусства, его изучением и продвижением занят Международный институт культурного наследия.

Одним из главных принципов собрания является серьезная научная обоснованность приобретения: предметы покупаются только на солидных аукционах или в крупных антикварных домах с обязательным заключением ведущих европейских экспертов. Собрание делится на довольно большое число коллекций, каждая из которых ставит перед собой цели показа развития стиля, выявление художественных возможностей материала, эстетическое осмысление функциональности предметов декоративно-прикладного искусства. В собрании имеются как предметы экстра, дворцового уровня, так и образцы, сами по себе не являющиеся шедеврами, но являющиеся художественными образцами развития стиля. Коллекция включает в себя произведения самых известных художников Европы XVII – XVIII веков, таких, как Франс Снейдерс, Адриан Броувер, Лука Джордано, Якобо Пальма-мл., Жувене и Лафосс, Робер и др. Собрание мебели является не просто крупнейшим среди частных собирателей, но и самым объемным в России, превосходя даже государственные музейные собрания Санкт-Петербурга. Оно дает уникальную возможность показать эволюцию практически всех стилей французской мебели, начиная от Возрождения (во Франции – стиль Генриха II) вплоть до эклектических направлений XIX века (барокко, рококо, классицизм, ампир). Здесь можно встретить даже ценные образцы мебели периода Регентства или Транзисьон (конец правления Людовика XV- начало правления Людовика XVI).

Созданный в 2011 году, институт готовит научные каталоги коллекций собрания, в которых отражены результаты атрибуционной и искусствоведческой деятельности, издает научный журнал «Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата», художественные альбомы, недавний – «От ренессанса до ампира: 300 открытий из Большого собрания изящных искусств ASG». И журнал, и издания регулярно получают дипломы международных и всероссийских конкурсов, фестивалей, премий. В этом мы видим подтверждение актуальности и значимости своей работы. Ну, и кроме того **политика коммуникационной открытости – один из наших основополагающих принципов.**







Приобретенные на европейских аукционах, все с заключениями авторитетных экспертов аукционных домов, наши предметы часто имеют самую общую атрибуцию – век, страна, школа. Специалисты МИКН уточняют и конкретизируют ее, иногда, что случается нередко, определяют, к наследию какого мастера – непосредственному или ассоциированному (мастерская, ученик) – оно относится. Институт открыт для общения с коллегами, как казанскими, так и российскими, участвует в выездных выставках, конкурсах, фестивалях, но главная задача, которой подчинено все остальное, это наука, без которой музей действительно превратится в «парк развлечений». **МИКН популяризирует и продвигает наследие в виде искусства, но как точно обозначил директор Государственного Эрмитажа, «объясненного искусства» – то есть очищенного от всего недостоверного и субъективного.**

Одно из генеральных направлений исследований МИКН – феномен коллекционирования – рассматривает его с аксиологических позиций: многомерность частных коллекций, их значение в сохранении культурной памяти, обеспечении культурного суверенитета России, культурной капитализации Татарстана и др. Ценность коллекций определяет не только наличие культурных артефактов, но и состояние их научной обработки.

Основой музея является наука. Вся деятельность музея должна быть основана на науке, на научных исследованиях.

Шедевр – никакой не шедевр, пока вам не объяснили, что это шедевр. Пока все ученые не договорились о том, что это шедевр. А если они договорятся, что это не шедевр, то



и будет вам не шедевр. И никто его смотреть не будет

Михаил Пиотровский

Поэтому издание научных каталогов собрания, привлечение к работе над нами ведущих российских ученых, работа по их продвижению в научном сообществе – отдельное направление деятельности Международного института культурного наследия ASG.

Базовой лабораторией искусствоведческих исследований МИКН является журнал «Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата» (название в настоящее время проходит регистрацию под актуальным названием – Международного института культурного наследия). Журнал отражает оба направления деятельности Группы компаний ASG – развитие территорий и сохранение объектов культурного наследия. Журнал входит в российскую систему научного цитирования. Его материалы размещаются во всех крупных российских библиотеках, за серию материалов о восстановлении исторического центра журнал в 2019 году получил Золотой диплом Международного архитектурного фестиваля «Арх-наследие 2019». Материалы журнала, и не только они, входят в книжные издания, такие, как «Спасенная красота», «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия». Первая отмечена дипломом фестиваля «Арх-наследие – 2024», а вторая стала призером премии «Корпоративная книга-2026».

В процессе подготовки концепции Дворца изящных искусств ASG для проектирования экспозиции Императорских и меценатских залов, было взято правило соответствия двум важнейшим показателям. Но прежде нужен был источник, емко и наглядно раскрывающий все самое ценное из искусства старых мастеров. В содружестве с известным историком искусства д. искусствоведения профессором Вадимом Садковым подготовили издание «От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG».

Подход к выбору имен меценатов, как и ко всему, что делает ASG, был системный, принципиальное значение имело родство коллекций, принципы их комплектования, глубина изучения, способы репрезентации.

На этом фоне особенно значимым было обратиться к наследию и судьбам аристократов-меценатов, не просто выбравшим коллекционирование как неотъемлемую часть образа жизни, но и по рождению принадлежащим не только к русскому, но и татарскому этносам. Таких людей в Дворянском корпусе России становилось все больше. Взяв за основу книгу Николая Загоскина, мы постарались проследить практически паритетный путь татар и русских к трону великого князя, позже императора.



Утверждение о том, что татары внесли столь же определяющий, как и русские, вклад в формирование российской государственности, может показаться эпатажным, а кому-то и кощунственным. Между тем, контакты русских князей с Ордой вызывались не только тем, что нужно было платить дань. Печальное обыкновение прибегать к помощи татар при взаимных распрях и счетах – это тоже традиция русских князей. Именно татары помогли Ивану Даниловичу Калите восторжествовать над Александром Тверским и сделаться великим князем.

Распри и смуты случались и в Орде, и недовольные уходили на службу к государям московским. И всякий раз, когда происходило усиление влияния Москвы, служилый люд пополнялся выходцами татарскими. Причем переходили на московскую службу татарские мурзы и князья, люди именитые, сразу занимавшие видное место среди служилых людей (а это значит, что в браках с русскими невестами им не было отказа).

Был и другой путь: предок князей Глинских – татарский князь Алекса, внук Мамая, вступил в конце XIV-начале XV веков в службу Великого князя Литовского Витовта и сделался родоначальником князей Глинских. Потомок его князь Михаил Глинский в 1508 году вступил в ряды Московского служилого сословия, но уже не как татарин, а как Гедиминович. И таких примеров множество.

Другой княжеский род, ведущий свое начало от татарских выходцев, род князей Мещерских.

Многие роды, происходящие от предков-татар, выселялись из Орды не в Московское великое княжество, а в Великое княжество Тверское и Рязанское и уже из них, вместе со всеми переходили в московское подданство.

Со времен Василия Темного начинается эмиграция в Россию выходцев из крымских татар, особенно после присоединения Малороссии к Москве, например, род князей Кочубеев.

Дед Натальи Кирилловны Нарышкиной, матери Петра I, вел свой род от татарского мурзы Абатура, по свидетельству современников царь Петр был очень привязан к своей татарской родне.

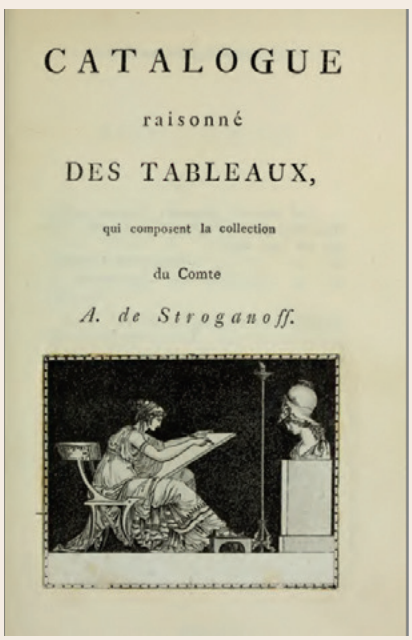
При Иване IV на службу перешли сыновья князя Ногайского, расширению татарского элемента содействовало покорение Сибири, астраханского княжества.

В конце XV и в начале XVI века является, как известно, вмешательство Московского правительства в дела царства Казанского, которое достигало такой силы, что Москва сама назначала и сменяла царей Казанских и относилась к ним, как к «присяжникам» своим. К этому именно времени относятся частые случаи приезда на службу Московскую знатных вельмож и даже многих царевичей Казанских, которые пользовались большим почетом в государстве Московском, в Москве же находили убежище себе и экс-цари Казанские, смененные Москвою вследствие ходатайства казанцев.

Цель привлечения татарских царевичей заключалась в защите русской земли от неприятелей. Царевичи являлись в русскую землю с целыми дружинами, главное место в которых занимали подвластные им князья татарские.

В итоге в альбом вошли такие представители могущественных аристократических родов, ведущих свое происхождение от татар, меценаты графы Шереметевы, князья Куракины, князья Юсуповы, графы Румянцевы, графы Строгановы и др.

Например, картинная галерея **светлейшего князя А.М. Горчакова** формировалась в период его дипломатической службы за границей, где он общался с ведущими представителями европейской художественной жизни, отслеживал актуальные события на художественном рынке, вел переписку с художниками, изучал специализированные журналы и каталоги, сотрудничал с авторитетными экспертами и торговцами картинами.


CATALOGUE

raisonné

DES TABLEAUX,

qui composent la collection

du Comte

A. de Stroganoff.

Первое издание каталога, включавшее 87 картин, вышло в 1793 году на французском языке, во введении к нему Строганов пишет, что собирает картины 37 лет

Его коллекционирование носило целенаправленный, систематический и программный характер.

Самым значительным финансовым вложением мецената **барона А.Л. Штиглица** стали средства на основание и содержание Училища технического рисования – выделенная сумма в 1 млн руб. вызвала большой общественный интерес и высокую оценку в рескрипте императора Александра II.

Выбор меценатов для именных залов Дворца изящных искусств ASG определялся еще и общественным назначением их коллекции, позволяющей обозначить тождество с тем, что делает Группа компаний ASG. **Как и графу Строганову, нам удается пополнить культурную сокровищницу страны произведениями художников, до того не представленными в ее музейных фондах и популяризировать их творчество с помощью каталогов и популярных изданий; подобно барону Штиглицу мы сформировали масштабную коллекцию БСИИ, которая используется при подготовке кадров – служит основой для написания академических работ различного уровня подготовки; учредили общедоступный Музей частных коллекций по примеру Румянцева и Голицыных, наконец, как и князь Николай Юсупов, установили тесные контакты с арт-дилерами, что помогает формировать коллекции БСИИ в соответствии с разработанной концепцией.**

Французская революция 1789 года и волнения в других европейских странах насытили художественный рынок Европы и России работами старых мастеров, предоставив возможность активного пополнения частных коллекций русской знати. Дворцы и усадьбы, загородные резиденции императора и его окружения становились образцом, на который ориентировалось общество. Подробно усадебные коллекции описаны нами в журнале «Мир искусств» (№ 1(5) за 2014 год) в статье «Рассыпанное по России достояние»: художественные собрания русских усадеб на страницах журнала «Столица и усадьба». На первоначальном этапе развития частного коллекционирования в России были более всего распространены коллекции универсального типа, и только с течением времени, с развитием художественных рынков в России и Западной Европе, с повышением уровня социокультурного развития общества и его самоидентификации коллекции стали приобретать узкую направленность.

Культурно-исторический контекст развития общества влиял и на формирование стереотипов, норм и основных требований к устройству внешнего и внутреннего пространства, характеризующего сословную принадлежность, поэтому в разные исторические периоды ведущие позиции в собирательской деятельности занимали различные сословия. Создать русский Версаль и наполнить его произведениями европейских художников могли очень немногие аристокра-





Презентация проекта альбома «От ренессанса до ампира», май 2025 года

ты из числа приближенных к императорскому двору, регулярно бывавшие в Европе. Но статус, мода, канон потребления требовал от дворянского сословия соответствовать образу жизни, включавшему усадебный мир, наполненный европейскими, аристократическими символами. В ход шли все возможные средства, от копирования крепостными мастерами произведений европейских художников, скульпторов до воспитания своих крепостных художников, дорослих, как показало время, до европейского уровня.

На рубеже XIX - XX веков коллекционирование становится не только объектом моды, но также и «входным билетом» в определенные социальные слои и группы, способом самопрезентации.

Частное коллекционирование в процессе европеизации выступало одним из коммуникационных каналов европейских ценностей и образа жизни, итогом развития практики частного коллекционирования становилась адаптация к российскому обществу новых форм культуры, прежде всего музеев и научных обществ.

Мотивация к коллекционированию наблюдается и в связи с возможностью выгодного капиталовложения, чего не наблюдалось в предшествующие периоды. Все эти процессы привели к трансформации как самого понятия коллекционирования, так и деятельности, связанной с собиранием ценных предметов, а также к формированию типичных черт, присущих ранее коллекционерам.

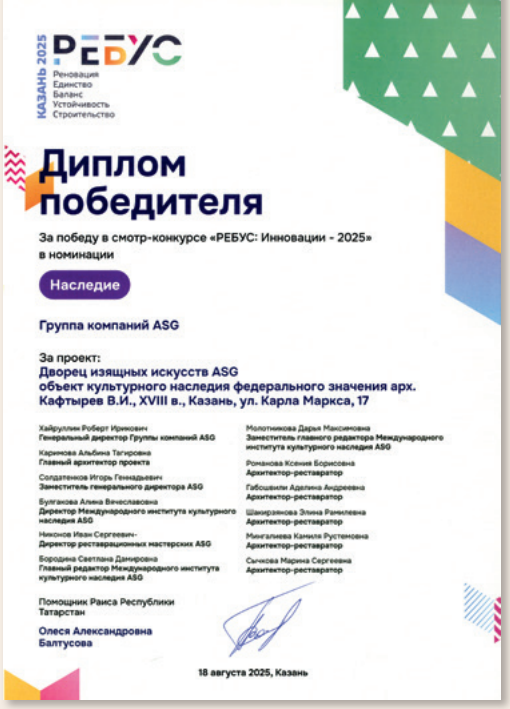
ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ И СОЦИОЛОГИИ

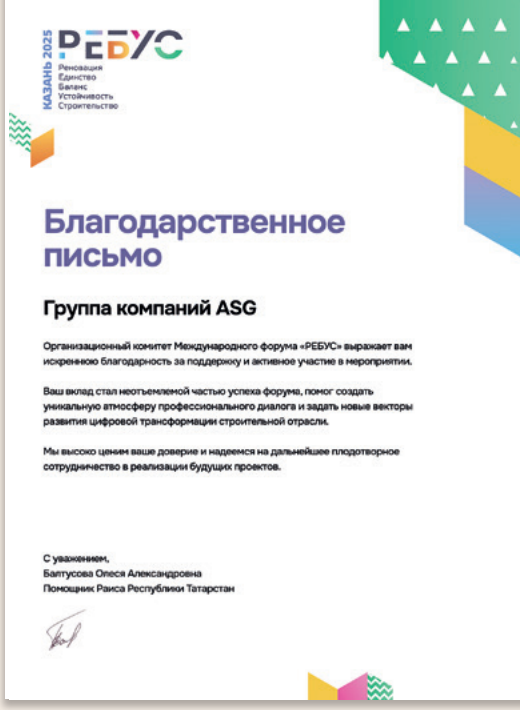
Истинный коллекционер, как написал в своем отзыве посетитель тогда Выставочного центра Международного института культурного наследия ASG швейцарец Крис Мелли – тот, «кто делится своим счастьем». Еще в позапрошлом веке просвещенная публика особое внимание обращала на коллекционеров, стремившихся сделать свои собрания открытыми, доступными широкой публике, создававших музеи или передававших свои коллекции в дар существующим. Главным жанром представления частных собраний в дореволюционное время был каталог, позволяющий вводить в публичное пространство как само собрание, так и личность коллекционера. В конце XIX – начале XX века публикуется уже большое число материалов, статей, посвященных собирателям и их коллекциям, появляются журналы, специализирующиеся на продвижении художественной жизни и частных коллекций («Мир искусства», 1898 – 1905, «Старые годы», 1907 – 1916, «Художественные сокровища России», 1901 – 1907), «Среди коллекционеров», «Вестник изящных искусств» и др.

В России собирателями были не одни лишь цари и лица царской фамилии, не только правительственные, общественные и ученые организации, с не меньшим рвением формировали коллекции лица всех сословий и состояний, часто с большой затратой материальных средств и глубоким знанием дела. Всякий знает, что коллекционирование своего рода страсть. Но едва ли найдется кто-либо, кто стал бы отрицать, что из всех страстей эта страсть самая благородная и плодотворная. В современных фундаментальных теоретических исследованиях частное коллекционирование рассматривается в различных аспектах: в качестве социокультурного института; в качестве имеющего особую форму и содержание феномена культуры, выполняющего эстетическую, просветительскую, коммуникативную и (в широком понимании) социальную функции; в качестве экономического (или коммерческого) явления – как капиталоемкого, так и некапиталоемкого.

За последние три десятилетия тема частного коллекционирования в России вышла из научного забвения. Накоплен и проанализирован обширный источниковый материал, относящийся







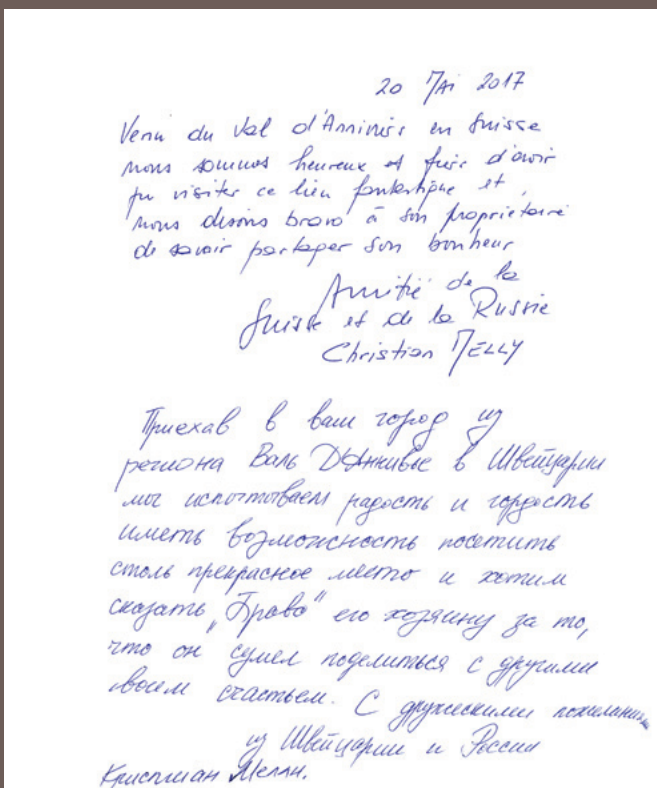
к отдельным историческим периодам частного коллекционирования, личностям коллекционеров и реконструкции их собраний. Появляются новые задачи, связанные с обоснованием периодизации частного коллекционирования, более глубоким осмыслением роли коллекционирования в истории российского общества на различных исторических этапах, выявлением специфики частного коллекционирования в России, по сравнению с европейскими практиками коллекционирования. В целом, исследуя историю вопроса, можно признать, что частное коллекционирование представляет собой эволюционирующее явление – начиная от сбора и накопления артефактов в первых крупных частных собраниях начала XVIII века, их последующих систематизации, каталогизации, экспонирования, популяризации, оборота, либерализации, «раскрепощения» и пр. И в настоящее время у частной коллекции также может быть несколько путей возможного развития – переход в информационное (или «виртуальное») пространство; «раскрепощение» путем реорганизации в музей или культурный центр; или же консервация, предполагающая сохранение, изучение и трансляцию знаков-артефактов.

Социологический анализ частного коллекционирования позволяет сделать вывод о том, что на современном этапе можно отметить как многообразие и широту предметов коллекционирования, так и вариативность источников пополнения коллекций: конкуренцию традиционным антикварным лавкам и собраниям коллекционеров составляют интернет-аукционы, продажи по каталогам, заказы по телефо-



КРИСТИАН МЕЛЛИ, глава Финансовой инспекции кантона Вале (Швейцария), член руководящего комитета Ассоциации региональных контрольно-счетных органов Европы (ЕВРОРАИ)

2017



20 Juin 2017
Venu du Val d'Anniviers en Suisse nous sommes heureux et fiers d'avoir pu visiter ce lieu fantastique et nous disons bravo à son propriétaire de savoir partager son bonheur
Amitié de la Suisse et de la Russie
Christian Melly

Приехав в ваш город из региона Вале Д'Аниве в Швейцарии мы испытываем радость и гордость иметь возможность посетить столь прекрасное место и хотим сказать „Браво" его хозяину за то, что он сумел поделиться с другими своим счастьем. С дружескими пожеланиями из Швейцарии и России
Кристиан Мелли.

ну, а также фирмы, специализирующиеся на продаже услуг по составлению коллекций и консультированию. Прежде всего это связано с развитием средств массовой информации и коммуникации, а также их доступностью. Современная отечественная историография частного коллекционирования включает значительный по объему и научной ценности комплекс публикаций, выполненных специалистами в области отечественной истории XVII–XX веков, историками искусства и культуры. Основное внимание авторы данных исследований уделяют изучению персоналий и деятельности коллекционеров, истории конкретных коллекций и видов собирательства.

Весьма велико значение частного коллекционирования в художественной культуре социума – особой части духовной культуры общества, сферы духовного производства и потребления, связанной с процессом творчества, накоплением и сохранением культурного наследия, системой художественного (и иного специального – искусствоведческого, культурологического, музееведческого и пр.) образования, творческой и выставочной деятельностью (в том числе и художников, и коллекционеров, и художественных объединений), просветительской, благотворительной деятельностью и меценатством. Чрезвычайно интересен вопрос о взаимосвязи частного коллекционирования с музейным делом. Разумеется, различия между частной коллекцией и музеем весьма велики. Музей всегда институционален, открыт, воплощая коллективное сознание в своей концепции, его коллекция научно атрибутирована, статична и упорядочена. **Частная же коллекция подчинена только вкусам, личным пристрастиям и свободной воле коллекционера.**

История частного коллекционирования связана со многими социальными формами и институтами – наукой, образованием, искусством, музеями, путешествиями и т.д. Поскольку все предметы в рамках определенной культуры обладают качествами символа, то чаще всего любая частная коллекция возникает как собрание осмысленное. А значит в ее основу заложена та или иная концепция, схема, отражающая вкусы, пристрастия, кругозор и даже масштаб личности ее создателя.

Всего в России к началу XX века создаётся более 40 музеев, в основе которых лежали переданные в дар от частных лиц собрания или группы предметов. Первая в России публичная картинная галерея - составная часть Кунсткамеры - была и первым учебным музеем для тех художников, которые учились в рисовальной школе Академии наук и работали в ее художественном департаменте. В 1760-х годах в стенах Академии художеств, созданной по инициативе И.И. Шувалова в 1758 году, начинала формироваться коллекция художественных произведений, составившая впоследствии ядро будущего музея. В эти же годы в коллекцию вошло первоклассное собрание картин от И.И. Шувалова, включающее более 90 произведений.



С момента основания Академии художеств важное место в подготовке художников различных специальностей занимало изучение произведений мирового искусства, ибо в наследии старых мастеров видели огромную ценность художественно-познавательного значения. Именно поэтому копирование классических образцов было одним из важных аспектов методики преподавания, особенно живописи. В тех случаях, когда коллекционером руководили не только честолюбивые устремления и амбиции, но и искреннее желание помочь развитию отечественной культуры, коллекции переставали быть просто предметом собирательства. Они становились тем рабочим материалом, который помогал художникам реализовать свои творческие возможности. К таким меценатам и подлинным знатокам изящных художеств относился А.С. Строганов. Картинная галерея графа Строганова и его великолепная библиотека были доступны для всех знатоков, любителей и иностранных гостей императорского двора. Здесь проходили занятия по истории искусства воспитанников Академии художеств, известные и начинающие художники знакомились с произведениями старых мастеров, копировали их. **Некоторые коллекционеры в процессе собирательства становились не просто знатоками, но даже теоретиками. Так, Дмитрий Алексеевич Голицын (1734-1803) внес существенный вклад в развитие мировой и отечественной науки и культуры своими сочинениями по вопросам изобразительного искусства. Они содержат изложение**



истории искусства, разработку теоретических проблем, советы и рекомендации, претворявшиеся в художественной практике. Сочинения Д.А. Голицына являются первым в России примером систематического изложения истории искусства, включающей вопросы техники и технологии, а также обзор крупнейших собраний Европы. Изучение трудов Д.А. Голицына позволяет выявить критерии оценки художественного творчества, отношение к проблемам наследия, национального своеобразия искусства, его роли в жизни общества. Поэтому можно заключить, что **частное коллекционирование, начавшись с простого собирательства, по мере своего развития явилось, с одной стороны, базой для освоения и изучения мирового художественного наследия, а также для обучения русских художников, а с другой стороны – материалом для теоретического осмысления вопросов искусства.**

Частные коллекции, получившие широкое распространение и развитие в XVIII веке, явилась основой будущих российских музеев. **Такой крупнейший музей, как Эрмитаж, тоже начинался с частной императорской коллекции.** В процессе частного коллекционирования накапливался опыт музейного собирательства, а по мере роста коллекций возникала необходимость в их классификации и каталогизации. Самый первый каталог частной коллекции был издан А.С. Строгановым в 1793 году, он включал 87 картин 55-ти мастеров. Этот каталог явился одним из первых изданий такого рода в России. Ему предшествовали издания каталогов коллекции Эрмитажа. В 1800 году вышло второе издание строгановского каталога, дополненное новыми приобретениями. К концу XVIII века в Европе уже сложились несколько типов каталогов: текстовые – аукционные каталоги, каталоги лотерей, рукописные каталоги собраний и иллюстрированные каталоги – собрания репродукционных гравюр. Наиболее совершенным типом считался французский – каталог-книга, соединяющий текст и репродукции. Если в каталогах Строганова произведения группировались по школам авторам, то в каталоге Н.Б. Юсупова, изданном в 1827 году, классификация проводится по топографии размещения в залах галереи, как это было принято в английских и немецких каталогах. Сохранился уникальный рукописный каталог и собрание рисунков с картин (хранится в усадьбе Архангельское). Каталог Н.Б. Юсупова состоял из трех альбомов и включал не только перечень, но и прорисовку 540 картин. Описание картин соответствовало их месту экспозиции, что дает возможность представить принципы экспонирования. Размещение картин производилось по декоративному принципу: не по школам и мастерам, стилю или хронологии, а в соответствии с колоритом, размером и сюжетом. Необходимость систематизации собраний не могли не ощущать обладатели крупных коллекций, и многие из них работали над составлением каталогов. Не всегда это осуществлялось самим собирателем, как это было в случае А.С. Строганова или А.М. Голицына. Подробное описание галереи Шереметева было составлено в 1796 году на французском языке. Голицын А.М. (1723-1807) тоже сам составил каталог своей коллекции, но, к сожалению, он не сохранился.

В 1922 году Б.Р. Виппер писал: «Судьба русского коллекционерства на добрую половину складывается из грустных поминок. Было собрание Деларова, богатое голландскими мастерами. В 1914 году оно пошло с молотка в Париже и рассеялось по Европе. Было собрание герцога Лейхтенбергского, в Румянцевском музее можно видеть его жалкие остатки…» И чуть ранее: «Пришло печальное известие. Юсупов продал двух своих Рембрандтов американскому коллекционеру Уайденеру за 12 миллионов франков. Случай тяжелый, но не слишком неожиданный. Ведь Россия уже не в первый раз отправляет своих Рембрандтов в изгнание».

Приблизительно десятилетие тому назад, напоминал А. Эфрос в 1922 году, около 1910 года, русское собирательство как бы подвело итог и замерло. Было бы неправильно сказать, что оно прекратилось. Разные люди еще покупали разные вещи; в коллекциях появлялись новые номера; продолжались усилия, чтобы удержать за собой нужное или нравящееся. Но даже эти внешние признаки жизни очень ослабели. А по сути наше коллекционерство явно застопорилось и застыло. Было два симптома, что оно подошло к новому рубежу: коллекции «раздобрели» и оформились; второй признак заключался в том, что перестали появляться новые собиратели. Таким образом, когда развитие мировой войны стало тормозить жизнь, когда развитие революции вовсе остановило ее

обычный ход, – на русском собирательстве это непосредственно не отразилось. Нельзя сказать, что их вмешательство было роковым и насильственным. В значительной степени они явились скорее внешними вехами, нежели обозначили внешние границы. Война подошла тогда, когда собирательство замирало; революция подошла тогда, когда собирательство умерло.

Собирательство не умерло, а скорее замерло, но для собранного революция 1917 года явилась рубежом, кардинально изменившим музейную жизнь в целом и способы формирования художественных коллекций в частности. Впервые в истории страны открытие музеев и формирование их коллекций стало государственной задачей. К началу XX в. памятниками старины владели не только аристократы, но и представители буржуазии (промышленники, купцы), интеллигенция (врачи, писатели, художники, учёные и преподаватели учебных заведений). Было много собирателей из числа сотрудников музеев, хранителей фондов, создателей экспозиций и организаторов выставок, антикваров, членов научных сообществ. Коллекционеры осознавали необходимость обнародования своих собраний, важность такого шага для культурного роста в стране. После революции 1917 года все известные дворянские и промышленно-купеческие частные коллекции были национализированы, а с «частным коллекционированием как с аристократической и буржуазной забавой и укрывательством от широких масс культурных ценностей» было покончено, поскольку страсть к коллекционированию не вписывалась в систему коллективистских ценностей.

Пополнение коллекций шло несколькими путями. Музеи обращались с воззванием к населению с просьбой передать в музей произведения искусства, а многие владельцы коллекций, помня о массовых случаях вандализма в годы революции, сами добровольно передавали их в музеи. Следующим источником были закупки. В каждой губернии создавался музейный фонд. В него входили произведения из упраздненных музеев, закрытых церквей и монастырей. К концу 1920-х годов начинается перераспределение фондов столичных музеев в региональные музейные собрания, и наоборот, все самое ценное из усадебных собраний начинает доставляться в столицы, переполняя хранилища. Благая задача сделать коллекции публичными обернулась их растворением в огромных массивах центральных музеев, где не было возможности экспонирования их как целостности с рассказом об истории их формирования, владельце и т.п.

«Среди тысяч картин, статуй, музыкальных сочинений и поэм, только два-три произведения так гениальны, что существуют вне времени. Все остальное – слепки с души эпохи, эхо жизни целого поколения» – эта глубокая и красивая мысль принадлежит историку искусства Николаю Врангелю. **История Большого собрания изящных искусств ASG отражает наиболее последовательное воплощение модели частного собирательства, направленного на создание именно таких «слепков» с души эпох, выдвинувших из своей художественной среды всемирно известных гениев.**

КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG: ФИЛОСОФИЯ И ЭКОНОМИКА

Большие культурные проекты прошлого создавались преимущественно за счёт земельной собственности, торговли, промышленного производства, банковского капитала или наследственных состояний. В XXI веке значительная часть крупнейших частных ресурсов возникает в сферах, где основными активами становятся знания, программное обеспечение, данные, интеллектуальная собствен-





ность, цифровые платформы и технологическая инфраструктура. Это изменение имеет прямое отношение к меценатству.

Новый капитал формируется быстрее традиционного промышленного состояния, легче пересекает государственные границы и чаще зависит от сетевого эффекта - участия миллионов пользователей, работников, разработчиков и потребителей. Поэтому вопрос об общественной ответственности такого капитала возникает значительно раньше, чем прежде.

Промышленная династия могла вырабатывать модель благотворительности в течение нескольких поколений. Основатель технологической компании иногда получает возможность влиять на образование, науку и культуру ещё до того, как общество успевает сформировать устойчивое отношение к его богатству. В результате меценат XXI века нередко приходит к общественной деятельности не после завершения предпринимательской карьеры, а одновременно с созданием самого капитала.

Меняется и характер его вмешательства. Он склонен воспринимать культурную организацию не как неподвижного получателя пожертвований, а как систему, которую можно технологически усилить, масштабировать и сделать более устойчивой. Финансируется уже не только культурное содержание. Финансируется способность институции действовать в новой среде. Так возникает первая отличительная черта нового меценатства:

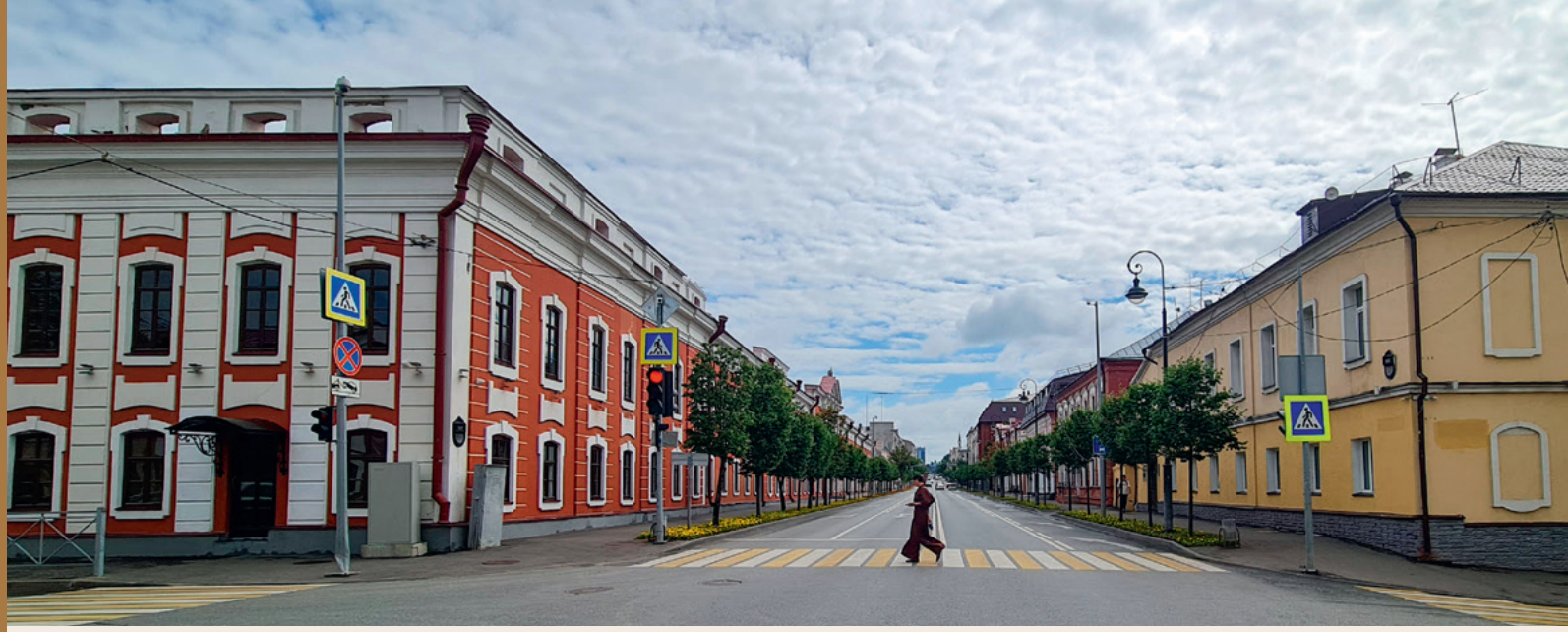
Современный меценат всё чаще поддерживает не отдельный результат, а способность культурной организации самостоятельно производить результаты в будущем. Это переход от помощи проекту к созданию его инфраструктуры.

Разница существенна. Пожертвование на выставку делает возможным одно событие. Инвестиция в цифровой архив, исследовательскую систему, образовательную платформу или профессиональную подготовку сотрудников изменяет возможности самой организации. Поэтому эффективность нового меценатства следует измерять не только количеством профинансированных мероприятий, но и тем, насколько культурный институт стал устойчивее, доступнее и независимее после завершения поддержки.

Концепция Квартала изящных искусств ASG направлена на решение диалектической задачи – обеспечить публичный характер коллекций БСИИ и сформировать необходимую материально-техническую базу для сохранения и экспонирования. Уникальность задачи потребовала поэтапного решения, мы шли к концепции Квартала изящных искусств и Дворца через создание Дома приемов, Международного института культурного наследия, Музея частных коллекций ASG. Этот непростой и небыстрый путь вооружил нас опытом, который приблизил к пониманию музейно-экспозиционной и служебно-хозяйственной инфраструктуры Дворца и Квартала изящных искусств с тем, чтобы уровень изысканности первой соответствовал уровню комфорта второй.

Лицо Дворца изящных искусств ASG – мемориальные залы – направлены на просвещение, на приобщение к высокой культуре, шедеврам искусства, повышение туристической привлекательности Казани и России в целом. В то же время изысканные интерьеры Дворца – отличная площадка для делового использования. Третья столица Казань - все более востребованный центр проведения крупных мероприятий международного и всероссийского уровня. Местоположение Дворца изящных искусств ASG, его близость к кремлю, планировка со множеством входных порталов создают возможности для организации и проведения сразу нескольких мероприятий.

Наконец, это пространство и Квартал изящных искусств ASG в целом станут пространством элитарных



форм досуга – рауты, тематические ужины, иммерсивные экскурсии и представления и т.д.

Во Дворце изящных искусств ASG разместится гастротеатр, дающий возможность погрузиться в трехсотлетнюю историю европейской кухни. Для этого в одном из служебных флигелей Дворца спроектированы кухня и зал заказов, которые будут разрабатывать меню, форму подачи для органичного включения трапезы в программу деловых и торжественных мероприятий. На каждом из трех этажей Дворца разместится буфетная, куда будут доставляться блюда.

Таким образом, утренние часы во Дворце – время туристических экскурсий, день – для деловых мероприятий, вечер – гастротеатр, светские рауты, театрализованные представления и т.п.

Задача Международного института культурного наследия ASG –популяризация искусства: императорские и меценатские залы, временные экспозиции, лекционно-выставочные группы, открытые фонды хранения и депозитарии.

ВЕЧНЫЕ ЦЕННОСТИ

Тема частного коллекционирования, в каком бы аспекте она ни поднималась, не может обойтись без рассуждений о сохранности и перспективах коллекции. Как часть художественной культуры частное коллекционирование в большинстве случаев не только направлено на включение культурных и художественных ценностей в актуальные коммуникационные процессы и обеспечение их преемственности. Коллекционирование искусства, основываясь на таких критериях, как внеутилитарность, подлинность, уникальность, аттрактивность, аксиологическая, символическая и эстетическая ценность предметов и особого – «музейного» – к ним отношения, с полным основанием позволяет подходить к собранию с позиций вечности. Для владельца коллекции очень важно, чтобы коллекция не прекратила существования с отходом своего создателя от дел, но для этого необходимо создание материальной базы, о которой не принято было заботиться.

Музейная институция должна планировать существование за пределами жизни основателя, руководителя и первоначальной команды. Именно поэтому меценатство нельзя оценивать по правилам обычного проекта. У проекта есть начало, бюджет, результат и завершение. У культурной институции не должно быть окончательного завершения. Её задача состоит в продолжении. Это различие требует новой управленческой модели.

Меценат должен заранее решить вопросы: кому будет принадлежать коллекция в будущем; кто определит правила её развития; как будет обеспечиваться сохранность и какие активы создадут постоянный доход; как защитить институцию от произвольного изменения назначения и каким образом будет обновляться цифровая инфраструктура; кто сохранит научную объективность?

Главный объект долгосрочного меценатского планирования – не здание и не собрание, а способность культурной системы продолжать собственную жизнь.

Именно поэтому капитал XXI века всё чаще используется для формирования фондов целевого капитала, постоянных финансовых резервов, исследовательских программ и независимых структур управления. Это менее эффектно, чем приобретение знаменитого произведения. Но в исторической перспективе может оказаться важнее. Картина способна пережить основателя. Институция без устойчивой системы может не пережить даже первого поколения после него.

История знает множество примеров, когда крупное собрание распадалось после смерти владельца, наследственного конфликта, банкротства или изменения политической ситуации. Сам факт создания коллекции не гарантирует её исторического будущего. ***Новое меценатство должно проектировать не только содержание, но и преемственность.***

КАЗАНЬ КАК ПРОСТРАНСТВО НОВОЙ МОДЕЛИ, ИЛИ ДИАЛЕКТИКА НАСЛЕДИЯ

Диалектика наследия – это превращение прошлого в будущее. Культурное наследие и наследие вообще – это юридически и экономически разные понятия, при этом они тесно связаны между собой.

В широком смысле наследие – это все, что досталось нам от предков, и что мы должны передать следующим поколениям. Земля, на которой мы живем, – это основа наследия. Культурное наследие – это узкий термин, при этом оно четко закреплено в документах международного уровня (ЮНЕСКО), в российском законодательстве – 73-ФЗ.

Формула ASG в понимании наследия заключается в следующем: наследие – это прошлое, которое не обесценивается временем, а наследуется будущим как актив.

Следуя этой формуле, ASG зарабатывает там, где другие теряют. Только поняв диалектику сохранения наследия, мы смогли выстроить свою систему. Чтобы понять источник развития в данном аспекте, надо ответить себе на три вопроса, в которых изначально заключено противоречие.

Вопрос первый: сохранить или застроить? Если сохранить все, как есть, город умрет, станет музеем без жизни, если застроить, город потеряет душу, что стало происходить с центром Казани в конце прошлого столетия. Это противоречие нельзя решить, наш подход – развивать территории казанской агломерации и направлять средства на сохранение объектов материальной культуры ядра агломерации – 1000-летней Казани.

Вопрос второй: мертвое или живое? Либо сохранить все в первозданном виде, пусть будет мертвое, но за стеклом, либо бизнес в чистом виде, то есть снести и зарабатывать деньги на освобожденной территории. Наш подход – в диалектике реставрации памятников и сохранении их с наделением их современными функциями.

Вопрос третий: подлинность или подделка? Если дойти до абсурда, то нельзя трогать ни рассыпавшиеся печи, ни прогнившие перекрытия. Но на практике, чтобы спасти 80% здания, надо 20% создать заново. Что это будет? Ответ в диалектике предельно прост – это спасенная подлинность. Как протез, он неродной, но компенсирует утраченные функции. Все это придумал не я, это 200 лет мировой мысли о наследии «патриархов» реставрации Джона Рёскина (Англия) и Эжена Виолле-ле-Дюка (Франция) (подробно их принципы рассмотрены нами в каталоге «Искусство мебели». Кн.2 и журнале «Мир искусств»2015, № 4(12). Вот почему философия ASG в том, что диалектика наследия – это превращение прошлого в будущее. Пока памятник – лишь воспоминание, он обречен на гибель. Когда он становится частью живой экономики, он обретает бессмертие. В этом и есть смысл политики спасенной красоты. Прошлое для ASG перестает быть грузом и становится самым настоящим активом будущего.

Именно в рамках данной философии мы в 2025 году учредили Фонд культурного наследия ASG, активы которого уже сегодня составляют десятки миллиардов рублей. В него включены активы, составляющие половину самой ценной части земельного банка ASG, на которой в ближайшие десятилетия будут построены около 5 млн квадратных метров жилья для 150 тысяч жителей. Таким образом, все изложенное выше – это не только теория, но и практика ASG в Казани.

Практическая ценность научной концепции определяется тем, способна ли она объяснять реальные культурные процессы. Казань предоставляет для этого особенно значимую среду.

История города сформировалась не как развитие одной изолированной традиции, а как взаимодействие культур, религий, языков, торговых маршрутов и государственных систем. Здесь наследие невозможно свести к одному временному слою. Оно существует как многосоставная структура, в которой сохранение требует не выбора одной версии прошлого, а умения удерживать их совместное присутствие. Именно в таком городе новая модель музея и меценатства может получить содержательное, а не декоративное воплощение. Проект ASG способен соединить материальное собрание, реставрацию, научную атрибуцию, исторический интерьер и цифровую среду в единую культурную систему. Его значение будет определяться не только масштабом коллекции и архитектурой пространства, но и тем, насколько последовательно будут реализованы принципы нового меценатства: сохранение подлинника; защита целостности собрания; научная независимость; документирование происхождения; открытость знаний; прозрачность цифровых реконструкций; долгосрочная финансовая устойчивость; способность проекта пережить своего основателя.

Казань в данном случае становится не фоном и не только местом размещения музея. Она становится аргументом. Город, исторически соединявший разные культурные системы, способен стать местом, где традиционный музей соединяется с цифровой инфраструктурой, а частная коллекция – с общественной памятью.

Новая культурная модель становится убедительной лишь тогда, когда будущее не стирает особенности места, а даёт им новый способ существования.

Наследие для ASG – это не то, что мы получили от предков, это то, что мы взяли у них в долг, чтобы с процентами вернуть потомкам. Проценты –



это спасенная красота, это развитая территория, новое качество жизни в казанской агломерации.

И МИССИЯ, И БИЗНЕС!

Меценатство изменялось вместе с обществом, потому что менялись устройство власти, природа богатства, формы искусства, общественные институты и технологии сохранения. Античный покровитель поддерживал искусство как язык государства и общественного порядка. Меценат Возрождения создавал условия для проявления индивидуального гения. Меценат XIX века превращал частное собрание в общественное достояние.

XX век профессионализировал культурную благотворительность, создав фонды, музеи, попечительские советы и долговременные институции.

XXI век прибавляет к этой истории новую обязанность. Теперь недостаточно сохранить предмет. Необходимо сохранить его биографию, научный контекст, цифровую целостность и основания общественного доверия. Недостаточно открыть музей. Необходимо создать культурную систему, способную развиваться, обновлять знание, поддерживать профессиональную автономию и пережить волю первоначального основателя. Недостаточно оцифровать коллекцию. Необходимо обеспечить право будущих поколений отличить документ от реконструкции, научную гипотезу – от художественной версии, исторический образ – от алгоритмически созданного подобия.

Именно поэтому новое меценатство нельзя определить как более технологичную форму прежней благотворительности. Это расширенная модель ответственности за культурную реальность. Её объектом становится не только произведение искусства, но и вся система условий, позволяющих произведению оставаться подлинным, понятным и значимым во времени.

При этом глубинный смысл меценатства не изменился. Как и прежде, человек принимает решение использовать часть возможностей настоящего ради ценностей, окончательная судьба которых будет определена после него.

Он не знает, какие исследования подтвердятся, какие технологии устареют, какие произведения станут особенно важны будущим поколениям и как изменится общественное представление о культуре. Но он способен сохранить для будущего право на собственный вывод.

В этом заключается высшая форма доверия к потомкам. Не навязать им окончательную интерпретацию. Не оставить вместо прошлого удобную легенду. Не заменить сложность истории эффектным образом, а передать подлинники, доказательства, знания и честно обозначенные сомнения. Меценат будущего сохраняет не одну версию прошлого. Он сохраняет возможность продолжать его исследование. В мире цифрового изобилия материальный подлинник, вероятно, станет ещё более ценным. Не только вследствие редкости, но потому, что он будет удерживать непосредственную связь с реальностью в пространстве бесконечно воспроизводимых образов.

В мире информационного избытка главным дефицитом станет не доступ, а доверие. В мире искусственного интеллекта важнейшей культурной обязанностью станет защита границы между созданным и существовавшим.

Поэтому меценатство XXII века, вероятно, будет определяться не только способностью финансировать искусство, науку и музеи.

Меценат станет хранителем культурной непрерывности: человеком, который обеспечивает связь между материальным свидетельством, научным знанием, цифровой моделью и общественным доверием. Так историческая формула раскрывается до конца. Формы меценатства меняются. Расширяется его предмет. Усложняются методы. Возрастает общественная ответственность.

Но смысл остаётся прежним: Меценат распоряжается частью настоящего в пользу будущего. Истинное меценатство начинается не с желания оставить своё имя в истории, а с готовности оставить истории больше, чем собственное имя. Каждая эпоха строит собственное будущее. Меценат сохраняет для него память – и право отличить её от иллюзии.

ЗА ПОСЛЕДНИЕ ТРИ ГОДА, 2024-2026, ОБЩАЯ СУММА ЗЕМЕЛЬНОГО НАЛОГА, УПЛАЧИВАЕМОГО ГРУППОЙ КОМПАНИЙ ASG, СОСТАВИТ ОКОЛО 1 МЛРД РУБЛЕЙ, ЧТО РАВНО ПРИМЕРНО 7% ОБЪЕМА ВСЕГО ЗЕМЕЛЬНОГО НАЛОГА, СОБРАННОГО В КАЗАНИ ЗА ЭТОТ ПЕРИОД

Существует кредо, приложимое к миссии как абсолюту: сеять то, что не мы будем жать, и пожинать то, что не мы сеяли. В сфере культурного наследия мы пожинаем плоды долговременных масштабных процессов: национализации, идеологизации, недооценки и недофинансирования, проистекающего не из-за отсутствия средств, а из-за отсутствия понимания значения красоты и излишества. Дефицит – стимул выживания, излишество – источник развития.

В поисках ответа на вопрос, как сохранить наследие и поднять его статус с обременения до ресурса, мы, как нам кажется, нашли способ согласования миссии и бизнеса. Миссия – сохранить, бизнес – созидать. Миссия «заряжена» на цель, отвечает на вопрос: зачем? Зачем спасать, сохранять, продвигать? Создать будущее, вложить в него смысл, сделать так, чтобы Квартал изящных искусств ASG жил сто лет, а не стал временной декорацией. В стандартном понимании миссия – это создание музея, это для людей, это красиво. Но без экономики это нежизнеспособно, что доказывают примеры из прошлого: галерея Голицыных, Кокорева, Румянцева просуществовали максимум пять лет, а у кого-то так и не открылись.

Бизнес – это максимизация прибыли, снести, построить, сдать в аренду, его прагматизм неотделим от эффективности, ориентируясь на созидание – продуктов, услуг, стоимостей.

Вариант ASG – третий путь, мы сохраняем, это миссия, и мы создаем, потому что иначе сохранить не сможем. Бизнес сохраняет миссию, чтобы жила, а не фигурировала в слогане, а миссия делает бизнес уникальным и дорогим. Чем успешнее бизнес ASG, тем лучше работает миссия.

В XXI веке наследие спасет экономика. Процесс сохранения не может быть бесплатным, за него всегда кто-то платит, прежде императоры – для манифестации своей власти, затем аристократия, сделав искусство главной составляющей символического потребления, позже купечество, во всем стремившееся походить на высшее сословие, сейчас платит рынок.

Бизнес – не грязное слово, это инструмент ответственности, возможность не просить, а зарабатывать, не консервировать, а развивать. Квартал изящных искусств ASG – попытка доказать, что город может быть и эффективным, и красивым, и прибыльным, и душевным, и современным.

Философия должна быть функциональной, иначе она умрет, а функция должна быть изящной, иначе она бессмысленна. Наш принцип: миссия – сохранять, бизнес – созидать, это преодоление разрыва между духовным и материальным, прошлым и будущим, красотой и пользой.

Именно в этом смысл Квартала изящных искусств ASG, это попытка доказать, что в XXI веке можно быть и меценатом, и эффективным менеджером. Миссия ASG – сохранить, это ответственность перед 1000-летней историей Казани, бунт против забвения, послание потомкам – «мы были, и мы сделали все, чтобы Казань не стала стандартным городом-миллионником».

Бизнес ASG – развивать территории, это договор со временем, мы будем развивать казанскую агломерацию и в дальнейшем. Наш принцип прост: экономика развития агломерации в целом финансирует исполнение миссии. Чем успешнее бизнес ASG, тем больше объектов культурного наследия мы спасем. Это замкнутый цикл, государству не нужно выбирать – спасать или сохранять, мы делаем и то, и другое.

Результат для Казани – поступления в бюджет. Только за три последние три года (2024-2026) сумма одного земельного налога ASG, уплачиваемого в бюджет города, составит около 1 млрд рублей. Много это или мало? Это 7 % от всего объема земельного налога Казани за этот же период! Для горожан – возвращение центра для жизни, появление общественных пространств, для имиджа Казани – укрепление статуса города с уникальной идентичностью, конкурентное преимущество перед другими миллионниками, очередное подтверждение, что Казань по праву считается третьей столицей.

Итак, инвестиции ASG в сохранение наследия – это миссия или бизнес? Миссия определяет, что должно пережить человека. Бизнес создает механизм, позволяющий этому пережить его. Именно поэтому инвестиции ASG в сохранение наследия – не альтернатива бизнесу, а его высшая форма ответственности.

Мы убеждены, что 35-летняя деятельность ASG по сохранению наследия – это и миссия, и бизнес. Миссия – сохранить, бизнес – созидать, один из инструментов достижения национальных целей сохранения суверенитета, устойчивой городской экономики. Мы доказали, наследие может и должно быть активом, активом, который работает на город, на людей и на будущее России.

ОБЪЕКТ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ – СРЕДСТВА ЧАСТНЫЕ:

татарстанский опыт восстановления объектов культурного наследия



Олеся Балтусова,

помощник Главы (Раиса) Республики Татарстан, член совета Татарстанского регионального отделения Всероссийского общества охраны памятников, секретарь Межведомственной комиссии по вопросам градостроительной деятельности в исторических поселениях Татарстана, магистр архитектуры, куратор движения «Том Сойер Фест-Казань»

Вложения в реставрацию объектов культурного наследия и их приспособление под современное использование всегда сопряжены с колоссальными затратами: времени, интеллекта, финансов.

Задача приспособить ОКН к современному использованию, да еще с финансовой отдачей, представляет серьёзный вызов, а работа с объектами культурного наследия по сути является родом подвижничества – каждый инвестор решает её, исходя из собственного понимания ситуации.

Группа компаний ASG вносит неоценимый вклад в сохранение архитектурного облика Казани, восстанавливая ряд особняков – объектов культурного наследия федерального, регионального и городского значения. Компания возвращает городу творения авторитетных губернских зодчих.

Однако вписать исторические здания в современный контекст не всегда удается даже им, просто в силу того, что «город сопротивляется» – есть такое выражение у исследователей городов...

Мотивацией компании изначально обозначалось стремление создать нечто знаковое, преобразить город и вернуть ему историческую эстетику. Отчасти это все же удалось, многим особнякам и усадьбам возвращено былое величие после реставрации. **Важным этапом на этом пути станет открытие Дворца изящных искусств в комплексе зданий по ул. Карла Маркса, 17.** Это не только объект культурного наследия федерального значения, но и одно из самых старых сохранившихся строений Казани. Зданий восемнадцатого века подобного масштаба сохранилось не так много.

В настоящее время реализуется второй этап реставрации комплекса зданий бывшей Адмиралтейской конторы. Решение разместить здесь общедоступное собрание шедевров из коллекции Алексея Сёмина, насчитывающей на сегодняшний день не менее 8 000 экземпляров, удивило почтенную публику. Она ожидала более коммерческих идей, видимо. Однако же стоит только взглянуть на концепт: собрание антиквариата и искусства, реставрационные мастерские, фонды, общественные пространства и искусствоведческие лектории. После завершения реставрации коллекция будет размещена в именных залах, посвящённых российским императорам и меценатским дворянским родам, связанным с Казанью. Это впечатляет заранее уже как замысел. Проект Дворца изящных искусств ASG уже получил награду конкурса «Ребус: Инновации» в номинации «Наследие» в 2025 году и отмечен профессиональным сообществом – от рядовых искусствоведов до авторитетных экспертов.

Вообще, частные музеи нагружены особой миссией. Они не просто сохраняют памятники истории и культуры, но и активно вовлекают их в культурную жизнь города, «оживляя» и наполняя новой энергией. Ключевое отличие команды создаваемого здесь Дворца изящных искусств заключается в проведении предварительной глубокой научной и искусствоведческой работы: книжные издания, выпускаемые ими, соответствуют академическому уровню.



«У ВАС ЕСТЬ КРАЙНЕ РЕДКИЕ ВЕЩИ...»



Вадим Садков,

доктор искусствоведения, профессор, эксперт РАН, главный научный сотрудник отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина, член CODART и NIAS /Нидерланды/, HNA /США/, НОЭКСИ /Россия/, аккредитованный эксперт Министерства культуры РФ и ICA & AD

Появившаяся в постсоветские годы возможность делать приобретения на Западе привела к притоку в Россию множества произведений старых мастеров, нередко чрезвычайно редких или обладающих незаурядными художественными достоинствами. Некоторые из них ранее были зафиксированы в научной литературе, большинство же остается мало или вовсе не известными специалистам, требуют научной обработки и публичного представления. Сотрудничество с коллекционерами – пример взаимовыгодного партнерства, когда собиратели пользуются консультациями опытного и авторитетного знатока и в свою очередь предоставляют принадлежащие им произведения для экспонирования и публикации. При активном участии коллекционеров состоялась прошедшая в 2023 году в Государственном историко-художественном музее «Новый Иерусалим» выставка «Под знаком Рубенса», в которой экспонировались две работы из Большого собрания изящных искусств ASG - «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса и «Рождество. Поклонение пастухов» Ян де Дёйтса.

После более чем семидесятилетнего перерыва – советской эпохи – наступил принципиально новый этап в истории российского коллекционирования. При этом акцент сместился с комплектования государственных музеев (которые до сих пор не имеют достаточной финансовой поддержки и организационных возможностей для приобретений на зарубежном антикварном рынке) на частных коллекционеров, на протяжении последних трех десятков лет активно приобретающих первоклассные произведения старых западноевропейских мастеров, в том числе представителей фламандской школы. При этом важно подчеркнуть, что главными источниками пополнения частных российских собраний являются не столько оскудевшие местные ресурсы, сколько участие в крупных зарубежных аукционах и закупки в ведущих антикварных галереях других стран.

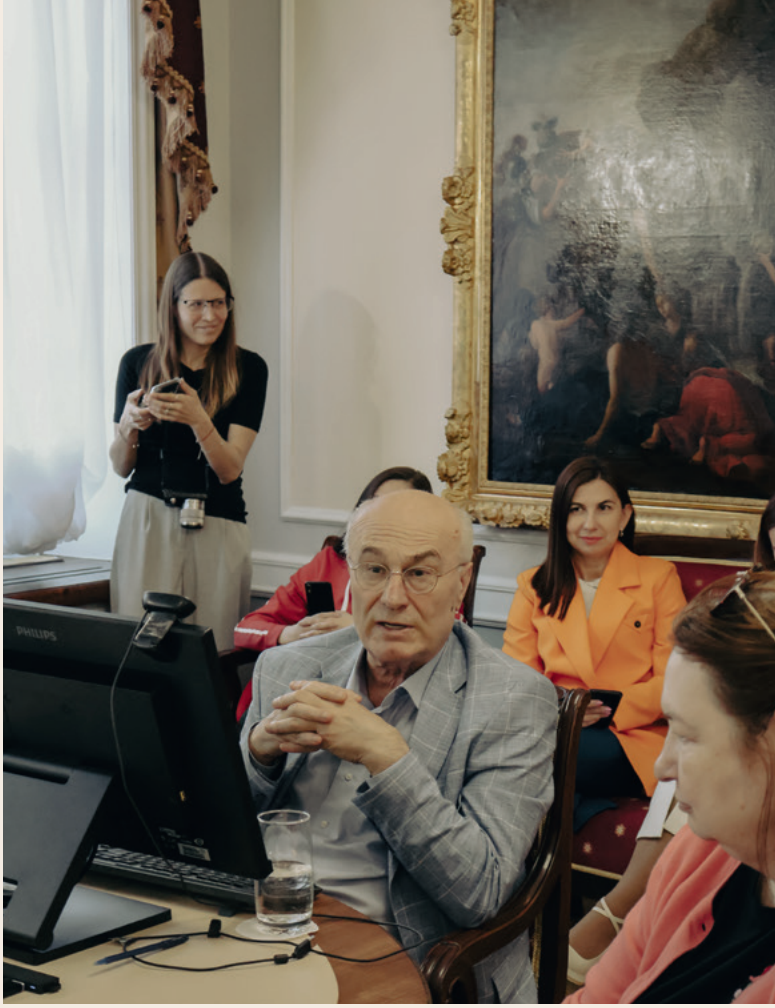
Известно, что всякий частный коллекционер, желающий украсить стены дома чем-то престижным и занимательным, начинает подбор произведений искусства, ориентируясь не только на финансовые возможности, но и, в первую очередь, на круг собственных эстетических пристрастий, которые отражают его личные представления о прекрасном. Иными словами, индивидуальный опыт и вкус становятся основными критериями, которые, подобно камертону, отражают созвучие художественного содержания приобретаемого произведения мыслям и чувствам его обладателя.

Под знаком Рубенса: фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России: каталог выставки /Государственный историко-художественный музей "Новый Иерусалим"; авт. текстов: В. Садков и др. – Москва: Арт Волхонка, 2022. – 255 с.

– Мне они очень нравятся. У вас есть крайне редкие вещи, в частности работа «Рождество» Яна де Дёйтса (1629 – 1676). Это произведение является объективным эталоном, т.к. оно подписано и датировано. Данное полотно позволяет не только расширить потенциальный круг работ этого мастера, но и отменить атрибуции с ошибочно приписанными ему картинами.

Вы приобретаете свои произведения во Франции, а это «клондайк» с точки зрения поиска невиданных произведений старых мастеров. Фламандцы и голландцы всегда пользовались большой любовью у французских коллекционеров.

Интервью «Миру искусств» 2022 года



Коллекция Семина очень привлекательна и значима в нескольких аспектах. В первую очередь, я бы сделал акцент на том, что это действительно частный музей. Одно дело – частная коллекция, которая радует глаз владельца и его членов семьи, друзей. Другое дело – музей, который адресован широкой зрительской аудитории. Частные музеи распространены за рубежом. Например, Польди-Пеццоли в Милане, Майера ван ден Берга в Антверпене, Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне. Но для постсоветской России этот – один из немногих. Какие в нашей стране есть частные музеи? Это Музей иконы в Москве, Центр искусств Андриана Мельникова – постоянная выставка в подвальном помещении храма Христа Спасителя. Во вторую очередь, отмечу, что Музей частных коллекций ASG, специализирующийся на зарубежном искусстве, находится именно в Казани – в крупном региональном центре – это не только формально столица автономной Республики Татарстан, но, действительно, большой город, город-миллионник.

Так что я считаю, что это важно и интересно. И действительно, как я понимаю, политика владельца сводится к тому, что он старается покупать не какие-то шедевры, которые стоят огромных денег, а произведения типичные, характерные. И это не только шедевры изобразительного искусства, но и прекрасная коллекция прикладного искусства, мебель, фарфор, стекло. И все вместе это позволяет создать ауру художественного музея. Здесь все искусство собирается в комплексе, и в дальнейшем, я думаю, можно будет сделать эстетичную композицию. То есть это большой вклад в будущее.



Пресс-конференции для СМИ во время заседания Общественного совета журнала «Мир искусств» в Доме приемов ASG 2024 года

Идея мемориальных залов очень хороша. И там собран действительно весь цвет имен, которые составили славу и гордость отечественного коллекционирования. Но при этом у меня есть, что туда добавить. Представители аристократических семей, как правило, самых высших, собрали все то, что мы имеем сейчас в России, но, к сожалению, многое из России ушло. Не только по вине большевиков, которых принято ругать за распродажи Эрмитажа на рубеже 20-30-х годов прошлого века. Многое, очень многое было продано владельцами на совершенно законных основаниях еще до революции.

Мои сомнения вызывают присутствие среди имен действительно выдающихся коллекционеров – Голицыных, Шуваловых, Юсуповых, Шереметевых – например, Мусиных-Пушкиных, Горчакова, княгини Дашковой… Все представители российской высшей аристократии имели дворцы, поместья, где были произведения искусства… При этом хронологически получается так, что волей-неволей блестящая история русского коллекционирования закачивается в середине, в крайнем случае, третьей четверти XIX века. А дальше? Весь период до 1917 года?

Учитывая комплексный характер коллекций ASG, можно было бы говорить и о коллекции Базилевского, которая была приобретена Александром III для Эрмитажа, петербургских коллекциях рубежа XIX–XX веков – Семенова-Тян-Шанского, Брокара, Ивана Щукина. Я очень хотел бы, чтобы вы упомянули эти имена в альбоме, а возможно и переименовали какой-то зал. Был еще Сергей Кудашев, его называли князь Татарский, он действительно татарин, крупный финансист, коллекционер, владелец очень хорошего собрания. Издан его каталог на французском языке в Петербурге, где представлены голландская и фламандская школы, проданные, к сожалению, в 1906 году в Амстердаме.



Совершенно справедливо вы говорите про то, что Казань – то самое место, где очень важно показать вклад представителей татарского народа. Вот в коллекциях собрания тех сокровищ, которыми мы располагаем или располагали, очень важно собрать материал, например, по князю Кудашеву. В 1903 году был костюмированный бал в Зимнем дворце, где князь Кудашев был в татарском костюме. Это важно и с точки зрения вклада татарского этноса, и закроет период до 1917 года.

В качестве источника я могу предложить две свои опубликованные статьи, напечатанные в каталогах выставок: «Коллекция князей Лихтенштейнских» - про коллекционирование фламандской живописи частными коллекционерами и статью в каталоге «Портреты коллекционеров. Русское и западноевропейское искусство из частных собраний Москвы». Тогда раскрытие темы получится более цельным: мы увидим, сколько прекрасных картин, которые считаются центральными произведениями Метрополитен музеума, вашингтонской галереи, региональных музеев, оказывается, были в России, и были проданы из России за полвека до революции…

Мне представляется, что это поможет раскрыть эту тему более разнообразно и хронологически более целостно

Стенограмма рабочего совещания
3.07.2026 года

– Вы знакомы с коллекциями Большого собрания изящных искусств ASG. Как оцениваете собрание фламандской и голландской живописи?

– 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»

Интервью журналу «Мир искусств» 2024 года

Огромное спасибо за возможность ознакомиться с коллекцией – собрано уникальные вещи и произведения искусства.
Обязательно сюда вернёмся
Прекрасные заботливые работники музея – браво!

Член жюри фестиваля ТЭФИ
Владимир БАШТА

18.04.2025

Главный архитектор Московской области, первый заместитель председателя Комитета по архитектуре и градостроительству Московской области, вице-президент Союза Московских Архитекторов Александра КУЗЬМИНА

2025



Российский кинооператор, член Союза кинематографистов и Гильдии кинооператоров России Владимир БАШТА 2025



С глубокой благодарностью к тем людям, которые хранят память места, которые передают будущему поколению подлинный облик предков и которые, бережно сохраняя, идут вперёд!

Удачи и процветания команде неравнодушных людей!!

С уважением,
Александра Кузьмина. 2025 г.



Полномочный представитель Президента Российской Федерации в Государственной Думе Федерального Собрания РФ Гарри МИНХ 2025

Виват благородному делу!
Спасибо за такое трепетное отношение к истории, искусству и тем посетителям, которые приобщаются с Вашей помощью в мир прекрасного и вечного
Сегодня и всегда

С пожеланием, восторгом и пошлением дня, Олег Минх
11 октября 2025

вице-президент
Надежда Шульга

«ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР КАЗАНИ УКРАСИТ НОВЫЙ КВАРТАЛ»



Розалия Нургалеева,

экс-директор Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ), заслуженный архитектор РТ, заслуженный работник культуры РТ, почётный член Российской академии художеств

Очень высоко оцениваю масштабный проект, который осуществляется благодаря господину Семину. Сегодня меценатство подобного грандиозного масштаба, к сожалению, редкое явление. И как же радостно, что это происходит в Казани, в центре исторического города. Вокруг благотворителя собралась высокопрофессиональная команда, одухотворённая идеей, уникальной работой, когда коллекционер ставит перед ними значительно большую задачу – воссоздание ОКН, создание Квартала изящных искусств ASG на основе комплектования в единый объект зданий, много лет находившихся в состоянии стагнации…

Вписав в исторический контекст страны и Казани яркую страницу, раскрывая через интерьеры и убранство облик эпох – от Петра Великого до Александра Благословенного, обогатив объект культурного наследия живописью, предметами прикладного искусства, - уверена, что город станет ещё более привлекательным для его жителей, молодого поколения и, конечно, для туристов страны и зарубежья.

«То, что сейчас организуется – Дворец изящных искусств ASG – это грандиозно. Я знаю историю этого комплекса зданий, какое применение у него было, и сейчас, посмотрев фасады, архитектуру, цветовую гамму, могу сказать: этот архитектурный комплекс просто потрясающий. Здорово, что издан каталог, особенно для тех, кто серьёзно изучает искусство. Уверена, что ваш Дворец будет иметь колоссальный успех, поздравляю вас с таким проектом, это настоящий прорыв в культурной жизни Казани».

Господин Семин привёз и создал эту совершенно потрясающую коллекцию, отреставрировал комплекс зданий, где предполагается ещё один из центров искусствознания. Это, конечно, важно. Такие люди, которые увлечены собирательством, узнаванием, атрибуцией и созданием пространства, они, конечно, сегодня очень нужны».

из выступления на презентации книги «От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG» , 6 октября 2025 года


ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991
ПРЕЗЕНТАЦИЯ АЛЬБОМА
«ОТ РЕНЕССАНСА ДО АМПИРА»
300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG
16 октября 2025
СВЯТОЙ КЛЮЧ

«ЭПОХАЛЬНЫЙ ПОДХОД К СОХРАНЕНИЮ НАСЛЕДИЯ»



Степан Новиков,

архитектор-реставратор, кандидат архитектуры, заведующий кафедрой архитектуры и медиаискусства Института дизайна и пространственных искусств КФУ. Председатель возрождённого Татарстанского отделения ВООПИК

Идея создания Квартала изящных искусств ASG вызывает искреннее восхищение и наглядно демонстрирует серьёзный масштаб деятельности Группы компаний ASG. В этом масштабном начинании отчетливо прослеживается зрелый государственный подход, который выходит далеко за рамки привычной коммерческой специфики организации. Перед нами не просто бизнес-инициатива, а исключительно смелый социально-культурный проект, закладывающий надежный фундамент долгосрочного развития Казани как одного из главных культурных и политических центров страны. Мы все понимаем, что сейчас отечественная культура переживает непростые времена, но если взглянуть на историю, когда они вообще были простыми? Именно в эпохи перемен приумножение духовных и художественных ценностей становится тем самым стержнем, который способен сплотить нацию в едином идейном и созидательном порыве.

Как человек, непосредственно работавший с Алексеем Владимировичем Сёминым, я могу с уверенностью сказать, что этот проект – прямое отражение его глубокого видения. Мой опыт взаимодействия с ним показал, что Алексей Сёмин обладает редким для современного бизнеса качеством – способностью мыслить категориями эпох, а не сиюминутной выгоды. В совместной работе и в России, и во Франции меня всегда поражало, как скрупулезно он относится к сохранению исторического наследия и с каким азартом берется за задачи, которые другим кажутся экономически неоправданными, а он умело заражает своими идеями творческие коллективы. Проект Квартала изящных искусств – это не спонтанное решение, а закономерный результат его многолетней стратегии по возвращению искусству его истинного места в городском пространстве, в том числе и восстановление архитектурных памятников. Именно компания ASG заложила тренды на восстановление архитектурных памятников, в том числе своим массовым и качественным подходами, и я рад, что у меня была возможность участвовать в этом процессе в работе над восстановлением дома Банарцева, ныне Дом приемов ASG (ул. Карла Маркса, 18).

Работа над созданием интерьеров Дома приемов ASG стала для меня интересным и увлекательным путешествием, которое определило и дальнейшие подходы в работе. Передо мной и командой Международного института антиквариата ASG, теперь Международного института культурного наследия ASG, стояла колоссальная задача: не просто отреставрировать стены, а создать современные интерьеры в историческом стиле, в которые интегрированы подлинные предметы мебели, живописи старых мастеров и скульптур из Большого собрания изящных искусств ASG. Мы шаг за шагом придумывали и восстанавливали интерьеры залов – от сложной и изящной потолочной лепнины и восстановления массивных деревянных дверей и кессонного потолка в салоне до реализации действующего авторского камина, ставшего украшением парадного зала. Дом приемов стал реперным объектом в плеяде будущего музейного пространства, которое планирует

растянуться на квартал, а я бы даже сказал, что на несколько кварталов. Я до сих пор вожу в Дом приемов своих студентов, иностранных гостей и интересующихся специалистов, и мне не стыдно за сделанную работу, а наоборот я очень горд, что этот объект стал первым и задал высокий уровень для всей последующей работы над концепцией создания Квартала изящных искусств ASG

В целом, концепция Квартала изящных искусств ASG уникальна тем, что она гармонично сочетает в себе не только классические выставочные функции, но и важнейшие деловые, образовательные и социальные задачи. Это не просто частный музей, а крупный столичный музейный комплекс, который, я уверен, будут сравнивать с Пушкинским музеем, Третьяковкой и Эрмитажем и другими градоформирующими музейными институциями. В стенах нескольких отреставрированных исторических зданий Казани разместятся грандиозные выставочные залы, где жители и гости города смогут вживую соприкоснуться с уникальными произведениями мирового искусства, шедеврами западноевропейской живописи и редчайшими предметами мебели. Появление столь масштабного, продуманного до мелочей культурного кластера в самом сердце Казани неизбежно окажет колоссальное влияние на внутренний творческий климат города, дав мощный импульс для развития местной художественной среды, поддержки молодых талантов и становления ярких творческих личностей. Особого внимания заслуживает техническая сторона реализации этого грандиозного проекта.

Знаю, что экспозиционные залы Квартала изящных искусств будут оснащены передовыми мультимедийными технологиями, что позволит представить академическое искусство через призму современного, интерактивного подхода. Инновационные решения, цифровая визуализация и иммерсивные элементы сделают шедевры прошлого понятными и увлекательными для нового поколения зрителей, привыкших к динамичному потреблению информации. Благодаря такому синтезу вековых традиций и цифрового будущего, Квартал изящных искусств ASG призван стать мощнейшим катализатором для масштабного возрождения и качественного скачка творческих индустрий не только в масштабах Казани, но и всей современной России.



НА ПОРОГЕ НОВОЙ ЭПОХИ



Графиня Натали фон Люксбург,

историк, доктор социологии, специалист по искусству, куратор, коллекционер, Internationally Certified Expert in the Field of Art and Antiques
Берлин – Цюрих

Я бы сказала об Алексее Сёмине и его творении: **«Он так любит прошлое, что призвал на помощь будущее».**

Этот альбом, причем это не просто художественный альбом, а подлинное научно-просветительское издание, появился закономерно. Конечно, прежде всего потому, что он посвящён юбилею большого культурного проекта. Но было бы ошибкой считать его лишь ещё одним юбилейным изданием.

Некоторые книги становятся свидетелями времени. Другие – его отражением. И лишь немногие появляются в тот момент, когда сама история начинает менять направление. Мы живём именно в такое время. Поколения до нас создавали великие произведения искусства, строили дворцы, собирали библиотеки, сохраняли памятники архитектуры, передавая их тем, кто придёт после. Так человечество на протяжении тысячелетий училось спорить со временем – самым сильным и самым беспристрастным судьёй.

Время принимало не всё. Оно безжалостно стирало случайное. Но сохраняло то, что обладало подлинной ценностью. **Именно поэтому настоящую красоту оценивают не современники. Её оценивают столетия.** Сегодня впервые за всю историю цивилизации человек получил необычного союзника. **Мы называем его искусственным интеллектом.**

Но, возможно, будущие поколения будут вспоминать не само появление этой технологии. Для них куда важнее окажется другое открытие – момент, когда человек понял, что новые знания можно использовать не только для того, чтобы смотреть вперёд. Но и для того, чтобы глубже понять прошлое.

До сих пор время двигалось только в одном направлении. Оно уносило эпохи, города, судьбы и голоса людей, оставляя нам лишь немногие следы. Теперь человек впервые получает возможность создать пространство, в котором время

перестаёт быть непреодолимой преградой. Пространство, где можно войти в исторический интерьер, увидеть его таким, каким он был когда-то, услышать историю произведения искусства, проследить путь реставратора, понять замысел архитектора, почувствовать дыхание ушедшей эпохи. Не для того, чтобы заменить реальность. А чтобы сделать встречу с ней глубже. История перестаёт быть только предметом изучения. Она снова становится переживанием.

Когда человек увлечён идеей, он создаёт для неё пространство.

Когда идея становится делом всей жизни, он начинает создавать для неё новое время.

Наверное, именно так рождается настоящее меценатство.

Не из желания обладать произведениями искусства. И не из стремления сохранить прошлое. А из понимания того, что красота - это единственное наследие, которое каждое поколение получает взаймы у будущего.

Есть люди, которых особенно притягивает всё, что уже выдержало испытание временем. Их меньше интересуют быстро меняющиеся представления о новом. Они доверяют тому, что столетиями доказывало свою ценность без рекламы, без моды и без необходимости оправдываться.

Именно поэтому для них искусство никогда не бывает коллекцией вещей. Оно становится разговором с историей.

История города сформировалась не как развитие одной изолированной традиции, а как взаимодействие культур, религий, языков, торговых маршрутов и государственных систем. Здесь наследие невозможно свести к одному временному слою. Оно существует как многосоставная структура, в которой сохранение требует не выбора одной версии прошлого, а умения удерживать их совместное присутствие.

Именно в таком городе новая модель музея и меценатства может получить содержательное, а не декоративное воплощение.

Проект ASG способен соединить материальное собрание, реставрацию, научную атрибуцию, исторический интерьер и цифровую среду в единую культурную систему. Его значение будет определяться не только масштабом коллекции и архитектурой пространства, но и тем, насколько последовательно будут реализованы принципы нового меценатства: сохранение подлинника; защита целостности собрания; научная объективность; доступность; экономическая обеспеченность.

Казань в данном случае становится не фоном и не только местом размещения музея. Она становится аргументом.

Город, исторически соединявший разные культурные системы, способен стать местом, где традиционный музей соединяется с цифровой инфраструктурой, а частная коллекция - с общественной памятью.

Проект ASG рождается именно в точке встречи этих двух миров. Из глубокой любви к истории.

Из уважения к красоте, доказавшей свою ценность временем.

Из убеждения, что подлинное искусство принадлежит не одному поколению.

И одновременно – из смелости **использовать достижения XXI века** не вопреки прошлому, а ради него.

Это не попытка сделать музей современнее. Это попытка сделать историю ближе человеку.

Возможно, именно поэтому следующая эпоха меценатства начнётся не с новых технологий.

Она начнётся с новой ответственности.

Сохранить прошлое так, чтобы однажды в него снова можно было войти.

КОЛЛЕКЦИИ ЧАСТНЫЕ, НО ПОСМОТРЕТЬ ИХ МОГУТ ВСЕ ЖЕЛАЮЩИЕ



Любовь Агеева,

главный редактор газеты «Казанские истории». Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2002), заслуженный работник культуры Татарской АССР (1989)

23 апреля слушатели группы «журналистика» Университета третьего возраста посетили Музей частных коллекций, который находится на улице Карла Маркса.

В музее демонстрируются произведения изобразительного искусства, а также подлинные предметы быта и роскоши Западной Европы, дошедшие до нас с середины XIX века: картины, мебель, часы, посуда…

В Доме приемов есть небольшая историческая экспозиция из фотографий, которая наглядно показывает, что получил Алексей Сёмин и его фирма в 2012 году.

Здания отреставрировали, приспособив их для жизни в новом качестве. Архитекторы из проектной мастерской ASG, реставраторы и искусствоведы Международного института антиквариата (ныне Международный институт культурного наследия) восстановили не только исторический фасад казанского особняка XIX века, но и интерьеры с меблировкой и декором первой его половины – от ампира до неоренессанса. В старинных, оригинально оформленных





помещениях – мебель и предметы декора из коллекций ASG. Экскурсанты в сопровождении научного сотрудника Международного института культурного наследия побывали в обоих особняках, особо задержались в залах Музея частных коллекций.

Стоит отметить, что слушатели Университета третьего возраста – частые посетители казанских музеев. Естественно, все бывали в Государственном музее изобразительных искусств РТ. Были наслышаны и о частном музее Алексея Сёмина. Однако экскурсии в этот музей в последнее время не часты, но для слушателей Университета третьего возраста сделали исключение, и это была, пожалуй, одна из самых любознательных экскурсионных групп.

Уменьшение экскурсий связано с тем, что сотрудники Международного института культурного наследия начали подготовку будущих экспозиций Дворца изящных искусств, который планируется создать в здании напротив, в доме № 17, который также принадлежит ASG.

Получив положительное заключение историко-культурной экспертизы по проекту реставрации, а также разрешение Комитета РТ по охране объектов культурного наследия на проведение работ, специалисты Группы компаний ASG приступили к его практической реализации. Со временем в огромное здание переедут все коллекции Алексея Сёмина.

По сути, апробация проекта реализована в Музее частных коллекций, и интерес к нему как любителей старины, так и специалистов убеждает, что практически все Большое собрание изящных искусств ASG может стать общедоступным.

Вот краткие выдержки из отзывов экскурсантов:

Марина Паткуль: *Не хватит слов, чтобы рассказать о бесценных сокровищах живописи, предметах старинной мебели и фарфора, относящихся к разным историческим эпохам, уникальной коллекции старинных часов. Всё это великолепие было приобретено собственником (так Алексея Сёмина называют сотрудники музея) на мировых аукционах, бережно отреставрировано и выставлено сейчас для обозрения желающих в Музее частных коллекций и в Доме приемов.*

Когда проходит первое ощущение восторга от увиденного, окунувшись в море эмоций от прекрасных шедевров мирового искусства, представленных в двух исторических особняках любимой Казани, осознаёшь, что всё это сделано благодаря усилиям и на личные средства одного человека, любящего свой родной город.

Ярания Залялетдинова: *В Музее частных коллекций Алексея Сёмина нам показали коллекцию западноевропейской мебели, а также картины (многие из них на библейские сюжеты), красиво декорированные, чаще всего бронзой, часы, которые еще идут (мы изредка слышали их звон), оригинальную фарфоровую посуду и предметы декоративно-прикладного искусства, созданные до середины XIX века. Порой было впечатление, что мы бродим по Эрмитажу.*

Наш соотечественник не увез свои коллекции за границу, не разорил такое наследие, а даже преумножил его. Низкий поклон ему за это!

Венера Гарипова: *Дух захватывает от такой красоты! Вот где на самом деле находится «Спасенная красота»! Так называется книга, изданная Международным институтом культурного наследия, которую нам показали на экскурсии.*

Надежда Таланова: *Сказать, что посещение Музея частных коллекций Группы компании ASG понравилось, – это значит, ничего не сказать.*

Все мы вышли оттуда потрясенные от увиденного. Собрать и разместить немалое количество экспонатов на таком малом пространстве! Каждый из представленных экспонатов — это одновременно и яркое свидетельство истории, и произведение искусства.

Казанские истории, 23.04.2025 [печатается в сокращении]





Дворец изящных искусств ASG – это городская среда нового качества

Созданная по инициативе мэра Казани Ильсура Метшина архитектурно-строительная конференция «Диалоги» 4-6 декабря прошла в Казани уже в 9-й раз. Организаторы мероприятия - Институт развития города и Управление архитектуры и градостроительства Казани. Темой «Диалогов»-2025 организаторы выбрали девиз «Город для быстрой самореализации». Поиск идей, способных улучшить городскую среду, повысить качество жизни горожан – главная цель конференции.

Открыл ее мэр Казани Ильсур Метшин:

– Я благодарен организаторам, Ильсияр Мисхатовне Тухватуллиной, главному архитектору г. Казани, за то, что «Диалоги» способствуют преображению объектов. Особый момент, когда предприниматели начинают заниматься социальными проектами. И Рустам Нургалеевич, и Минтимер Шарипович всегда проводили мысль, что от человека должно что-то оставаться на века. В качестве очень удачного опыта возрождения архитектурного объекта в новом качестве мэр привел пример Алексея Сёмина, основателя группы компаний ASG.

В настоящее время ASG реализует проект городского общественного пространства в десятки тысяч квадратных метров. В здании федерального значения разместятся коллекции произведений искусства, которые бизнесмен системно отбирал в течение многих лет на мировых аукционах. В результате Казань станет третьим городом – после Москвы и Петербурга, который может похвастаться уникальным собранием мирового искусства.

Лучшим тому подтверждением стала победа ASG в конкурсе лучших архитектурных проектов, проводимого в рамках «Диалогов». Мероприятие собрало в Ратуше всю строительную элиту города. Это все те, кто весь год работал над обликом столицы Республики Татарстан – архитекторы, инвесторы, топ-менеджмент девелоперских компаний, местных и федеральных бюро.

Компания ASG отмечена в номинации «Лучший объект реновации». Диплом гран-при за лучший объект реновации, которым стал Дворец изящных искусств на Карла Маркса, 17, Ильсур Метшин вручил генеральному директору компании Роберту Хайруллину и архитектору-реставратору Альбине Каримовой.

В своей речи мэр отметил новаторство подходов Группы компаний в деле формирования нового облика столицы Татарстана: «ASG – это новая повестка, которая связана с устойчивым развитием. Казань на карте не только России, но и мира сегодня – город, который стремится жить в более комфортной и устойчивой среде. Спасибо, что уделяете этому должное внимание».



Фото: Официальный портал органов местного самоуправления города Казани kzn.ru
Фото: Денис Гордийко

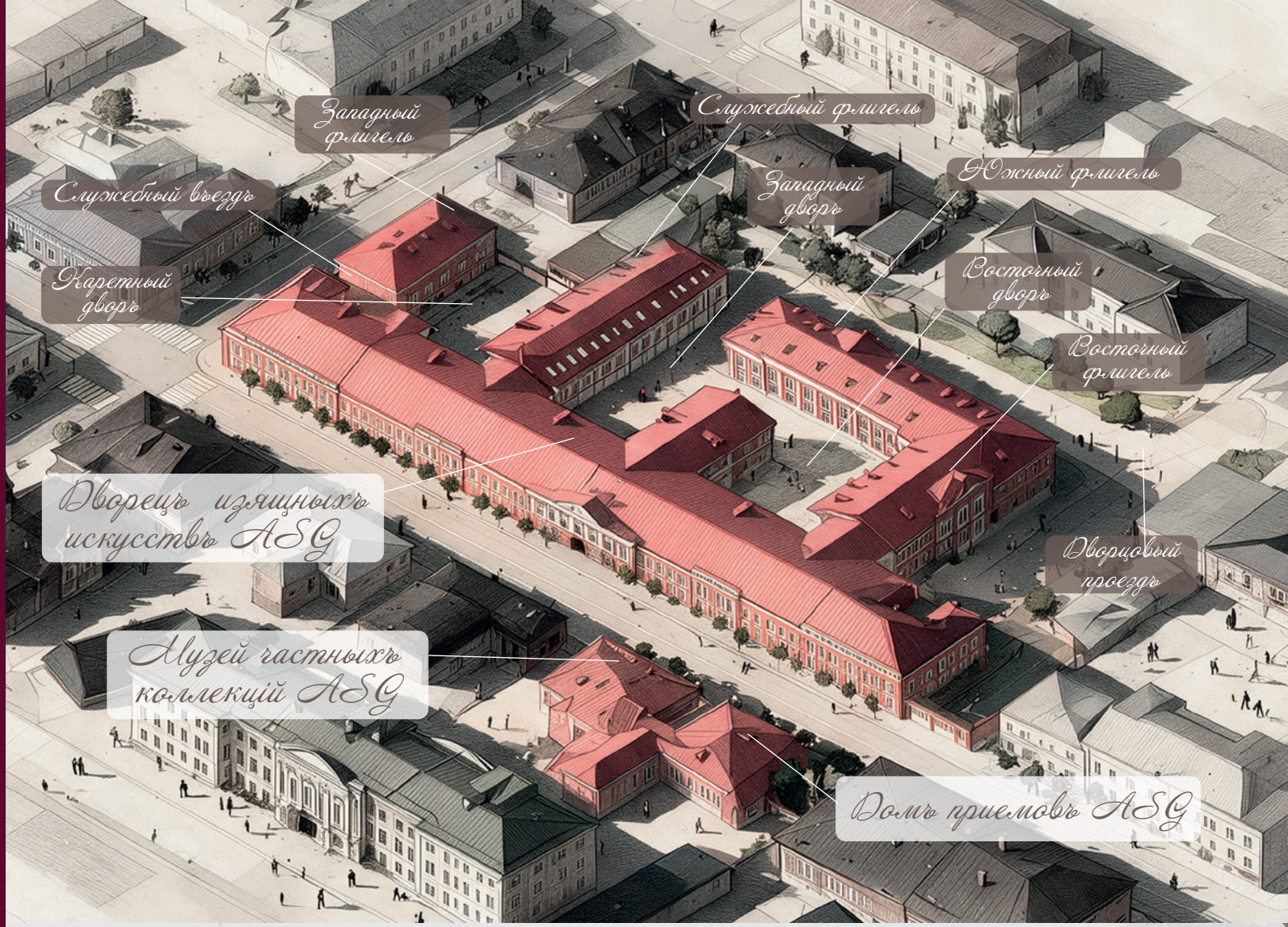


Фото: Сергей Елагин



КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Комплекс зданий по ул. Карла Маркса – 17, 16-18



Квартал - это не только Дворец и не только коллекция

Это исторические здания Казани, реставрационные мастерские, исследовательская работа, архивы, публикации, цифровые ресурсы и люди, благодаря которым материальная память получает возможность продолжать существование



КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Проект Квартала изящных искусств ASG обращён прежде всего в будущее. За 35 лет существования компании собраны произведения искусства, возвращены к жизни исторические здания Казани, сформированы реставрационные и исследовательские практики, накоплен огромный массив знаний о предметах, авторах, эпохах и судьбах произведений. Всё это постепенно складывалось в систему, значение которой сегодня становится значительно шире первоначальных задач коллекционирования и реставрации.

Культурное наследие существует во времени особым образом. Его можно сохранить физически - укрепить здание, отреставрировать картину, восстановить мебель, обеспечить музейные условия хранения. Но этого уже недостаточно. Предмет, лишённый своей истории, происхождения и культурного контекста, продолжает существовать материально, однако постепенно утрачивает способность рассказывать о времени, которому принадлежал.

Поэтому сохранение наследия в XXI веке означает сохранение не только вещи, но и знания о ней. Именно здесь традиционная музейная работа встречается с возможностями новой технологической эпохи. Цифровые технологии и искусственный интеллект позволяют соединить то, что прежде существовало раздельно: произведение и архивный документ, результаты реставрации и историю бытования, архитектурное пространство и его исчезнувшие состояния, научное исследование и зрительский опыт. Возникает возможность не просто показать предмет, но вернуть вокруг него утраченный контекст – дать человеку увидеть произведение частью большого исторического мира. В этом заключается замысел Квартала изящных искусств ASG и его цифрового продолжения – Облачного квартала. Их не следует воспринимать как два разных проекта – традиционный музей и современную технологическую платформу. Это два пространства существования одного культурного наследия. В одном сохраняется подлинник. В другом – память о его времени, история, связи и знания, накопленные вокруг него.

И чем совершеннее становятся технологии, тем важнее сохранить правильную иерархию между ними. Искусственный интеллект способен обрабатывать огромные массивы информации, восстанавливать связи, помогать исследованию и создавать новые способы знакомства с коллекцией. Но он не заменяет произведение искусства, научную экспертизу или человеческое переживание красоты. Технология здесь должна выполнять более сложную и благородную задачу – привести человека к подлиннику.

Поэтому центральным пространством Квартала становится Дворец изящных искусств ASG, где произведения Большого собрания возвращаются в интерьерную среду, напоминающую о том мире, для которого они когда-то создавались. Картина вновь оказывается рядом с мебелью своей эпохи, декоративное искусство – внутри архитектурного пространства, а отдельный музейный предмет постепенно возвращает себе утраченную культурную биографию.

Но Квартал – это не только Дворец и не только коллекция.

Это исторические здания Казани, реставрационные мастерские, исследовательская работа, архивы, публикации, цифровые ресурсы и люди, благодаря которым материальная память получает возможность продолжать существование.

Поэтому название этого альбома обозначает не столько территорию, сколько модель. Модель, в которой частная инициатива соединяется с государственной политикой сохранения наследия; коллекционирование – с наукой, реставрация - с современным использованием исторической архитектуры, музей - с цифровой средой, а прошлое перестаёт быть противоположностью будущего.

***

Концепция Квартала изящных искусств ASG имеет под собой историко-градостроительную основу. Квартал исторической застройки XVIII-XIX веков в «жемчужине» Казани по улице Покровской (ныне ул. К. Маркса) включает пять объектов исторического наследия, восстановленных ASG, три из которых уже функционируют. Принципы организации Квартала изящных искусств ASG – целостность концепции, дифференцированность функций каждого исторического здания и других составляющих территории – вновь возведенных средовых объектов, дворов, проездов.



Центральным пространством Квартала становится Дворец изящных искусств ASG, где произведения Большого собрания возвращаются в интерьерную среду, напоминающую о том мире, для которого они когда-то создавались. Картина вновь оказывается рядом с мебелью своей эпохи, декоративное искусство - внутри архитектурного пространства, а отдельный музейный предмет постепенно возвращает себе утраченную культурную биографию

Тенденция обособления в городах специальных историко-культурных, в том числе музейных, зон сложилась относительно недавно, причем это чаще всего делают государственные музейные комплексы. Существуют Музейный остров в Берлине, Музейная набережная во Франкфурте-на-Майне, Площадь двух музеев в Бонне, в 2001 году открыт Музейный квартал в Вене. В России эта институция представлена в Санкт-Петербурге – Государственный Эрмитаж, Москве – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Туле, Краснодаре. Квартал изящных искусств ASG, частный проект, отличает:

– масштаб – 8 зданий, совокупной площадью более 10 тыс. кв.м на территории 1, 1 га;

– гибкость решений – взаимообусловленность архитектурных и строительных аспектов – реконструкция исторических зданий – объектов культурного наследия регионального и федерального уровней, строительство новых зданий, стилизованных под ОКН;

– комплексность – содействие культурному и экономическому развитию Казани;

– устремленность в будущее – формирование продуктивной творческой среды в прилегающем к Кварталу районе, создание нового центра культурно-экономической, постиндустриальной и информационной деятельности.

Востребованность Квартала изящных искусств ASG по улице Покровской дополняется его близостью к музейному комплексу Казанского кремля, другим музеям, храму Казанской иконы Божией матери – объекту паломничества туристов.

Основным принципом деятельности Квартала является визуализация искусства, в том числе виртуальная, с этой целью создается цифровая версия квартала – Облачный квартал изящных искусств ASG. Визуализация будет разнонаправленной: посетители смогут наблюдать красоту фасадов, которую сложно увидеть с улицы, а прохожие – следить за действом внутри Дворца изящных искусств ASG.

Характеристики среды:

– контраст нового и старого – эстетика старой архитектуры, функциональность нового – парковок, зеленых зон, торговых точек и т.д.;

– исторические интерьеры, дополненные цифровыми технологиями;

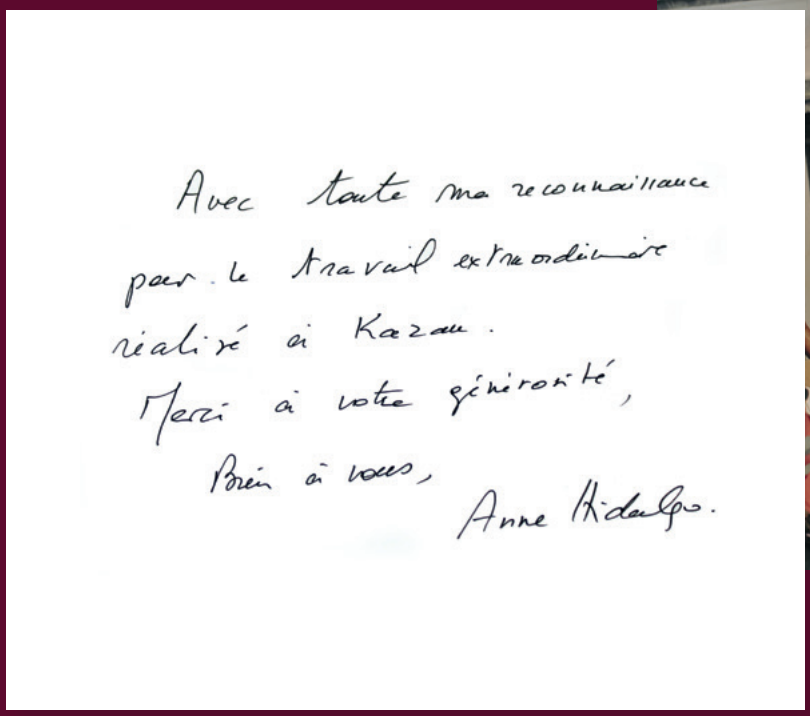
– уникальное уличное пространство исторической застройки с доминантой ОКН федерального значения – Дворцом изящных искусств ASG;

– динамичность экспозиционного пространства: информационные версии подлинников не только в традиционных местах, но и в оконных проемах, на тротуарах, дорожном полотне, на стенах и т.д.

– акцент не только на познавательную, но и досугово-развлекательную составляющую просветительской функции с использованием различных способов интерактивности.

Концепция Квартала изящных искусств реализуется поэтапно, в 2016 году введены в эксплуатацию объекты культурного наследия (здания 16 и 18), в 2018 году состоялось открытие Дома приемов ASG, в 2021 – открытие Музея частных коллекций ASG.





Avec toute ma reconnaissance
pour le travail extraordinaire
réalisé à Kazan.
Merci à votre générosité,
Bien à vous,
Anne Hidalgo.



«Спасибо за ваше бескорыстие»
Мэр Парижа АНН ИДАЛЬГО
2017












BRICS



НА ПУТИ К ДОМУ ПРИЕМОВ ASG

Хроника

После 1782 года — На Генеральном плане, сделанном В. Кафтыревым, по улице Покровской (ныне ул. К. Маркса) здание под современной нумерацией № 18 отмечено как существующее каменное строение. Одним из самых ранних графических документов, найденных в НА РТ, является проект на изменение с лицевой стороны фасада каменного трехэтажного дома коллежского советника Петра Игнатьевича Логинова, разработанный архитектором Ф. Петонди. Из данного документа следует, что территория домовладения, вдаваясь вглубь квартала, была значительно больше, нежели сейчас

1854 — На территории двора значились: каменный трехэтажный дом, каменное одноэтажное жилое строение, каменные холодные службы, деревянные пристрои к дому, небольшая терраса со стороны дворового фасада в ширину дома, колодец. Отмечены также вновь предполагаемые постройки: каменная со сводами и односкатной крышей прачечная, такая же кладовая, крытый железом навес

1869 — Документы, свидетельствующие о перестройках, не выявлены, а вот история смены владельцев прослеживается на основе окладных книг

После 1921 года — Имущество перешло Управкоммунхозу. Советское время не пощадило этот дом, как и многие другие объекты XVIII-XIX веков. Была изменена планировочная структура, частично заменены перекрытия. Здание было переоборудовано под квартиры, утрачены каменные строения во дворе и переход между 16 и 18 домами

1987 — Здание было объявлено объектом культурного наследия регионального (республиканского) значения – «Дом Банарцева, XIX век» на основании постановления Совета министров ТАССР от 27.07.1987 г. № 320.

2012 — Дом Банарцева в рамках государственно-частного партнерства был в передан Группе компаний ASG для восстановления. На тот момент здание находилось в аварийном состоянии: деревянные перекрытия сгнили и частично обрушились, первоначальные оконные и дверные проемы были частично заложены и перебиты. Комплексные исследования подтвердили, что в доме сохранилась историческая планировочная структура и сводчатые перекрытия первого этажа и подвала. На основе сравнения обнаруженных архивных материалов с «натурой» были уточнены все периоды строительства здания, подготовлены графические реконструкции фасадов конца XVIII века. На дворовом фасаде были изучены остатки декора того времени, на главном фасаде после снятия штукатурки выявились относившиеся к периоду классицизма большая арочная ниша и треугольные сандрики окон второго этажа. Помимо этого, были обнаружены и более ранние элементы барочного декора, на основании чего была сделана графическая реконструкция первоначального фасада. Все исследования были проведены под руководством главного архитектора проекта А. Никитина, подготовлен проект реставрации и приспособления. До реставрации здание очистили от мусора и завалов, провели укрепление фундаментов, инъектирование многочисленных трещин внешних и внутренних стен. Взамен утраченных появились новые перекрытия, а также новая кровля, полностью повторяющая габариты и конфигурацию исторической.

2013 — К Универсиаде были восстановлены главный фасад, дверные и оконные заполнения, облагорожена территория, смонтирована архитектурная подсветка

2013-2015 — Второй этап реставрации включил восстановление утраченной пристройки со стороны двора, устройство инженерных коммуникаций, восстановление (по иконографическим источникам, по аналогам и в аутентичных материалах - дуб, гипс, натуральный камень и т.д.) интерьеров.

2015 — Включение объекта в экскурсионную программу участников II Международного съезда реставраторов

2016 — Сдача объекта в эксплуатацию

2017 — Открытие Дома приёмов как площадки для проведения различных официальных мероприятий, светских раутов, переговоров, конференций. Результаты реставрационных работ были приняты комиссией Минкультуры Татарстана, подписан Акт о сохранении объекта культурного наследия

2017 — Дом приемов стал местом встречи двух мэров – мэра Парижа г-жи Анн Идальго и мэра Казани Ильсура Метшина

2019 — Визит участников II Всероссийского архитектурного фестиваля «Архитектурное наследие»

2021 — Встреча с экспертами в сфере ленд-девелопмента с участием Игоря Манна

2023 — Открытие в День России Дома приёмов и Музея частных коллекций ASG визитом Раиса РТ

2023-2026 — Функционирование объекта как общественно-музейного пространства: модные показы, деловые и коммерческие мероприятия

ДОМ ПРИЕМОВ ASG
ул. Карла Маркса, 18



ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
РЕГИОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ



Автор проекта	В.И. Кафтырев, (вторая половина XVIII века) Реконструирован Ф.И. Петонди после пожара 1842 года, перестроен архитектором П.В.Тихомирновым
Автор проекта реставрации	А.И.Никитин
Архитектурный стиль	классицизм
Функциональное назначение	жилой дом

Летом 2016 года в Казани «пожинали» плоды с древа государственно-частного партнерства, посаженного мэрией Казани и Группой компаний ASG в 2012 году. В начале июля результаты реставрационных работ были приняты комиссией Минкультуры Татарстана, подписан Акт о сохранении объекта культурного наследия. На момент передачи здание находилось в аварийном состоянии: деревянные перекрытия сгнили и частично обрушились, первоначальные оконные и дверные проемы были частично заложены и перебиты.

Восстановление дома началось с комплексных исследований и фиксации сохранившихся элементов объекта культурного наследия регионального значения (архитектором-реставратором А.И. Никитиным). Исследования подтвердили, что в доме сохранилась

историческая планировочная структура и сводчатые перекрытия первого этажа и подвала. На основе сравнения обнаруженных архивных материалов с «натурой» были уточнены все периоды строительства и переделок здания, подготовлены графические реконструкции фасадов конца XVIII века. На дворовом фасаде были изучены остатки декора того времени, на главном фасаде после снятия штукатурки выявились относившиеся к периоду классицизма большая арочная ниша и треугольные сандрики окон второго этажа.

Помимо этого, были обнаружены и более ранние элементы барочного декора, на основании чего была сделана графическая реконструкция первоначального фасада.

Реставрационные работы прошли в два этапа. Сначала (2012 – лето 2013 гг.) здание очистили от мусора и завалов, провели укрепление фундаментов, инъектирование многочисленных трещин внешних и внутренних стен. Взамен утраченных появились новые перекрытия, а также новая кровля, полностью повторяющая габариты и конфигурацию исторической. К Универсиаде 2013 года был восстановлен главный фасад. «Учитывая сжатые сроки, – сообщила нам реставратор Альбина Каримова, – здание было окутано строительной пленкой для создания оптимальной температуры при проведении фасадных работ. Благодаря этому даже в сильные морозы удавалось вытягивать карнизные тяги, воссоздавать штукатурные наличники и гипсовый декор и не терять темпов реставрации. Весь собранный в процессе работ исторический кирпич был пущен в дело – им была восстановлена въездная арка проезда во двор с улицы К. Маркса».



Ил. 1 Фасад дома Карла Маркса 18, переданного в реставрацию ASG



Ил. 2 Состояние дворового фасада



Ил. 3 Состояние въездной арки во двор

КОМПЛЕКСНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ «ДОМ ПРИЕМОВ ASG» (*ул. Карла Маркса, 18*)

Сохранение и приспособление под современные нужды объектов культурного наследия (ОКН) в исторических центрах крупных городов — одна из ключевых задач современной урбанистики и реставрационной науки. Пример Казани, где в рамках государственно-частного партнерства была реализована масштабная программа по восстановлению исторического центра, демонстрирует эффективность привлечения частных инвестиций в сохранение наследия.

Дом приемов ASG по ул. Карла Маркса, 18 представляет собой яркий образец гражданской архитектуры Казани XIX века . К началу реставрационных работ здание находилось в остро-аварийном состоянии . Инвестиционной группой компаний ASG был реализован комплексный проект, целью которого являлись не просто консервация объекта, а его полноценная научная реставрация, воссоздание утраченных элементов по архивным источникам и приспособление под Дом приемов с сохранением историко-архитектурной идентичности.

Реставрация и воссоздание внешнего облика здания

Натурные исследования зафиксировали значительный износ несущих конструкций и деградацию декоративного убранства фасадов. Первоначальный этап работ включал ***противоаварийные мероприятия и расчистку фасадов*** (ил. 1, 2).

Особое научно-практическое значение имело воссоздание въездной арки во двор. К моменту начала работ историческая арка была утрачена, а проезд находился в руинированном состоянии (ил. 3). На основе архивных графических материалов и первоначального проекта архитектора были выполнены чертежи воссоздания, по которым ***конструкция въездной арки была полностью реконструирована в историческом материале и габаритах*** (ил. 4).

Параллельно велась реставрация ***главного фасада***:

Расчистка кирпичной кладки и архитектурных элементов от поздних наслоений штукатурки и краски (ил. 5).

Восполнение утрат профилированных карнизов, наличников и руста. Нанесение защитных и финишных штукатурных слоев с сохранением исторического колористического решения (ил. 6).

Реставрация интерьеров: консервация и воссоздание

Интерьеры здания претерпели существенные разрушения в советский и постсоветский периоды. Конструкции перекрытий частично отсутствовали, а внутренние залы превратились в руины (ил. 7). В связи с этим реставрационный процесс был разделен на консервационный, воссоздающий и отделочный этапы.

Лепной декор и потолочные карнизы

Уникальные потолочные карнизы, сохранившиеся на уцелевших фрагментах стен, на первом этапе были законсервированы (в материале) во избежание их обрушения при замене несущих конструкций (ил. 8). После восстановления деревянных и металлических балок перекрытий и устройства нового потолка реставраторы выполнили тонкую работу по интеграции законсервированных фрагментов в общую структуру воссоздаваемого лепного декора (ил. 9).

Парадная лестница – композиционное ядро интерьера – претерпела глубокую трансформацию:

Конструктивный этап: укрепление маршей и подготовка поверхностей стен (ил. 10, 11).

Декоративное оформление: монтаж изготовленных по авторским моделям гипсовых лепных элементов (ил. 12).

Художественное приспособление: для визуального расширения пространства и создания торжественной атмосферы использован прием имитации оконных заполнений с помощью зеркал («зеркала-обманки») (ил. 13).

Ограждения: установлены художественные кованые решетки с профилированными буковыми поручнями (ил. 15, 16), гармонирующими с общей стилистикой классицизма (ил. 14).

В вестибюле второго этажа было полностью воссоздано ***деревянное оформление стен***. На кирпичные стены монтировался несущий деревянный каркас (ил. 17), на который крепились филенчатые стеновые панели из ценных пород дерева, обеспечивающие парадный облик приемной зоны (ил. 18, 19).

Каминный зал прошел путь от черновой отделки (ил. 20) до высокохудожественного интерьера:

Лепной декор: смонтирован сложный гипсовый декор потолков и массивный дверной портал с барельефом (ил. 21, 22). Все гипсовые элементы отливались в специализированных мастерских по оригинальным шаблонам (ил. 23).

Камин – центральный элемент зала – облицован натуральным мрамором с интеграцией гипсовых архитектурных деталей (ил. 24).

Напольное покрытие: воссоздан художественный паркет. Работы включали ручной набор по подготовленному основанию (ил. 25), шлифовку уложенного покрытия (ил. 27) и финальное покрытие

защитным маслом, выявляющим глубокую текстуру дерева (ил. 26, 28, 29).

Приспособление к современному использованию

Приспособление объекта культурного наследия под представительские функции (Дом приемов) потребовало деликатной интеграции современных инженерных систем (отопление, вентиляция, кондиционирование, слаботочные системы, система пожаротушения). Все коммуникации были скрыты в пироге полов, за воссозданными деревянными панелями стен и элементами лепного декора, что позволило полностью исключить визуальное присутствие современных технических устройств в интерьере.

Использование аутентичных материалов (гипс, мрамор, бук, дуб, ковка) и исторических технологий отделки дало возможность создать высокохудожественную среду, полностью соответствующую новому представительскому статусу здания

Заключение

Реставрация Дома приемов ASG по ул. Карла Маркса, 18 – пример успешного применения методологии комплексной научной реставрации, сочетающей строгое следование архивным первоисточникам при работе с экстерьером и деликатное воссоздание интерьеров. Проведенные работы позволили не только спасти объект от полного физического уничтожения, но и вернуть его в активную общественную и деловую жизнь Казани. Опыт специалистов Группы ASG подтверждает, что приспособление ОКН при сохранении их историко-культурной ценности является наиболее перспективным направлением долгосрочного сохранения архитектурного наследия.



Ил. 4 Воссоздание въездной арки по первоначальному проекту архитектора



Ил. 5 Реставрация фасада и архитектурных элементов здания



Ил. 6 Отреставрированный фасад здания

Второй этап реставрации (2013-2015 гг.) включил восстановление утраченной пристройки со стороны двора, устройство инженерных коммуникаций, восстановление (по иконографическим источникам, по аналогам и в аутентичных материалах – дуб, гипс, натуральный камень и т.д.) интерьеров. Последнее было необходимо, поскольку формат здания – Дом приемов – требует помещений для проведения различных официальных мероприятий, светских раутов, переговоров, конференций. Новая парадная лестница повторяет по местоположению и габаритам утраченную прежнюю.

В последней трети XVIII века центр Казани застраивался по утвержденному Екатериной II в 1768 году генеральному плану – домами по «образцовым» проектам, поставленными по красным линиям. Одним из них и был нынешний дом 18 по улице Карла Маркса. На плане города 1776 года он уже показан как существующее каменное строение. Таким образом, дом является одной из старейших жилых построек Казани.

В Национальном архиве Республики Татарстан обнаружен проект 1854 года, разработанный архитектором Ф. Петонди, на «сделание» двух этажей пристройки к каменному дому и на пристройку каменного этажа к каменному двухэтажному флигелю. Представленный в нем фиксационный чертеж фасада свидетельствует о перестройке дома в начале XIX века в стиле классицизма. Во второй половине XIX столетия дом подвергался переделкам, но классическое решение фасадов в целом сохранилось.



Ил. 7 Состояние внутренних помещений после расчистки здания, часть перекрытий утрачены



Ил. 8 Сохранившиеся потолочные карнизы были законсервированы



Ил. 9 После восстановления конструкции потолка карнизы были отреставрированы



Ил. 10 Парадная лестница до реставрации



Ил.11 Парадная лестница начало преображения



Ил. 12 Монтаж лепных декоративных элементов парадной лестницы



Ил. 13 Отделка парадной лестницы фальш-окнами



Ил. 14 Итог преображения



Ил. 15 Кованые элементы будущих ограждений лестниц



Ил. 16 Кованые ограждения с буковыми поручнями у внутренней лестницы на антресольный этаж



Ил. 17 Воссоздание деревянного оформления вестибюля второго этажа, каркас под панели



Ил. 18 Монтаж стеновых деревянных панелей

Ил. 19 Воссозданный вестибюль второго этажа





Ил.20 Помещение каминного зала в черновой отделке



Ил. 21 Воссоздание лепного декора потолков



Ил. 22 Барельеф, изготовленный в гипсе



Ил. 23 Монтаж изготовленных лепных элементов декора «дверной портал с барельефом»



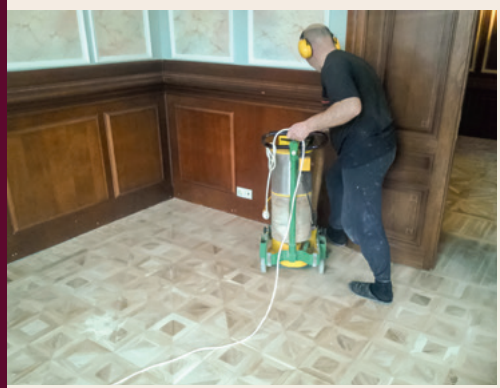
Ил. 24 Монтаж архитектурных элементов из гипса и отделка каминного портала мрамором



Ил. 25 Набор паркета по основанию



Ил. 26 Каминный зал до покрытия паркета маслом



Ил. 27 Шлифовка уложенного паркета



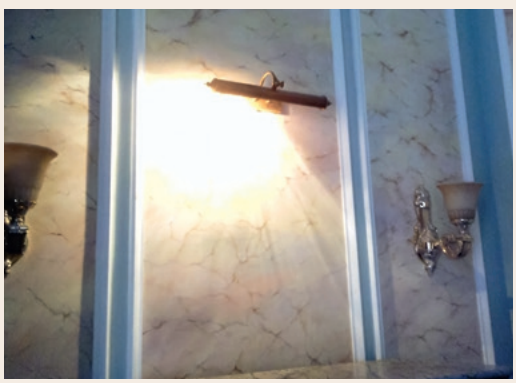
ил. 28 Покрытый маслом паркет



Ил. 29 Преображение каминного зала



Ил. 30 Подоснова стеновых зеркал для росписи под мрамор



Ил. 31 Итог проведения работ по росписи стен



Ил. 32 Помещение столовой в отделке

Восстановленный особняк вызвал живой интерес архитекторов, представителей СМИ и особенно гостей Второго международного съезда реставраторов, проходившего в Казани в сентябре 2015 года. Гость фестиваля Михаил Лермонтов, потомок поэта и владелец усадьбы Середниково, предложил идею формирования интерьеров дома как собирательного образа дворянских особняков Казани и поддержал концепцию открытия в нем Дома приемов.

Сообразуясь со временем его постройки, архитекторы-реставраторы А.Т. Каримова, С.В. Новиков, А.А. Анцигина разработали проекты интерьеров в стиле ампир, а искусствоведы МИКН (ASG) разместили здесь коллекцию живописи старых мастеров Франции. Объекты архитектурного наследия, оснащенные современным цифровым оборудованием, необходимы Казани для позиционирования себя в качестве туристического центра международного уровня.

Стилистические и планировочные решения узнаваемого теперь интерьера Дома приемов диктовала планировка помещения. Два парадных помещения – каминный зал и кабинет – решены в сдержанной классической манере – в стиле ампир, отличающимся тяжелыми драпировками, металлическими украшениями, картинами в богатых рамах. Ампир в интерьере характерен четкими формами оригинальной отделки и массивными украшениями. Высота помещений позволила украсить потолки профилированными тягами и изысканными лепными розетками. Центральным элементом в зале является камин, оформленный двумя пилястрами с коринфскими капителями. Каминный портал украшает так называемый «каминный канон» - два канделябра и часы в бронзовом золоченом корпусе.

В феврале 2017 года ASG официально открыла Дом приемов



Ил. 33 Салон украшает мебель из клена «птичий глаз»

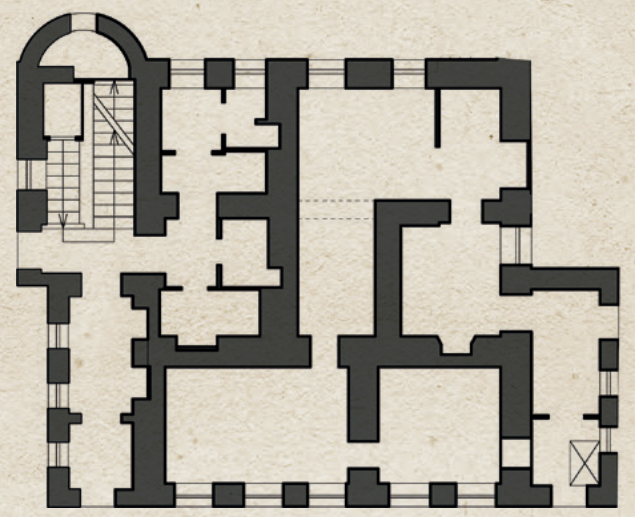
встречей двух мэров – Парижа г-жи Анн Идальго и Казани Ильсура Метшина. Актуальность подобного формата ОКН подтвердилась в ходе воркшопа с консалтинговым агентством «Манн, Черемных и партнеры» в феврале 2021 года. Участники мероприятия – известные архитекторы – единодушно отметили, что в Доме приемов очень гармонично восстановлены не только экстерьеры и конструктивные элементы, но и интерьеры, остающиеся в памяти.

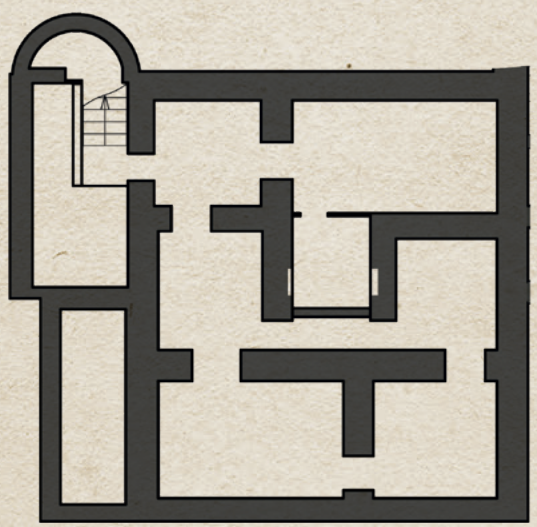
УЛ. К. МАРКСА, 18

планы и экспликации

I ый эт.

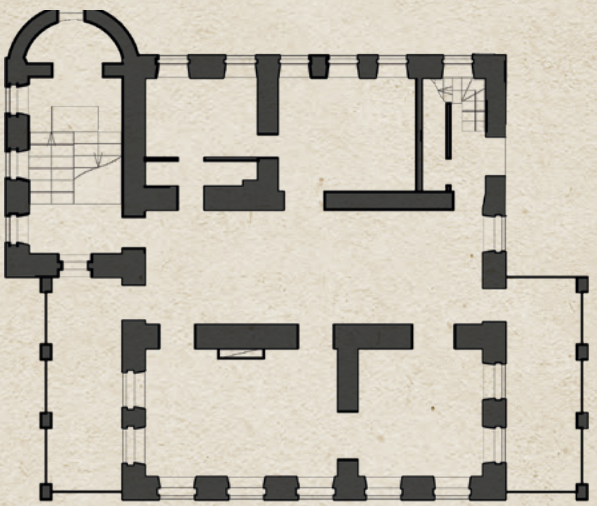
Парадная лестница Дома пріемов ASG





Цокольный этажъ

II ой эт.

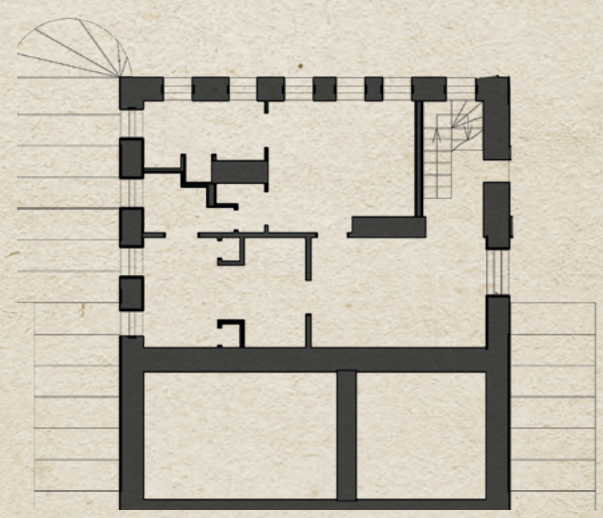


Столовая

Каминный зал

Голубая гостиная

Номера Дома приемов ASG



Антресоль



Благотворительные елки
Декабрь 2024, 2025



ИГОРЬ МАНН, глава консалтингового агентства «Манн, Черемных и партнеры» 2017



Директор Института пространственного планирования РТ ОЛЕГ ГРИГОРЬЕВ с коллегами 2025

Вторую искреннюю благодарность за погружение в прекрасную эпоху. Истинное неподдельное эстетическое наслаждение от увиденного — подобное чудо дарить не во всякой известной науке

С глубоким уважением, неисправимый, автор книг по истории прос /В.Клочков/

15.10.25.

Казанский краевед, автор книг по истории города АЛЕКСЕЙ КЛОЧКОВ 2025



С большим удовольствием посетила этот удивительно-интересный и познавательный музей. Узнала много-полное истории в искусстве, получила заряд позитива.

Спасибо большое хозяину, коллективу музея с пожеланием процветания и доброго здоровья всем, входящим сюда, в храм радости и культуры.

20 августа 2026 г.

Мутко Т. В.



Общественный деятель
ТАТЬЯНА МУТКО
2026



Руководитель Управления Роспотребнадзора по Республике Татарстан
МАРИНА ПАТЯШИНА
2026

Государственный и общественный деятель, депутат Государственной думы РФ VIII созыва, исполнительный директор Республиканского фонда возрождения памятников истории и культуры РТ
ТАТЬЯНА ЛАРИОНОВА
2026

Уважаемый Алексей Владимирович!
Дорогие друзья!
Спасибо за потрясающую коллекцию, за каждый экспонат, за каждую картину, которые вы бережно с любовью демонстрируете в музее! За исследовательскую деятельность, за то, что культура, искусство, история становятся доступнее и понятнее не только истинным ценителям, но и всем, кто готов соприкоснуться с красивым и вечным.
Держайте, творите, любите! И будьте здоровы и благополучны! Многих вам успехов.

С благодарностью [Т. Ларионова]
08.12.25.

С огромным восхищением мы посетили музей с уникальными картинами, любовью, гостями!
Все экспонаты вызвали огромный интерес к истории, необычайное любопытство к конкретным историям, изображенным на картинах.
Спасибо огромное за доставленное удовольствие, за эмоции, за новые знания об истории!
Желаем музею процветания и дальнейшего восхищения!

Патяшина М.Ф.
Руководитель Управления Роспотребнадзора по Республике Татарстан.



МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG
ул. Карла Маркса, 16



ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
РЕГИОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ



Автор проекта	В.И. Кафтырев, М.П.Коринфский, Б.Иванов
Автор проекта реставрации	А.И.Никитин
Архитектурный стиль	эклектика с элементами барокко и классицизма
Функциональное назначение	жилой дом

В июне 2016 года Министерством культуры Республики Татарстан осуществлена приемка работ по сохранению объекта культурного наследия «Жилой дом архитектора Коринфского» в Казани (ул. К. Маркса, 16). В подписанном госорганом акте указывается, что все реставрационные работы на объекте завершены в установленные сроки с надлежащим качеством и в соответствии с требованиями федерального закона и регламентирующей документации. Это был первый из 26 объектов, восстанавливаемых компанией в историческом центре, введенный в эксплуатацию.

Дом конца XVIII века расположен на бывшей Покровской улице, в охранной зоне Казанского кремля. Построен по проекту известного архитектора В.И. Кафтырева. Район улицы Покровской застраивался в период реализации первого регулярного плана Казани, разработанного В.И. Кафтыревым, и предназначался для домов состоятельных горожан. Владельцем дома с 1832 по 1856 годы был известный архитектор Михаил Коринфский.

На генеральном плане, сделанном В. И. Кафтыревым после 1782 года, по улице Покровской здание отмечено как существующее каменное строение. В 1832 году на постоянное жительство из Симбирска в Казань прибывает архитектор М. П. Коринфский, который покупает домовладение у полковницы Федоровой. Годом позже Коринфский подает прошение на переустройство дома.

До реставрации







Ил. 1 Состояние фасада на момент передачи объекта ASG 2012 год



Ил. 3 Восстановление на фасаде архитектурного декора

В последней трети XIX века перестроенный дом приобрел черты эклектики, а советское время и вовсе его не пощадило. Здание использовалось как жилой дом, что приводило к изменениям планировок и практически полной утрате декора интерьеров. Утрачены были также каменные строения во дворе, а также переход между домами 16 и 18 по улице Карла Маркса.



Ил. 2 Состояние дворового фасада 2012 год



Ил. 4 Процесс протяжки карнизов по месту с помощью шаблона



Ил. 5 Протяжка карнизов архитектурного декора



Ил. 6 Восстановленный фасад с архитектурной подсветкой, 2013 год

Второй этап был посвящен восстановлению внутренних помещений, приспособлению объекта к современным нуждам и устройству коммуникаций.



Ил. 7 Внутренние помещения были в аварийном состоянии





Ил. 8 Перекрытия в ряде помещений были утрачены



Ил. 9 Авторский надзор осуществляет архитектор-реставратор Альбина Каримова

Ил. 10 Установлены две нитки воссозданных оконных заполнений и деревянных подоконников



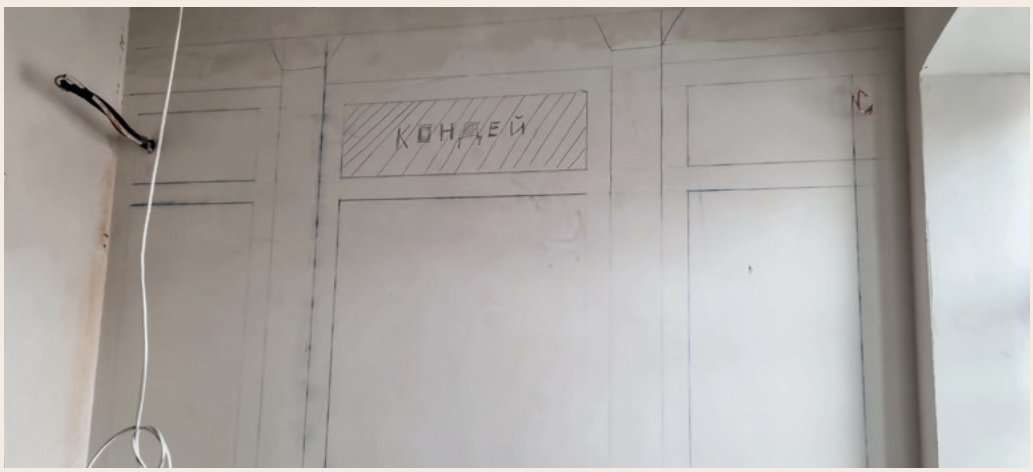
Ил. 11 Шаблоны для протяжки потолочных карнизов



Ил. 12 Процесс протяжки потолочных карнизов



Ил. 13 Смонтированные потолочные карнизы



Ил. 14 Разметка на стене под монтаж стенового лепного декора



Ил. 15 Выбор колористического решения для финишной отделки стен и декора







Ил. 16-18 Монтаж потолочных элементов декора и розеток



Ил. 19 Подготовка основания под укладку паркетных полов



Ил.20 Укладка паркета.

Ил. 21 Обеспыливание отшлифованного паркета для финишного покрытия





Ил. 22 Готовый паркетный пол в конференц-зале



Ил. 23 Напольные покрытия из керамогранита в служебных и экспозиционных пространствах



Ил. 24 Стол для конференц-зала изготовлен в реставрационных мастерских МИКН



Ил. 25 Подбор финишного покрытия – материал , цвет



Ил. 26 Сборка стола в конференц-зале



Ил. 27 Кованые решетки в оконных проемах первого этажа: эстетика и безопасность





Ил. 28 Кованые ограждения участков с перепадом уровня пола

КОМПЛЕКСНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ДОМ ПРИЕМОВ ASG С МУЗЕЕМ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG В ОБЪЕКТЕ «ЖИЛОЙ ДОМ АРХИТЕКТОРА М. П. КОРИНФСКОГО» (УЛ. КАРЛА МАРКСА, 16)

Сохранение историко-архитектурной среды крупных исторических центров России требует применения междисциплинарного подхода, сочетающего классическую академическую реставрацию с современными инженерно-технологическими методами приспособления объектов. Ярким примером реализации такой стратегии в Казани является реставрация здания по ул. Карла Маркса, 16 – «Жилого дома архитектора М. П. Коринфского» (также известного в архивных источниках как дом Александрова).

Здание, переданное инвестору (ИГК ASG) в рамках государственно-частного партнерства по сохранению исторического центра Казани , находилось в глубоко деструктурированном аварийном состоянии. Задача реставраторов осложнялась необходимостью не просто законсервировать объект, но и полностью восстановить утраченные элементы интерьера, приспособив его под уникальное общественное пространство – экспозиционные залы Музея частных коллекций ASG.

На момент начала работ общее техническое состояние здания оценивалось как аварийное. Визуально-инструментальное обследование зафиксировало:

– глубокую деструкцию штукатурного и декоративного слоев главного и дворового фасадов (утрата архитектурных деталей, трещины, высолы) (ил. 1, 2);

– полную или частичную утрату межэтажных перекрытий в ряде внутренних помещений (ил. 8);

– повреждение и аварийное состояние внутренних кирпичных перегородок, оголение несущих конструкций, поражение биодеструкторами (ил. 7).

Данные факторы продиктовали необходимость проведения срочных масштабных противоаварийных работ с параллельным осуществлением непрерывного авторского надзора (ил. 9).

Реставрация наружного контура здания преследовала цель возвращения фасадам их первоначального классицистического облика с интеграцией элементов инженерной защиты.

Регенерация фасадного декора: процесс восстановления тянутых карнизов и наличников осуществлялся классическим методом — непосредственно на плоскости стены («по месту») с помощью специально изготовленных деревянных шаблонов, повторяющих исторические профили (ил. 4, 5).

Воссоздание заполнений проемов: с целью улучшения теплотехнических характеристик здания и сохранения исторического облика были изготовлены и установлены двухконтурные («две нитки») деревянные оконные блоки из высококачественной древесины, укомплектованные профилированными подоконниками по историческим аналогам (ил. 10).

Финишная отделка: после завершения штукатурных и лепных работ произведена окраска фасадов в соответствии с утвержденным колористическим паспортом. Финальным этапом интеграции здания в ночную панораму города стал монтаж архитектурно-художественной подсветки (ил. 3, 6).

Интерьерные работы требовали высокой точности исполнения, так как архитектоника внутренних залов должна была соответствовать экспонируемым предметам искусства XVII–XIX веков из коллекций БСИИ ASG.

Утраченные потолочные и настенные тяги воссоздавались по сохранившимся фрагментам и аналогам эпохи классицизма. Технологический процесс включал:

– изготовление металлических и деревянных шаблонов на основе проектных чертежей (ил. 11);

– протяжку гипсовых профилей на специализированных верстаках («на столе») в реставрационной мастерской (ил. 12);

– монтаж готовых прямолинейных и криволинейных тяг на проектные отметки потолков (ил. 13);

– разметку стен под монтаж штучного литого лепного декора (ил. 14);

– ручной монтаж сложных потолочных розеток и угловых элементов (ил. 16-18);

– тщательный подбор финишной колористической гаммы (выкрасы) для гармоничного сочетания плоскостей стен и выступающих элементов лепнины (ил. 15).

Концепция приспособления здания предполагает разные функциональные зоны, отличающиеся требованиями к напольному покрытию. В представительских залах и конференц-зоне воссоздан классический деревянный паркет. Процесс включал подготовку стабильного основания (ил. 19), укладку штучного паркета геометрическим рисунком (ил. 20), прецизионную шлифовку, обеспыливание промышленным оборудованием (ил. 21) и нанесение многослойного защитного лакового покрытия (ил. 22).

В транзитных и экспозиционных зонах – проходных помещениях, санузлах - с учетом прогнозируемой высокой рекреационной нагрузки уложен

износостойкий керамогранит, нейтральный по отношению к общему цветовому климату интерьера оттенков (ил. 23).

Важным аспектом целостного восприятия объекта является разработка деталей «второго плана» – защитных элементов, ограждений и функциональной мебели.

Художественная ковка: для защиты оконных проемов первого этажа в мастерских были изготовлены кованые металлические решетки по историческим рисункам классицизма (ил. 27). Также изготовлены ограждения межэтажных лестниц и защитные кованые барьеры для локализации перепадов уровней пола в местах примыкания залов (ил. 28, 29).

Деревообработка и изготовление поручней: особую сложность представляло изготовление поручней лестничных ограждений. Процесс включал подготовку радиусных заготовок из твердолиственных пород дерева (ил. 29, 30), их ручную подгонку по изгибу металлической тетивы (ил. 31) и деликатную финишную шлифовку под последующее лакирование (ил. 32).

Меблировка по индивидуальным проектам: для конференц-зала в столярных мастерских МИКН ASG был разработан и собран массивный радиусный стол для переговоров (ил. 24, 26). В ходе его создания проводились многократные пробы финишных тонировок для достижения идеального колористического соответствия общему тону паркета и стеновых панелей (ил. 25).

Приспособление под современное использование

Реставрация «Жилого дома архитектора М. П. Коринфского» демонстрирует пример бережной регенерации исторической среды Казани. Применение ручного труда в сочетании с проектным моделированием позволило воссоздать утраченное величие классицистических интерьеров.

Использование объекта в качестве Музея частных коллекций ASG решило одновременно две важнейшие задачи: обеспечило сохранность и долговременную техническую эксплуатацию объекта культурного наследия за счет современных инженерных систем, а также вернуло здание в активный культурно-туристический сегмент исторического центра столицы Республики Татарстан.

Уникальность и качество реставрационных мероприятий получили высокую оценку на федеральном уровне. В 2015 году Министерство культуры РФ выпустило сборник «Государственно-частное партнерство в сфере культуры: успешные проекты регионов России», куда включены и объекты, восстанавливаемые Группой компаний ASG.





Ил. 29-30 Процесс изготовления радиусных поручней



Ил. 31 Процесс изготовления поручней



Ил. 32 Финишная шлифовка для нанесения покрытия поручней



Ил. 33 Ограждения лестничных маршей с поручнями из бука индивидуального изготовления



Ил. 34 Готовые помещения музея, вестибюль 2-го этажа



Ил. 35 Готовое помещение экспозиционного пространства 2-го этажа



Ил. 36 Готовое помещение экспозиционного пространства 3-го этажа



Ил. 37 Готовое помещение экспозиционного пространства 2-го этажа



Ил . 38 Парадный вестибюль



Ил. 39 Вестибюль

12 июня 2023 года Раису Республики Татарстан Рустаму Минниханову ASG представила свой проект реализации инвестиций в сохранение объектов культурного наследия – Музей частных коллекций ASG в Доме Коринфского. Здесь на площади около тысячи квадратных метров разместились произведения изобразительного и прикладного искусства из Большого собрания изящных искусств ASG.

В музее выставлены шедевры собрания, систематизированные в соответствии с периодизацией развития искусства, как и полагается в музейной теории и практике. А вот названия залов – Меншиковский, князей Юсуповых, графов Шереметевых, барона Штиглица и др. – призваны напомнить о том, как много сделали частные лица для приумножения культурного наследия России и его сохранения. Многие аристократические семейства – Юсуповы, Шереметевы, Строгановы – ведут историческое или легендарное происхождение от представителей татарского этноса, что для Казани имеет особую ценность.

Дом приемов ASG и Музей частных коллекций ASG стали популярными объектами у казанцев и гостей города для посещения, как с познавательными, так и деловыми целями. Это убедило руководство компании не только в жизнеспособности, но и востребованности такого формата в масштабном варианте. Уже четвертый год тандем Дом приемов – Музей частных коллекций проводит мероприятия интеллектуально-досугового, делового и социального назначения. От федеральных министерств – МИДа, Минкультуры и представителя Президента в Государственной Думе до детей-сирот с благотворительной елкой – такова аудитория этих объектов.



В ИЮНЕ 2023 ГОДА Международный институт культурного наследия представил Раису Республики Татарстан РУСТАМУ МИННИХАНОВУ Музей частных коллекций ASG в восстановленном компанией комплексе исторических зданий на улице Карла Маркса

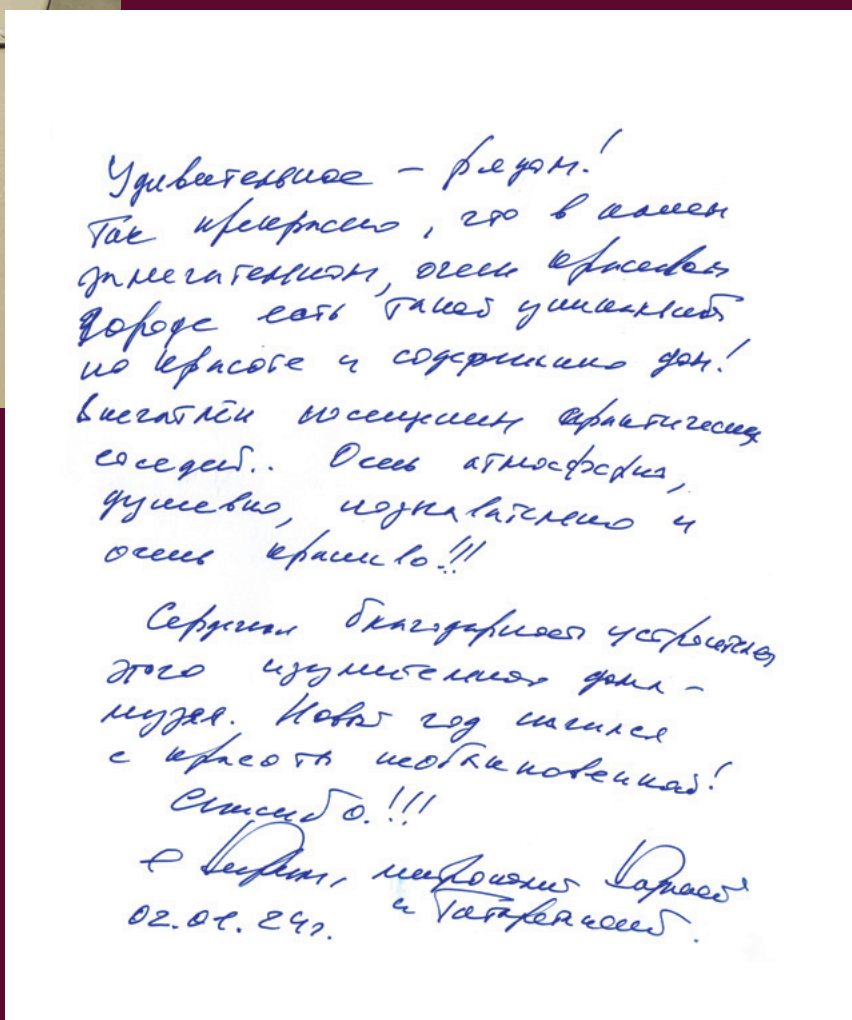
МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ДОМЕ ПРИЁМОВ ASG

практика и отзывы



Митрополит Казанский и Татарстанский КИРИЛЛ

2024


Удивительное – рядом!
Так приятно, что в самом мегаполисе, очень красивый дворик есть такой уникальный по красоте и содержанию дом!
Внутри посещение практически соседей.. Осень атмосферно, душевно, познавательно и очень красиво!!!
Сердечная благодарность устроителям этого удивительного дома-музея. Новый год начался с красоты необыкновенной!
Спасибо!!!
с Вами, неравнодушная Карина
02.01.24г. г. Татарстан.

С большим уважением к вкусу и старанием создателей этого уникального музея. Потомки будут вспоминать добрым словом за то, что эти художественные сокровища находятся в России

А. Соколов 7.09.2023



Губернатор Кировской области
АЛЕКСАНДР СОКОЛОВ

2023



Председатель комитета Государственной думы РФ по строительству и ЖКХ СЕРГЕЙ ПАХОМОВ и депутат Государственной думы РФ ИЛЬЯ ВОЛЬФСОН

2024



Спасибо большое за интересную познавательную экскурсию, а коллегам АБС также за сохранение и восстановление предметов старины и бесценных полотен.

Савков О.Н.
МИД России

Заместитель директора Департамента строительства МИД РФ ОЛЕГ САВКОВ

2023

Начальник управления культуры города Казани АЗАТ АБЗАЛОВ

2017



Большая благодарность за уникальную коллекцию уникальных артефактов! За великолепную экскурсию! Желаю как можно больше посетителей и удачи в Вашем нелегком труде! Наш комитет всегда Вам в поддержку!

Санникова Д.А.
руководитель комитета содействия развитию туризма г. Казани
9.02.2017г.



Директор комитета по развитию туризма города Казани ДАРЬЯ САННИКОВА

2017

Впечатлены масштабом сделанного и перспективами задуманного. Желаем новых открытий, добрых и внимательных зрителей - посетителей. А также преданных друзей и помощников - созидателей в сохранении искусства и памяти о нашей истории.

С уважением и благодарностью,
Ольга и Гарри Минх
22.11.2023



Полномочный представитель Президента РФ в Государственной Думе Федерального Собрания РФ ГАРРИ МИНХ 2023



Красивый, достойный, важный проект.
Успехов и удачи в подобных начинаниях!
О. Рожнов
министр культуры Московской области

Министр культуры Московской области ОЛЕГ РОЖНОВ

2015

С огромной благодарностью инициаторам и энтузиастам создания этого замечательного музея!
Чувство прекрасного возникает при посещении этого замечательного места.
Пусть прирастает ваше поколение ко радости всех ценителей искусства.
Спасибо!
24.09.2022

Вице-президент Академии наук РТ АЙРАТ ХАСЬЯНОВ 2023



Первый заместитель Председателя Банка России ВЛАДИМИР ЧИСТЮХИН

2022



Желаю успеха Вашему Проекту! Вы делаете наш город уютнее и интереснее. А значит, талантливые и успешные люди будут выбирать Казань. Такие места формируют не только среду, но и культуру, и мышление. Не только сохраняя, но и развивая свою культуру, мы обязательно преодолеем непростое время, и обязательно победим.
Айрат Хасьянов 26.06.2023



Коллекция произвела неизгладимое впечатление! Сказать, что я в восторге, – значит ничего не сказать! Масштаб, объём, атмосфера, подход к экспонированию – всё поистине поражает воображение... Настоящий подарок как искушённым ценителям искусства, так и сибаритствующим эстетам, визионерам, просто зрителям – всем-всем.
С сердечной признательностью,
Щербинина Юлия Владимировна, проф. МПГУ
9 ноября 2025 года

Филолог, педагог-психолог, специалист по книговедению, доктор педагогических наук, профессор МПГУ ЮЛИЯ ЩЕРБИНИНА

2025

Был приятно удивлён достаточно уровнем созданного аристократического места на базе старинной усадьбы.
Здесь удивительная энергетика. Это место можно считать визитной карточкой Казани.

Ю. П. Князева,
ректор Евразийского международного университета. Президент Международной сети «Дом БРИКС»

31.10.2025 г.

Руководитель Департамента Министерства науки и высшего образования РФ МИХАИЛ КОЗЛОВ

2026



Выражаю огромную благодарность за предоставленную возможность ознакомиться с сокровищами музея!
Желаю процветания и расширения фондов! Всего самого хорошего.

21.IV.2026, М.С.Козлов



Генаральный консул Узбекистана в Казани НОДИРЖОН КАСИМОВ 2026

Огромное спасибо компании ASG за радость, которую вы дарите людям.



Российский журналист, политический и общественный деятель, публицист, правозащитник и телеведущий МАКСИМ ШЕВЧЕНКО 2025

Хочу выразить восхищение посещением музея. Не в каждом известном можно увидеть такую интересующую коллекцию уникальных экспонатов. Такое же восхищение выражают сотрудники музея. Это профессионалы высочайшего класса. Их желание поделиться своими умениями и каждой экспозиции свидетельствует о том, что, чем они занимаются, являются не только выполнением своих служебных обязанностей, а частью жизни. Большое спасибо

Мадзиевский А.М., доктор, заслуженных наук, профессор, декан библиотечно - информационного факультета Московского государственного института культуры,

Коф М.Г., канд. филологических наук, преподаватель МГИК

Хотел бы передать наилучшие пожелания гостеприимному дому, успехов в деятельности, расширения фонда. Интересная экспозиция привлекает большое внимание

С уважением
Генеральное консульство Казахстана в Казани Пенкин В.У.

КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

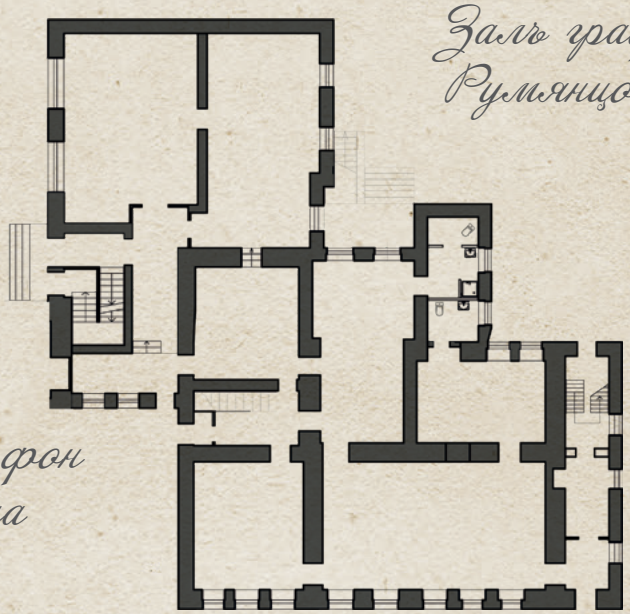
УЛ. К. МАРКСА, 16

планы и экспликации

I ый эт.

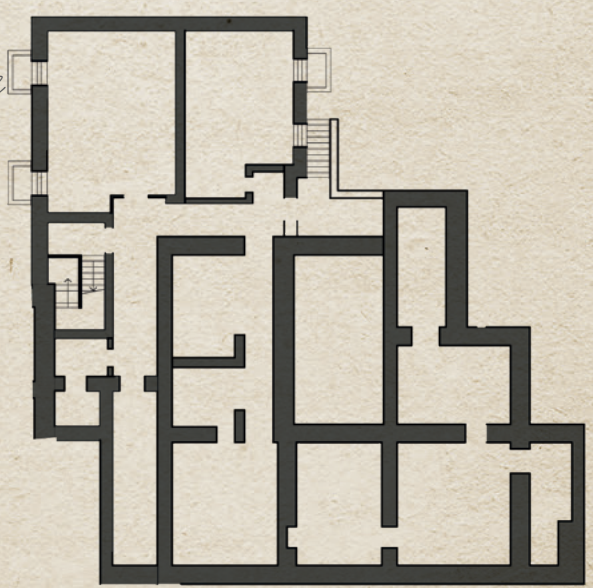
Залъ графовъ Строгановыхъ

Залъ графовъ Румянцовыхъ



Залъ барона фон Штиглица

Реставраціонные мастерскіе



Цокольный этажъ

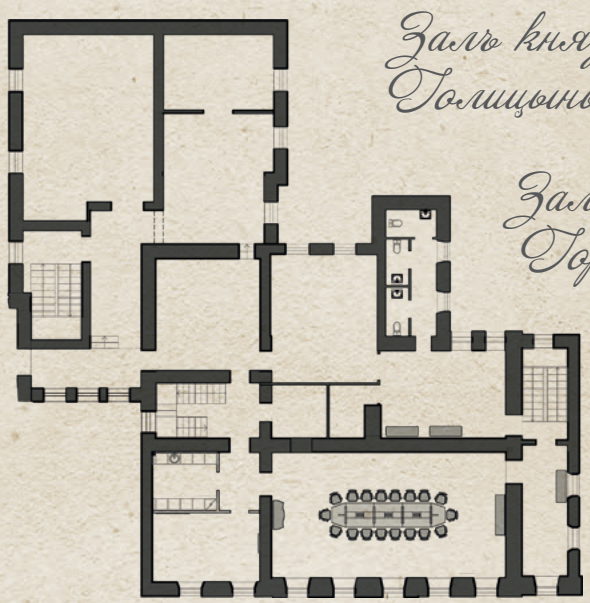
II ой эт.

Зал Ивана Шувалова

Зал князей Голицыных

Зал графов Горчаковых

Зал графов Шереметевых



Конференц-зал

Зал князей Юсуповых

Зал Александра Меншикова



Антресоль

До реставрации











ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ул. Карла Маркса, 17



ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ



Автор проекта	Предположительно, автором первоначальных отдельно стоящих зданий, позже вошедших в структуру единого здания, является В.И. Кафтырев. При перестройках здания в различное время участвовали архитектор М.Коринфский, В.Бечко-Друзин, С.Бечко-Друзин первоначальные объемы отдельно стоящих пяти зданий датируются концом XVIII века, перестройки – XIX– нач.XX вв.
Авторы проекта реставрации	Забирова Ф.М., Дембич А.А., Никитин А.И., Каримова А.Т., Сизикова М.А., Смирнова О.В., Габошвили А.А., Юсупова К.Р.
Архитектурный стиль	Петровское барокко с элементами классицизма
Функциональное назначение	Объект различного функционального, включая жилое, назначения



Фото: Динар Фатыхов

Альбина Каримова,

главный архитектор проекта, заместитель директора Института архитектуры и дизайна КГАСУ, доцент, заместитель председателя Татарстанского отделения ВООПИК, член ИКОМОС

Объект культурного наследия федерального значения «Комплекс Адмиралтейской конторы, XVIII в., арх.Кафтырев В.И.» располагается по красной линии ул. Карла Маркса, в охранной зоне Казанского кремля. Дома, позже вошедшие в структуру и единый абрис существующего здания, были построены в конце XVIII века при реализации проекта регулярного плана города. Основные историко-архивные исследования проводились в 2012 г. и дополнялись в процессе производства первоочередных противоаварийных и ремонтно-реставрационных работ в 2016-24 гг.

Известный исследователь В.В. Егерев называл застройку улиц Карла Маркса, Мирославского, Большой Красной жемчужиной города. Этот район застраивался в период реализации первого регулярного плана, разработанного В.И. Кафтыревым и предназначался для капитальной застройки состоятельных жителей.

При подготовке регулярного плана Казани архитектор Кафтырев произвел обследование городской застройки, исправил все ошибки и неточности, допущенные в ранее выполненной топографической съемке, учел особенности существующего рельефа местности, предложил выправить криволинейные улицы и укрупнить кварталы. При этом ему удалось сохранить нетронутыми почти все наиболее крупные каменные постройки и церкви, которые он мастерски включил в новую планировку. Предложенная Кафтыревым прямоугольная разбивка улиц не затрагивала интересов владельцев крупных земельных участков и сводила до минимума денежные затраты на работы, связанные с реконструкцией города.

Генеральный план Казани, составленный Кафтыревым, в Санкт-Петербурге (Комиссия 17 марта 1768 г.) был утвержден Екатериной II.

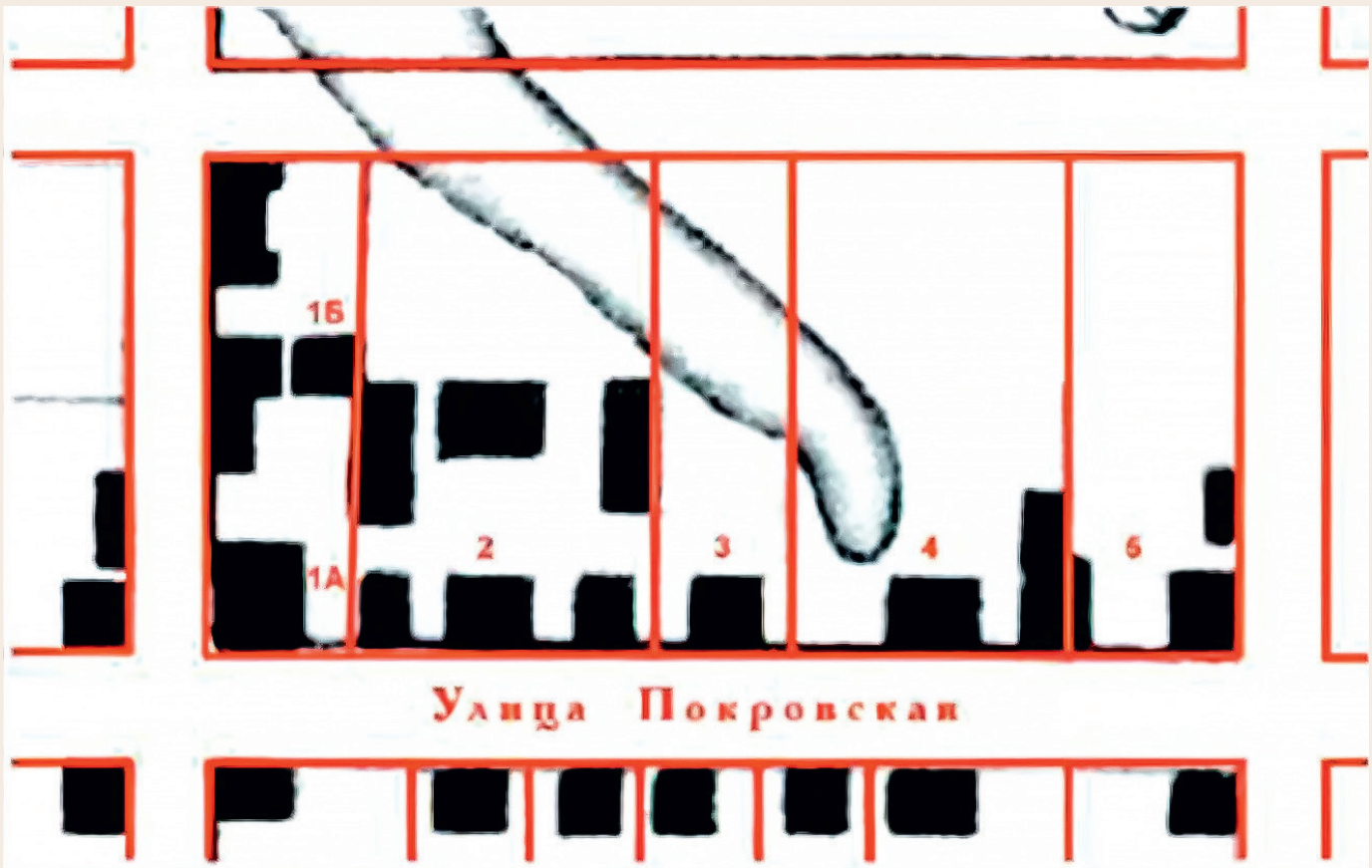
14 августа 1768 года – произошла служба на основание града – так это тогда и называлось, – и были заложены два первых дома на погоревших местах. Появление каменных зданий после пожара 1774 года по проектам Кафтырева формирует новый архитектурный облик города. В районе верхних улиц, где жила обеспеченная часть населения, наиболее распространенным был широко использованный в Твери тип двухэтажного каменного дома длиной в 4, 5, 6, 7, 8, 9 саж. при высоте, как правило, в 4 саж. Такими домами были застроены главные улицы, в т. ч. и К.Маркса (быв.Покровская на рассматриваемом участке).

Самые известные изображения Казани конца XVIII века – это дошедшие до нас снимки, сделанные Юлиусом фон Каницем, директором первой казанской гимназии, с помощью камеры-обскуры. Снимки эти хранятся в петербургском архиве и упоминаются в книге «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII-XIX вв.»: «Представлением об идеальном регулярном городе проникнута замечательная серия рисунков, посвященная Казани». Серия состоит из 23 видов города.

Архитектурные решения фасадов говорят о применении Кафтыревым образцовых проектов с их творческой переработкой, как это было характерно для выучеников школы московского зодчего Ухтомского.

Сохранились чертежи этих домов конца XIX века, где четко видны основные приемы, применявшиеся архитектором: вертикальное членение фасада, чередование гладких и рустованных поверхностей. Примечательно отсутствие на чертежах балюстрад, вероятно уже утраченных к концу века из-за климатических особенностей нашего региона.

Большинство этих домов сохранились до нашего времени, однако, сменили архитектурный стиль в угоду последующих эпох. К примеру, вошедшие в границы музейного квартала, здания по адресу К.Маркса 16 и 18 (ныне дом Приемов ASG) – чей внешний вид при реставрации был восстановлен на конец XIX – начало XX века. Зданиям по адресу К.Маркса 11 (дом купца Урванцова) и К.Маркса 15 (дом Чекмарева-Каменева), напротив, были



Материалы из опубликованных исследований С.П.Саначина
«План городу Казане». 1782 г., арх. В.И. Кафтырев (РГВИА.Ф.ВУА.Д.21986.Л.1)
1А – Жилище Первоприсутствующих Адмиратейской конторы;
1Б – Адмиралтейская контора;
2 – Дом надворной советницы вдовы Марии Яковлевны Депрейс;
3 – Дом протопопа Ивана Максимовича Каменского;
4 – Дом секунд-майора Евграфа Алексеевича Лебедева;
5 – Дом служителей Покровской церкви

возвращены исторические фасады XVIII века – и это неслучайно. Дом купца Урванцова – самобытный памятник стиля барокко в Казани, сохранивший в своей основе все присущие стилю объемно-планировочные решения – сложные пространственные композиции, овальные помещения; закругленные углы помещений, анфиладность. При реставрации фасадов по общему мнению членов научно-методического Совета МК РТ было принято решение поддержать предложение главного архитектора проекта Ф.М. Забировой и восстановить фасады здания на более ранний период его существования. И это было крайне важное и самое верное решение – возвратить городу памятник архитектуры XVIII века. Дом Чекмарева-Каменева по своей планировочной структуре был во многом перестроен, но больше всего изменения коснулись фасадов – поскольку в конце XIX века здание использовалось под нужды Казанской мужской гимназии, фасады для удобства ремонтов были упрощены – срублен весь подлинный барочный декор XVIII века. При реставрации здания в 2012-16 гг. были обнаружены следы ранее существовавших элементов, что было также подтверждено архивными материалами. Все это вкупе дало возможность восстановить еще один объект древней эпохи в его первоначальном виде и вернуть его в городскую среду одной из древнейших улиц Казани. Решения такого рода неизменно несут благоприятные изменения среды в целом, как это уже показала практика Группы компаний ASG при реконструкции и восстановлении усадеб Юнусовых, Апанаевых, Бурнаевых в Старо-Татарской слободе, где после проведенных компанией работ была восстановлена историческая сомасштабность городской среды, что в последующем повлияло на положительную реновацию этой территории в целом.

На Генеральном плане, сделанном Кафтыревым после 1782 года, на пересечении улиц Покровской и Поперечно-Казанской существующие здания, позже вошедшие в единый абрис здания по адресу К. Маркса 17, обозначены как каменные строения. К этому времени на рассматриваемом участке располагалось 5 отдельно стоящих каменных зданий с небольшими сооружениями внутри двора. Центральные три здания выстроены по усадебному типу и согласно исследованиям С.П. Саначина принадле-

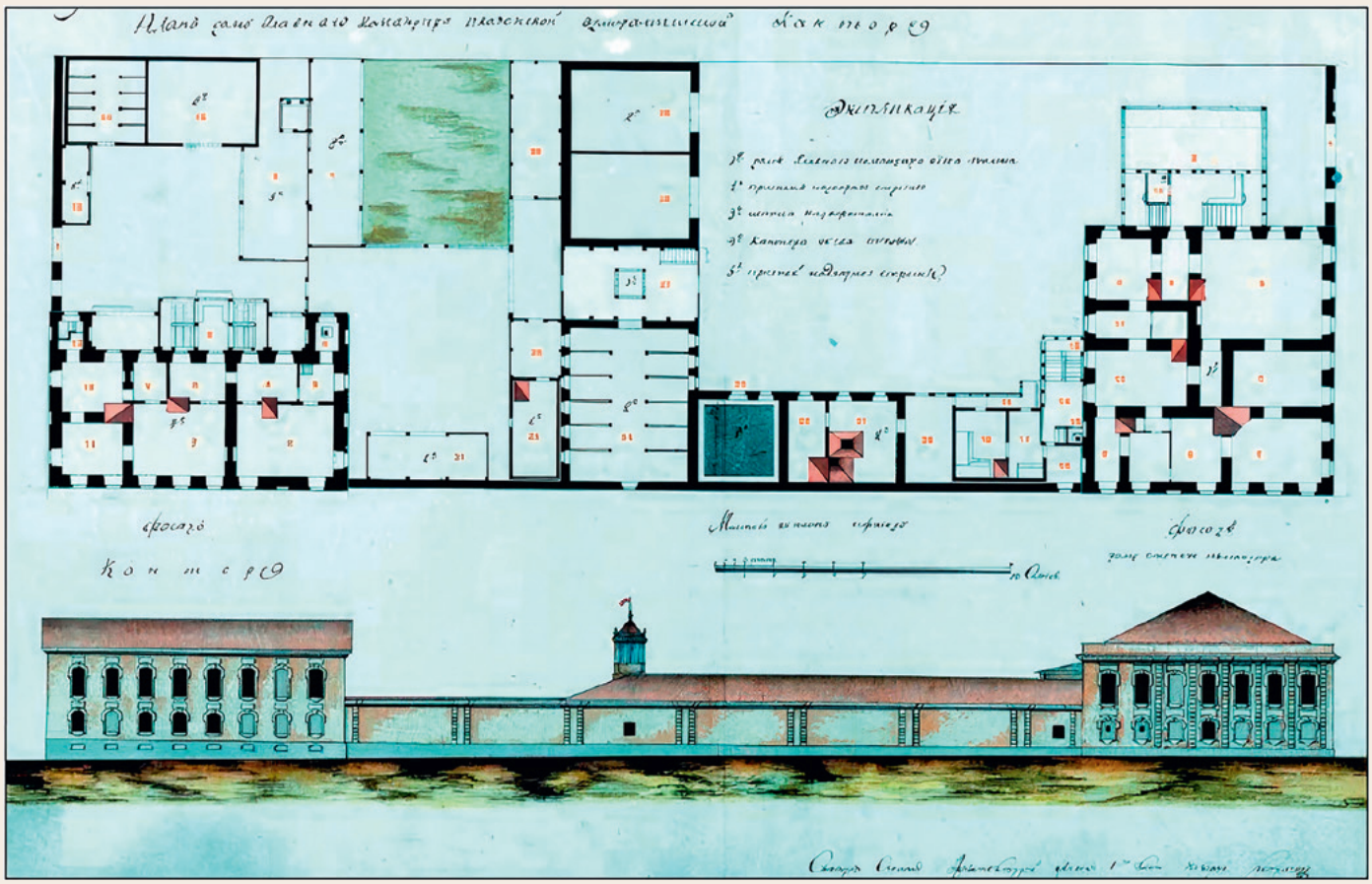
жали Марии Яковлевне Депрейс. Крайнее справа здание принадлежало протопопу Ивану Максимовичу Каменскому, а в крайнем слева здании размещалось жилище первоприсутствующих Адмиралтейской конторы. Границы всех трех домовладений были вытянуты до существующей ныне ул.Б.Красной.

Из общих источников известно, что Казанское адмиралтейство основано в 1718 году по высочайшему указу Петра I об основании в Казани адмиралтейства, которое расположилось на пашенной земле Зилантова Успенского монастыря на левом берегу реки Казанки у татарского села Бишбалта. Позже здесь образовалась Адмиралтейская слобода. Однако, по исследованиям С.П. Саначина, к этому времени в общих документах (переписках) не фигурировал термин «Казанское адмиралтейство». Лишь к 1733 году, когда руководителем адмиралтейства был поставлен вице-губернатор полковник Нефед Кудрявцов, появился термин Адмиралтейская контора (имеется ввиду Казанская).

Общие сведения говорят о том, что верфи разместились в Верхнем и Нижнем Услонах. Император Петр Великий прибыл в Казань 22 мая (по другим сведениям – 2 июня) 1722 года. Так же по исследованиям краеведа С.П. Саначина, визит Петра I был «в тамошней Адмиралтейской конторе». В то время она называлась Контора-канцелярия корабельных дел и располагалась не у верфи, как принято считать, а в здании, купленном в 1719 г. у Девичьего монастыря».

Особое внимание государь уделил учрежденному им в Казани для нужд Каспийского флота, адмиралтейству. Казанская - главная верфь (Казанскому адмиралтейству до 1722 года подчинялась Астраханская верфь, до 1830 г. – Нижегородская верфь) , состояла из 7 эллингов и большого числа мастерских, складов). 400 судов, построенных в Казанском адмиралтействе , принимали участие в Персидском походе, русско-персидской войне (1804–1813), военно-исследовательской экспедиции Н.Н.Муравьева-Карского к юго-восточному берегу Каспийского моря, боролись с пиратством на Волге и Каспии. А это значит, что чуть ли не половина кораблей российского флота того времени была построена и спущена на воду в Казани, а казанские корабелы внесли весомый вклад в историю российского военно-морского флота. В 1829 году Казанское адмиралтейство было упразднено ввиду неудобства проводки больших морских судов из Казани до Каспия, было решено строить суда в Астрахани. После этого в Казани осталось только правление корабельных лесов».

В книге «Спутник по Казани» автора Н.П. Загоскина указано: «Управление казанским адмирал-



Материалы из опубликованных исследований С.П.Саначина. "План дому Главного Командира и Казанской Адмиралтейской Канторы" (43×70). 1819 г., арх. ученик Ник. Копылов (РГАВМФ. Ф.326. Оп.1.Д.2449.Л1)



Фрагмент плана г. Казани 1778 года с нанесением существующих каменных строений

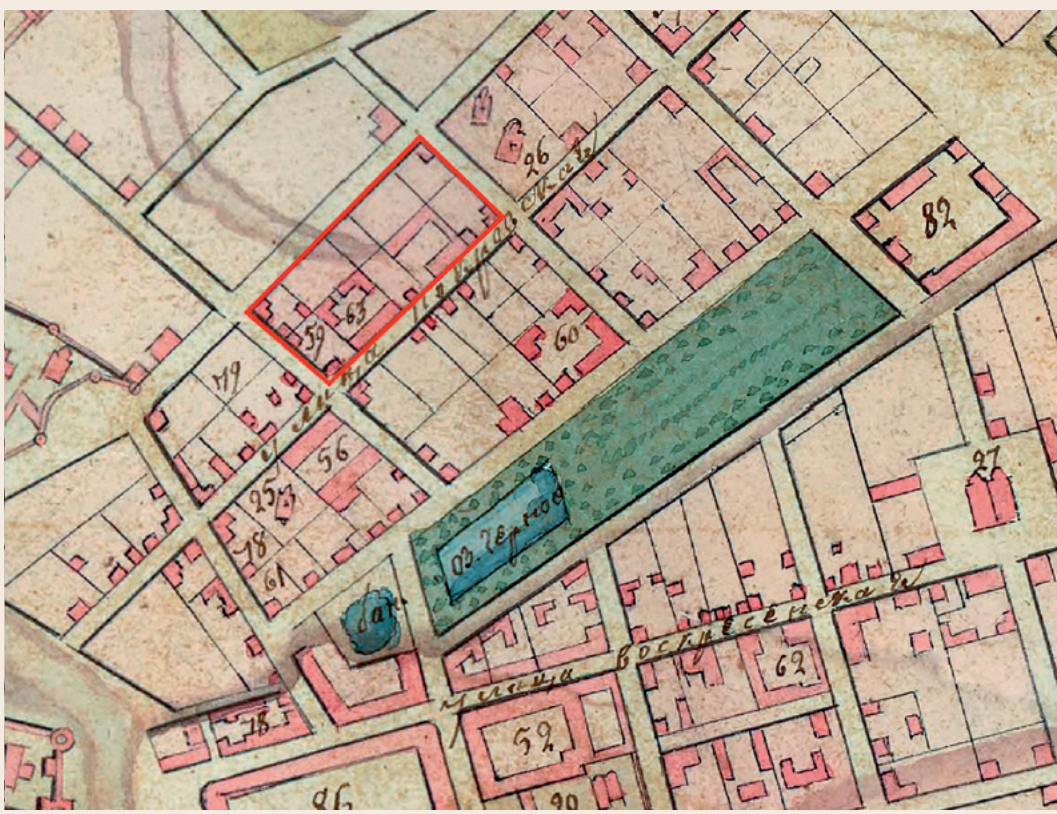
тейством, во главе которого находился капитан – командор, уже с самого начала было отделено от собственно корабельно-строительных учреждений под наименованием «Адмиралтейской конторы», во все времена существования адмиралтейства помещалось близь Казанского монастыря (в разных зданиях, конечно), на месте, ныне принадлежащем земской больнице».

Частые пожары были стихийным бедствием всех русских городов. В 1815 г. от большого пожара выгорела почти вся Казань, погибло более 2 тысяч домов. «Пожар в 1815 сентября 3го дня, предвестником которого еще недели три был густой носившийся в воздухе дым, происходивший от горевших в окрестностях сел и лесов начался в Ямской слободе у Варламовской церкви в 8 часов утра и мгновенно так сильно распространится, что менее нежели в 12 часов истребил пламенем: ...6) улицу Ямскую ..., половину улицы Вознесенской, …по Воздвиженской сгорело все до здания Адмиралтейской конторы».

До революции улица Воздвиженская составляла единую магистраль с улицами Покровской (участок современной ул. К.Маркса от ул. Япеева до пл.Свободы) и Грузинской (от пл.Свободы до Варваринской церкви). В 1918 году им присвоили одно общее название - К.Маркса.

В 1825 году в Казани создается Комитет, которому было поручено «изыскать способы к помещению в Казани военных кантонистов». В рассматриваемом квартале N31 у Военно-сиротского отделения уже были куплены под казармы корпуса у вдовы Марии Депрейс.

Комитет приступает к своей работе и вскоре направляет в Департамент военных поселений, в чьем ведении находились тогда школы кантонистов, свои предложения. Для этих целей было предложено отстроить здания бывшие арсенальные и литейные в Казанском кремле, сильно пострадавшие во время пожара. В 1827 году начались работы по отстройке зданий, которые продолжались на протяжении многих лет. Школа кантонистов в это время располагалась в здании бывшей пересыльной тюрьмы, а лазарет – в зданиях по ул. Покровской. В августе 1836 года в Казань прибыл император Николай I для осмотра отстраиваемых в крепости зданий для помещения батальонов кантонистов. К 1837 году были отстроены все здания комплекса, в том числе лазареты с помещениями для фельдшеров, лаборатория, аптека, больничные покои, для прислуги при школе кантонистов.



Фрагмент плана г.Казани пер.половина XIX в. с нанесением существующих каменных строений. Под №59 - дом Адмиралтейской конторы; под №63 Военный госпиталь

Кантонисты – малолетние и несовершеннолетние сыновья нижних воинских чинов, которые образовали как бы особое состояние или сословие лиц, принадлежащих со дня рождения к военному ведомству и в силу своего происхождения обязанных военной службой (в России); поступавшие на службу из кантонов (особых полковых округов), существовавших для укомплектования каждого полка Пруссии в XVIII веке; название кантонисты относилось и к еврейским детям-рекрутам.

В Архивном фонде сохранился документ Казанской губернской строительной комиссии от 08.10.1836 г. «О переустройстве здания военных кантонистов под больницу Приказа общественного призрения». К этому времени три отдельно стоящих здания бывшей усадьбы Депрейс были объединены в единое. Военных кантонистов перевели в Казанский кремль, в здания на территории бывшего Пушечного двора и комплекса мечети Кул-Шариф, в здание, в которое после 1837 года разместилось Юнкерское училище, в настоящее время галерея «Хазинэ», Эрмитажный центр «Казань».

С 1775 года «Учреждением для Управления губерний Российской империи» были созданы Приказы общественного призрения. Основным направлением Приказов была социальная сфера: на них возлагались обязанности устраивать и содержать школы и богоугодные заведения. Центральное положение среди заведений приказов занимали больницы: в 1843 году из 793-х богоугодных заведений больниц было 560, а в 1852 году из 781 – 535 занимали больницы. Строительство и содержание больниц ложилось на плечи городских властей, которые были обязаны отводить для больниц здания, а также обеспечивать их всем необходимым.

Казанский Приказ Общественного Призрения был создан в губернском центре в 1781 г. на основании учреждения о губерниях 1775 г. для управления специализированными учреждениями: богадельнями, приютами, больницами, а также капиталом и собственностью системы социального обеспечения.

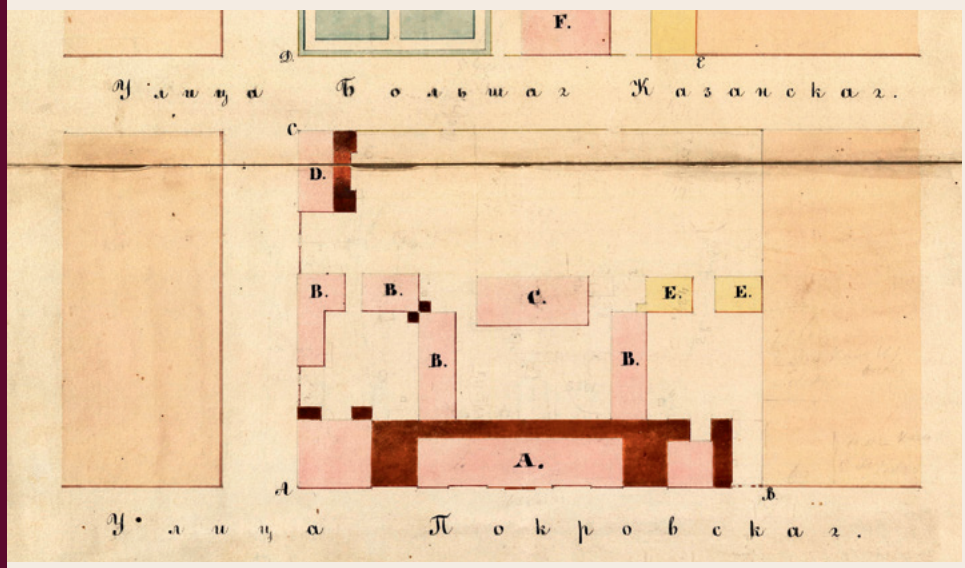
Одним из самых первых архивных документов, найденных в Государственном архиве РТ, является переписка Приказа Общественного Призрения с Казанской строительной комиссией за 1834 год. В обращениях указывается нужный для больницы Приказа Общественного Призрения ремонт, а именно: необходимость исправить и выбелить два флигеля для умалишенных, три голланские печи, устроить вновь отхожее место. По случаю возведения зданий дома умалишенных и фельдшерской школы в том же году на территории участка предполагалось устроить четыре кирпичных сарая. Позже в этот же год были поправлены печи ввиду случившегося пожара.

В Государственном Архиве РТ сохранился любопытный документ за 1842 год, свидетельствующий о предполагаемых перестройках после опустошительного пожара. Ущерб, причиненный пожаром, был оценен страховым обществом Г.Кузмина и составлял 28,792 руб. 25 коп. серебром. Первоначально в Казанскую Губернскую комиссию был представлен проект архитектора Пятницкого, в котором подробно были описаны планируемые перестройки. К сожалению, проект не получил одобрения ввиду непроработанности фасадов по другим улицам кроме Покровской, а также ввиду огромных затрат на осуществление данного проекта.

Следующим важным графическим документом является высочайше утвержденный в Царском Селе 9 мая 1844 года «Общий план расположения строений Приказа Общественного Призрения», на чертеже отмечено перестраиваемое нынешнее здание по адресу К.Маркса, 17. Именно данный документ свидетельствует о том, что ранее территория Приказа была в границах половины квартала, ограниченного улицами Покровской (ныне Карла Маркса) и Поперечно-Казанской (ныне Япеева), также ему принадлежала часть участка квартала Большая Казанская (ныне Большая Красная). На данный год указаны следующие каменные строения: квартиры для чиновников и больница для мужчин; службы; здание для сирот мальчиков и больница для женщин; здание для сирот девочек и службы; дом для умалишенных. Так же на территории отмечен небольшой садик для прогулок больных.

Рассмотрев этот чертеж на точном основании Высочайше утвержденного в 26 день ноября 1842 года Положения о Департаменте, Отделение находит предположение на сей счет внутреннего устройства главного корпуса одобрительным, но не одобряя предполагаемого устройства церкви во вновь возводимой пристройке по непредложению сводов между верхним и нижним этажами, составило на устройство церкви новый проект, на особом листе прилагаемый».

Предполагаемыми к постройке отмечены строения, объединяющие три существующих здания (бывший дом Первоприсутствующих Адмиралтейской конторы, перестроенная усадьба М.Депрейс и дом протопопа И.М. Каменского) в одно, также пристрой к зданию сирот девочек, документы подписаны архитектором Песке. «Здание по Покровской улице имеет по плану протяжение 58 сажень, соответствующий фасад по существующей части здания по той же улице левой стороны имеет протяжение 9 сажень, 1 аршин, 12 вершков, по Казанской улице протяжение плана ровно 48 сажен и по Пятницкой улице общее протяжение здания с оградою в плане 62 сажени 1 аршин 8 вершков». По



Материалы из опубликованных исследований С.П.Саначина.
Фрагмент общего плана расположения строений Казанского приказа Общественного Призрения 1842 г.

натурным исследованиям можно определить, что все эти перестройки были осуществлены. В 1848 году со стороны двора был осуществлен прямоугольный пристрой. «Чертеж сей получен во II отделение Департамента Проектов и Смет 14 мая 1847 года, окончательно рассмотрен в оном 13 июля 1848 года».

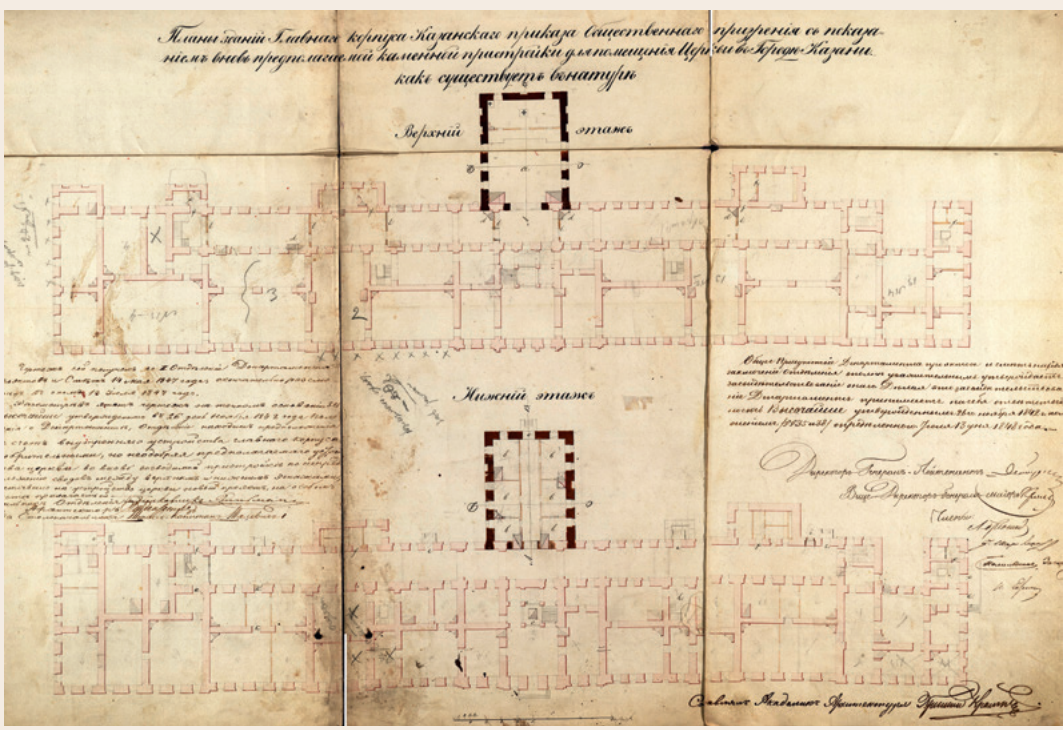
Для удобства размещения новой функции, к зданию по современной улице К.Маркса со стороны дворового фасада был пристроен в два этажа кирпичный пристрой, в котором разместился длинный коридор. При этом абрис здания сразу же усложнился ввиду того, что ранее отдельно стоящие пристрои (строения бывшей усадьбы М.Депрейс), располагавшиеся перпендикулярно современной улице К.Маркса, вошли в общий объем здания. Эти помещения теперь уже использовались в качестве служб. Угловое здание (сов.Б.Красная 20/6) использовалось для размещения сирот-девочек, к нему в этом же году достраивался пристрой.

План протяженного по ул. Карла Маркса здания после перестройки начал напоминать корпусный тип больниц, при этом по главным фасадам здание продолжало сохранять барочный вид. Такого рода укрупнение существующих зданий было характерной чертой крупных городов Российской империи XIX века. К примеру, при строительстве главного корпуса Военного госпиталя в Лефортово, выходящего на Госпитальную улицу, архитектор И.В.Еготов объединил шесть разрозненных зданий, существовавших ранее, в едином объеме.

Таким образом, к середине XIX века рассматриваемое здание было полностью перестроено в единое здание с фасадами в барочной стилистике. Многие исследователи пишут, что рассматриваемое здание сохранило свои фасады с XVIII века, однако проведенные исследования подтверждают обратное – при переустройстве здания фасады были перестроены в архаичном на то время стиле барокко. Следы от первоначального декора прослеживаются на внутренних стенах здания, которые до переустройства были наружными дворовыми. Зафиксированы характерные для стиля барокко наличники с полотенцами (полукруглыми и прямыми) и ушками.

В 1854 году построена Церковь Пресвятой Богородицы «Неопалимая купина» на 2-м этаже здания с выходом во двор больницы. При церкви была часовня, которая выходила на ул. Б. Красная.

Между 1848 и 1865 годами были построены два каменных флигеля (ранее на плане 1842 года указанные как деревянные строения для дров), небольшой пристрой к корпусу сирот мальчиков, а также часовня по красной линии ул. Большая Казанская. На генпла-



Материалы из опубликованных исследований С.П.Саначина .
Архивный документ 1847 года. Проект на пристройку домовой церкви

не уже отсутствовала часть участка по ул. Большая Казанская.

В 1861 году по представлению министра народного просвещения при больнице открыта Госпитальная клиника, состоявшая из двух отделений: терапевтического и хирургического - для совершенствования студентов кафедры госпитальной хирургии, открытой в 1861 г. на медицинском факультете Казанского университета.

Здание Казанского Приказа общественного призрения уже в 40-е гг. XIX столетия приобретает тип корпусной больницы. Данный тип в последующем будет использован при строительстве иных лечебных заведений г.Казани. С введением земской реформы дела Приказов общественного призрения отошли к земству, таким образом на рассматриваемом участке разместилась Земская больница в 1865 году.

Земская медицина – система медицинской помощи населению в России, организованная местным самоуправлением – земством в соответствии с Земской реформой 1864 г. Сенат России утвердил Положение о губернских и уездных земских учреждениях и временных для них правилах по делам о земских повинностях, народного продовольствия и общественного призрения. Положение было введено в действие в 33 губерниях, в том числе в Казанской. Земскими органами была намечена программа организации службы на принципах доступности, не зависимо от социального положения и уровня дохода людей. Правительство передало земствам губерний капитал в ценных бумагах (Указ от 1 июля 1862 года) и дополнительные денежные средства (5 млн руб.), которые составили неприкосновенный фонд; проценты от него предназначались для благотворительности и содержания богоугодных заведений. Земства выделяли средства на содержание больниц, аптек, поликлиник, приобретение лекарств, инвентаря, оборудования, выписку медицинской литературы и социальные нужды.

В Казанском уезде работа земства началась с приёма действующего медицинского учреждения – больницы Приказа Общественного Призрения в своё ведение. Проводилась реконструкция старых зданий, строились новые уездные участковые больницы, создавались фельдшерские пункты, службы санитарного порядка и др., медицинским работникам при больницах предоставлялись квартиры с коммунальными услугами. Земство заботилось о совершенствовании системы медицинского обслуживания, назначало материальное содержание земским врачам, контролировало создание хороших жилищных условий.

Новая функция здания вновь диктовала требования по количеству помещений, в последующие года на территории комплекса появились новые объекты: здание амбулатории, православная молельня, магометанская молельня. Существующие здания достраивались в высоту (к примеру, присоединенный к главному корпусу ранее стоявший одноэтажный пристрой XVIII века был достроен вторым этажом для размещения квартир сестер милосердия), расширялись путем достроек, меняли функции, к примеру, к концу XIX в. в здании на углу ул.Б.Красная и Япеева размещалось тифозное отделение больницы. Таким образом комплекс приспосабливали к современным нуждам того времени. Первоначальное Г-образное здание служб (прослеживается с 1782г. на картах) по современной ул.Япеева, в процессе постоянных переустройств было достроено по красной линии улицы вплоть до здания по адресу К.Маркса 17, тем самым став его частью. Позже в этой части размещались одновременно: пекарня и квасная, службы, квартира служащих, позже дифтерийные и службы, а к концу XIX века квартиры и пекарня. Вероятно, такая частая смена функций очень сильно влияла на сохранность конструкций здания, ввиду чего к началу 2000-х гг. от этого пристроя останутся лишь руины.

Менялась и планировка зданий, в том числе здания по современной ул.К.Маркса д.17, где переустраивались помещения для сан. узлов, менялось расположение лестниц, а также их конфигурация. К примеру, первоначальная П-образная лестница на каменных столбах (характерный тип лестниц в медицинских учреждениях) к началу XX века была заменена на Е-образную. Остатки конструкций первоначальной лестницы были обнаружены в процессе противоаварийных мероприятий в 2012г. Помимо этого, при дополнительном обследовании здания в 2021г. была обнаружена кирпичная одномаршевая лестница, ведущая в подвальную часть из коридора-пристроя 1842 года, сохранившаяся очевидно с того периода, когда в здании была усадьба М.Деприйс.

В 1880 году построена двухэтажная пристройка к флигелю Городской Земской больницы, расположенной на углу улиц Большой Казанской и Поперечно-Казанской по проекту архитектора Бечко-Друзина, а также был предложен фасад главного здания с венчающим центральную часть картушем с изображением змея Зиланта. По всей вероятности, проект не был осуществлен.

Между 1880 и 1887 годами построен деревянный барак для больных. В 1887 году было предложено два проекта на расширение усыпальницы при часовне Земской больницы: с полукруглым завершением и с четырехгранным, по последнему из которых оно было осуществлено. Между 1887 и 1893 годами к флигелю, расположенному на углу улиц Большой

Казанской и Поперечно-Казанской, был пристроен небольшой полукруглый объем. На границе с соседним домовладением была построена мусульманская часовня в 1890 г., полностью сохранившаяся до сегодняшнего дня. Дезинфекционные камеры были оборудованы паровыми котлами в 1892 году. Здание амбулатории и коктории по красной линии ул. Большая Казанская было построено в 1893 году. Помещение анатомического театра было расширено в 1895 году, также было пристроено небольшое помещение для заразных трупов. Деревянная сушильня с паровым котлом также расположилась на территории Земской больницы.

Н.Ф. Калинин обнаружил в архивах «Скорбный» лист Казанской Земской больницы, где А. М. Пешков (М. Горький) лечился с 12 по 21 декабря 1887 года, и Протокол Казанской духовной консистории, где судили цехового А. М. Пешкова за покушение на самоубийство в декабре 1887 года.

На 1899 год в Земской больнице числилось:

– главный корпус, в котором находились: церковь, земское хирургическое отделение, госпитальная хирургическая клиника профессора Н.И.Котовщикова, земское терапевтическое отделение, отделение заразных больных, гинекологическое, нервное, глазное и мужское кожно-венерологическое отделения и квартиры для низшего медицинского персонала;

– корпус для женского кожно-венерологического отделения (флигель во дворе);

– корпус для заразных отделений;

– корпус для амбулаторий и аптеки;

– здание дезинфекционной камеры с прачечной;

– здание для кухни, квасной, пекарни и погреба;

– усыпальницу (часовню).

В начале века в главном корпусе больницы переделали парадную лестницу, а также пристроили каменную лестничную клетку к флигелю на углу Большой Казанской (Большая Красная) и Поперечно-Казанской (Япеева). В 1911 году был предложен проект расширения световой площади окон главного корпуса земской больницы.

После революции территория была национализирована, в здании была открыта Первая Казанская рабочая больница (название само говорит за себя), которая была закрыта по решению Президиума народных комиссаров ТАССР от 08.07.1922 ввиду того, что «больница находилась в старом помещении, требующем колоссального ремонта и затраты больших средств». Было принято решение о слиянии её с Шамовской больницей.

Использование всего здания с 1922 года полностью не выявлено.

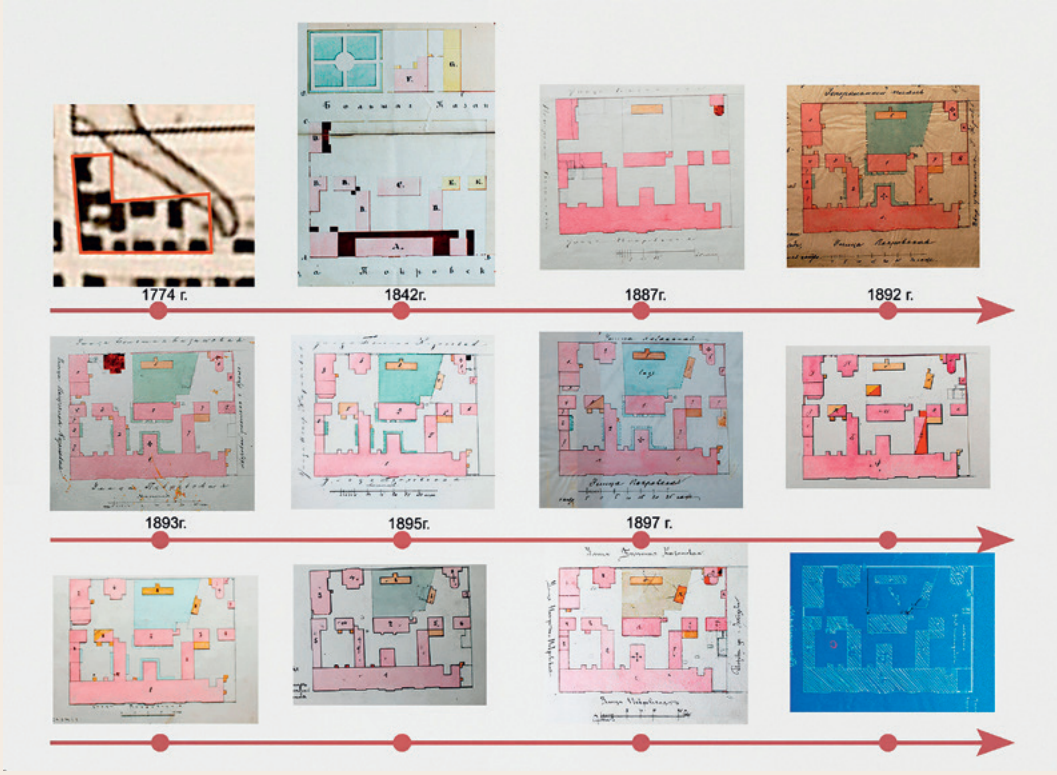


Схема периодизации домовладения



Фотография начала XX века – угол современных ул. К.Маркса и Япеева

Есть сведения о том, что с 1928 г. в восточной части здания с дворовыми постройками была размещена Казанская дезинфекционная станция, созданная в октябре 1927 года на базе действующих с 1924 года при станции скорой помощи дезинфекционных отрядов, со штатом в 11 человек. Во время войны здание скорее всего использовалось как военный госпиталь, дезстанция в здании сохранялась, в 1944 году в ней работало 4 врача-дезинфекциониста, 26 дезинструкторов и 219 дезинфекторов. Самоотверженная работа сотрудников дезстанции позволила ликвидировать эпидемии малярии, холеры, трахомы, резко снизилась заболеваемость сыпным и возвратным тифом.

В этот период здание по адресу К. Маркса, д.17 вновь неоднократно перестраивалось – расширялись оконные проемы для освещения операционного зала, были пробиты/заложены дверные проемы, устроен переход по второму этажу в двухэтажный корпус внутри двора. Интерьеры здания ввиду долгого срока эксплуатации, частых переустройств пришли в ветхость и были утрачены, в том числе утрачены и многочисленные печи. В этот же период за ненадобностью была разобрана некоторая часть кирпичных печных труб, выходящих на крышу, выполнены новые. Крыша здания неоднократно ремонтировалась, в процессе ремонта часть слуховых окон была разобрана.

Решением исполкома Бауманского райсовета депутатов трудящихся №57 от 14.02.1949 г.. «О передаче на баланс отделом райсовета строений специального назначения» строение по ул. К.Маркса,17 было передано на баланс в безвозмездное и бессрочное пользование Городской больнице №7 города Казани.

Территория комплекса конторы Адмиралтейства была ведомственно разделена, угловое здание комплекса конторы адмиралтейства по ул. Б. Красная, 20 было отдано Республиканскому медицинскому клиническому объединению при ГИДУВе. Восточная часть территории была занята самостоятельным учреждением республиканского значения «Городская дезинфекционная станция», организованная в 1957 г. как правоприемник дезстанции.

В советское время были снесены и перестроены многие ценные объекты на территории: перестроено детское отделение, снесено «Г»-образное здание по ул. Япеева, построены гаражи из силикатного кирпича на месте исторических зданий. На территории бывшего садика для больных и барака появился дом «сталинка». Внешний и внутренний облик зданий также претерпел значительные изменения: были расширены окна, заменены столярные заполнения, в ходе ремонтов утрачена отделка интерьеров, утрачена часть кирпичных труб.

На основании приказов Министерства здравоохранения ТАССР №395 от 31.07.1963 г. и №49 от 01.02.1964 года, а также ходатайства ректора КГМИ Х.С. Хамитова городскую больницу №7 г. Казани, как базовую кафедры пропедевтики внутренних болезней КГМИ, переименовали в Городскую клиническую больницу №7. В 1971 году на её базе было открыто инфарктное отделение.

25 сентября 1985 года на заседании Исполкома Казгорсовета было принято решение об открытии кардиологического диспансера. Приказом городского отдела здравоохранения клиническая больница №7 была преобразована в Кардиологический диспансер со стационаром на 120 коек и двумя поликлиническими отделениями.

Новый профиль медицинского учреждения требовал реконструкции и приспособления помещений, в результате чего протяженное здание по ул.К.Маркса было частично перепланировано. В период с октября 1985 по июль 2004 года главное здание и часть дворовых построек использовалось под нужды кардиологического диспансера.

В 1995 году Указом Президента Российской Федерации от 20.02.1995 г. №176 Комплекс кон-



Спутниковая карта Казани и окрестностей 1976 года. К этому периоду сохраняется плотность застройки квартала



Фотография 1980-х гг. Вид на застройку комплекса

торы адмиралтейства включён в Перечень объектов федерального (общероссийского) значения.

Угловое здание комплекса по ул. Б. Красная, 20/6 было занято медицинским коммерческим банком «Аверс» и кардиологическим ВТЭК, затем продано частным лицам.

В январе 2011 года кардиологический диспансер передаётся в Государственное автономное учреждение здравоохранения «Межрегиональный клинико-диагностический центр», в комплекс которого входили: кардиологический диспансер, детская кардиологическая поликлиника, амбулаторно-поликлиническое отделение.

Таким образом, единая и неделимая до революции 1917 года территория комплекса была поделена на несколько частей, и к началу 2000-х гг. принадлежала разным собственникам. С советского периода и до июля 2012 года угловое здание и часть дворовых построек использовалось под нужды кардиологического диспансера.

В 2011-2012 гг. на здании по ул.Карла Маркса, 17 были проведены реставрационные работы: воссоздан внешний облик фасадов исторического здания с восстановлением исторических габаритов окон и дверей, заменены поздние столярные заполнения на деревянные в одну нитку по согласованному эскизному проекту, воссозданы ворота по ул.К.Маркса, устроен по архивным чертежам центральный элемент разорванного фронтона – барельефное изображение змея Зиланта, завершает композицию корона Российской империи. Наряду с видимыми горожанам работами, были выполнены колоссальные мероприятия по выведению объекта из аварийного состояния – были разобраны аварийные конструкции, конструкции, подлежащие ремонту были сохранены и усилены, вывезены тонны мусора, восстановлены внутренние стены, проемы. На пути этой долгой, энерго и финансово затратной реставрации случались настоящие находки – и речь здесь не о каких-то общепринятых сокровищах в золотом эквиваленте. Были обнаружены забитые в период эксплуатации подлинные деревянные рамы, межкомнатная дверь, печное зеркало с весьма потрепанными временем изразцами. Находки эти для обывателей не несут особой ценности, а вот для реставраторов – это очередная возможность раскрыть историю жизни и бытования памятника, прикоснуться к подлинным элементам, найти способ включения этих элементов в будущую экспозицию Дворца.

Несмотря на сложную судьбу памятника, большинство объектов, некогда формировавших единый комплекс, сохранилось. Это не только здания XIX века, но и редкие в нашем городе здания конца XVIII века. Каждому из сохранившихся зданий проектом реставрации гарантировано восстановление.

На протяжении 14 лет ведется реставрация этого комплекса, который в разные периоды своей истории носил разные названия. Одни источники называют здание по адресу ул. К. Маркса, 17 одним из зданий Адмиралтейской конторы, другие – зданием Приказа общественного призрения, Земской больницей или Кардиологическим диспансером. И все эти названия верны, ведь каждое из них отражает определенный этап жизни этого уникального памятника. На протяжении веков здание неизменно служило людям, а большую часть своей истории выполняло благородную лечебную миссию. Сегодня для Дворца изящных искусств ASG начинается новая глава. Новое предназначение здания также будет служить человеку – не исцеляя тело, а вдохновляя, просвещая и пробуждая чувства. Ведь подлинное искусство способно лечить души, объединять людей и оставлять след в их сердцах.

ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ - ДОМИНАНТА КВАРТАЛА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Русский дворцовый интерьер XVIII века – особая форма организации жилого пространства, отражающая новые взгляды дворянства на мир и свое в нем место. Именно мировоззрение дворянина, который благодаря Екатерине II мог не служить в армии, а возделывать свой сад, формировало

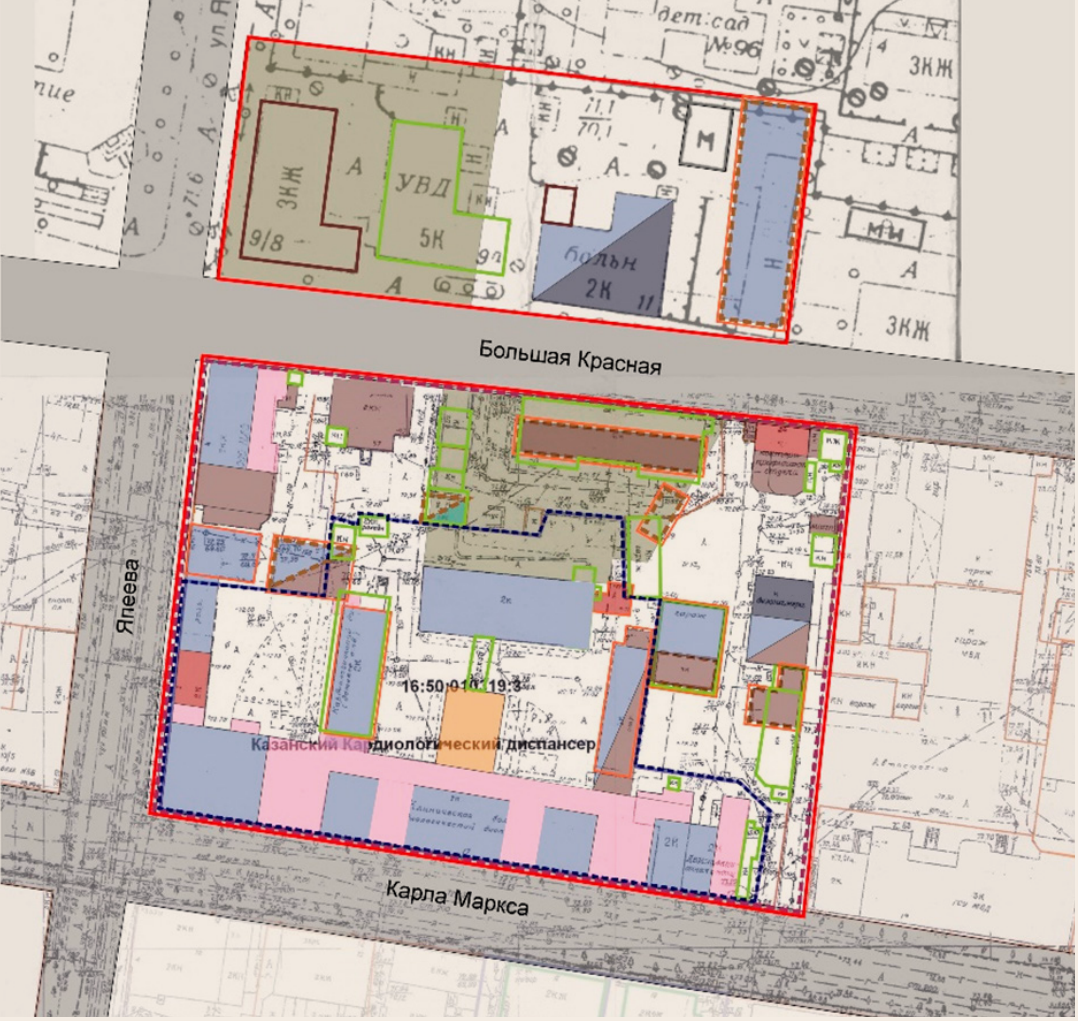


Схема №1 периодизации застройки

предметное убранство интерьера, в котором появились предметы не только утилитарно-функционального назначения.

С эпохой Возрождения дом стал отражением социального положения, круга интересов и богатства владельца. В противовес средневековым интерьерам, где в основном в качестве убранства интерьеров использовались отдельные предметы роскоши, гобелены, основными элементами интерьеров стали живопись и скульптура. Оформление жилища (дворца, усадьбы) стало отражением личности хозяина, его сословных, эстетических представлений о самом себе, о месте, занимаемом его родом в истории, его заслугах и т.п.

Интерьер не как среда обитания, а как культурное пространство формировался поначалу в подражание европейским традициям. Культура жилища как знаковая система, до того не менявшаяся столетиями, в течение первой половины XVIII века круто преобразилась дважды: конец 1750-х – это еще расцвет барокко, середина 1760-х – уже время широкого распространения классицизма. На смену чувственной экзальтированной эстетике приходит рациональное, основанное на представлении о познаваемой разумной организованности мира, восприятие.

Барокко стремится к впечатлению иллюзорности физического пространства: стену имитирует система ее отражений в зеркалах; вместо потолка, ограничивающего помещение сверху, создается иллюзорно раскрывающееся небо.

Остроумие, метафора становятся отличительными признаками общения элиты. Речь, вводимые в обиход новые понятия становятся яркими, образными, искусство сближается с бытом. Особенно значимой становится роль театра, ставшего способом самовыражения и преобразования действительности и подготовившего переход к новой эстетике классицизма.

Маскарад барокко сменил реализм классицизма, ставший школой большого значения, по сути, школой жизни, следуя правилу «единства времени, места и действия».

Эволюция предметно-пространственной среды дворцовых интерьеров XVIII века началась с проникновения в интимный мир человека, тонкость эмоций, даже чувство пропорций и воздушность фактуры при создании отдельных помещений создавали ощущение нежного изящества, близости к природе и внутреннего благородства.

Именно классицизм поставил задачи по формированию ансамблевых принципов, воплощавших идею единства, разума и порядка. Чтобы сохранить неразделимость и ясность целого, ни одна деталь убранства не должна претендовать на первенство, все должно отвечать законам гармонии. Это

правило влияло и на расстановку мебели в комнатах, и на ее форму, которая все более упрощалась по сравнению с мебелью барокко и рококо, на цветовой климат интерьера, на его пропорции и декоративное решение. И все это ради красоты и гармонии архитектуры и ее внутреннего наполнения, человека и его домашних занятий, совершаемых по законам красоты.

Ни в одном интерьере этого времени не нарушается правило всеединства, столь важное для античности. Отдельные предметы, мебель, архитектура, заключенные в классическом интерьере, объединены между собой и образуют систему взаимосвязанных масштабов. Один равен объему здания и его основным частям, второй соразмерен (не равен!) человеку, третий – предметам, наполняющим интерьер. Нет главного и второстепенного, все соподчинено, взаимосвязано между собой.

Предметно-пространственная среда XVIII века мгновенно реагировала на происходящие изменения, становясь в большей, чем когда-либо прежде, степени обращенной к человеку, к его запросам и потребностям как материального, так и духовного характера. Проявление этой особенности предметно-пространственной среды замечаем как в удобстве бытовой вещи, замаскированной под барочным завитком, так и в обращенности к «мудрой простоте» и гармонии античной цивилизации.

В истории культуры дворец и дворцовый интерьер занимают совершенно особое место. Внешний и внутренний облик этих сооружений отличался масштабом и роскошью отделки, что символизировало высокий социальный статус владельца, соответствовало его главной репрезентативной функции как символа власти.

Обожествление личности монарха, сакральный характер придворной жизни, регламентированный ритуал ежедневного поведения – все это влияло на развитие предметно-пространственной среды дворцовых интерьеров и их знаково-символическое содержание.

Эволюция русского дворцового интерьера XVIII века в целом следует за стилистическими изменениями, которые диктует мода, закрепляя неформальную социальную норму как «знак времени».

При этом сохраняются все ключевые символы жилого пространства. Например, наличие стен, кровли, дверей, окон – обязательное условие существования жилого интерьера и его предметно-пространственной среды, будь то крестьянская изба или царский дворец. Но главный культурный смысл предметно-пространственной среды интерьера как пространства жизнедеятельности и жизнеустройства человека остается неизменным. В зависимости от повседневных нужд, запросов и образа жизни человека, оно обретает свои границы и смысл, а также сферы своего проявления (время, место, зрительное восприятие, быт, нравы, предметная среда). Отсюда логика разделения внутренней структуры дворца на парадную и повседневную части, женскую и мужскую половины и так далее.

В жизни высшего сословия ведущую роль играет ее светская сторона; отсюда акцентированное внимание на парадных пространствах – залах, гостиных, где устраивали балы, принимали гостей, музицировали и пр.

На эффекте бесконечно отраженного пространства построена архитектура дворцовых залов эпохи барокко, в планировке господствует анфилада, все помещения делаются проходными. Их впечатляющие размеры, обилие зеркал и оконных проемов разрушают привычную для человека структурность – четыре стены, потолок и пол. Живописный плафон с уходящим вверх изображением архитектурных форм служит иллюзорным продолжением стены и зрительно уводит за пределы помещения, устройство падуг маскирует резкий переход между потолком и стеной. Таким образом, создается впечатление неразрывной связи живописи и архитектуры, и ещё более усиливается впечатление безграничности внутреннего пространства.

Не предъявляя высоких требований к комфорту, в условиях, когда культура быта только формировалась, в предметной среде эпохи барокко накапливаются самые ценные находки в системе организации интерьера, формообразовании и декоре наполняющих вещей.

Например, елизаветинское барокко характеризуется обилием материала – бело-голубого керамического кафеля с изображением бытовых сцен, вписанных в прямоугольники керамических изразцов, вторящего калейдоскопу шпалерной развески картин. Популярность таких печей в барочных интерьерах была оправдана тем, что для человека эпохи XVIII века они выражали очень важный смысл: ведь это та же игра в контрасты – за холодной гаммой бело-голубых плиток скрывалась основная функция печи - давать тепло, согревать с помощью огня дворцовые покои. Мебель, посуда, бесчисленные жирандоли и канделябры превращаются в украшения благодаря своим причудливым формам. Есть внутреннее стилевое единство между предметной средой и церемонным этикетом, манерой одеваться в роброны на жестком каркасе, усыпанные драгоценностями, атласные камзолы, парики.

Краски, формы, материалы, предметы обстановки и декоративного убранства, с точки зрения их реально-практического назначения и знаково-символического содержания, являются смысловыми элементами культурного пространства дворцовых интерьеров XVIII века.

Ясность пространственных композиций, сила и содержание художественных образов харак-

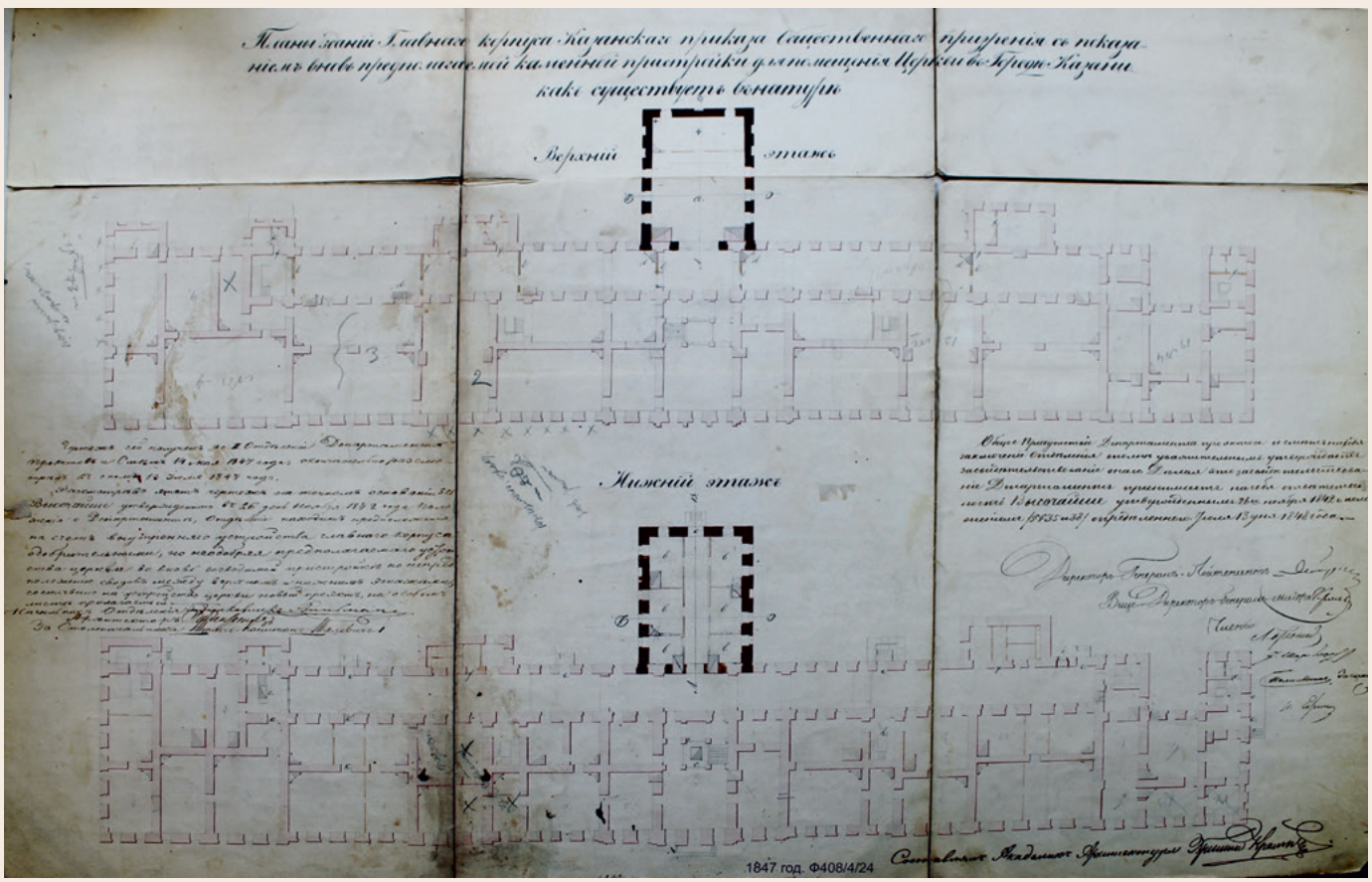
терны для дворцовых интерьеров второй половины XVIII века. Место живописи в интерьере строго регламентировано, поле живописных плафонов ограничивается узорными тягами, получает распространение «гризайль», монохромная живопись, имитирующая скульптурные рельефы и архитектурные формы.

Антропоморфность жилого пространства и предметной среды поддерживается законами повседневной жизни и спецификой способа их восприятия «от человека». Неслучайно единицы малых мер длины определяются параметрами, характерными для человека: шагом, локтем, стопой, аршином. Отдельные части бытовых предметов называют согласно его анатомическому строению: тулово, ножка, носик, плечи и т.д.

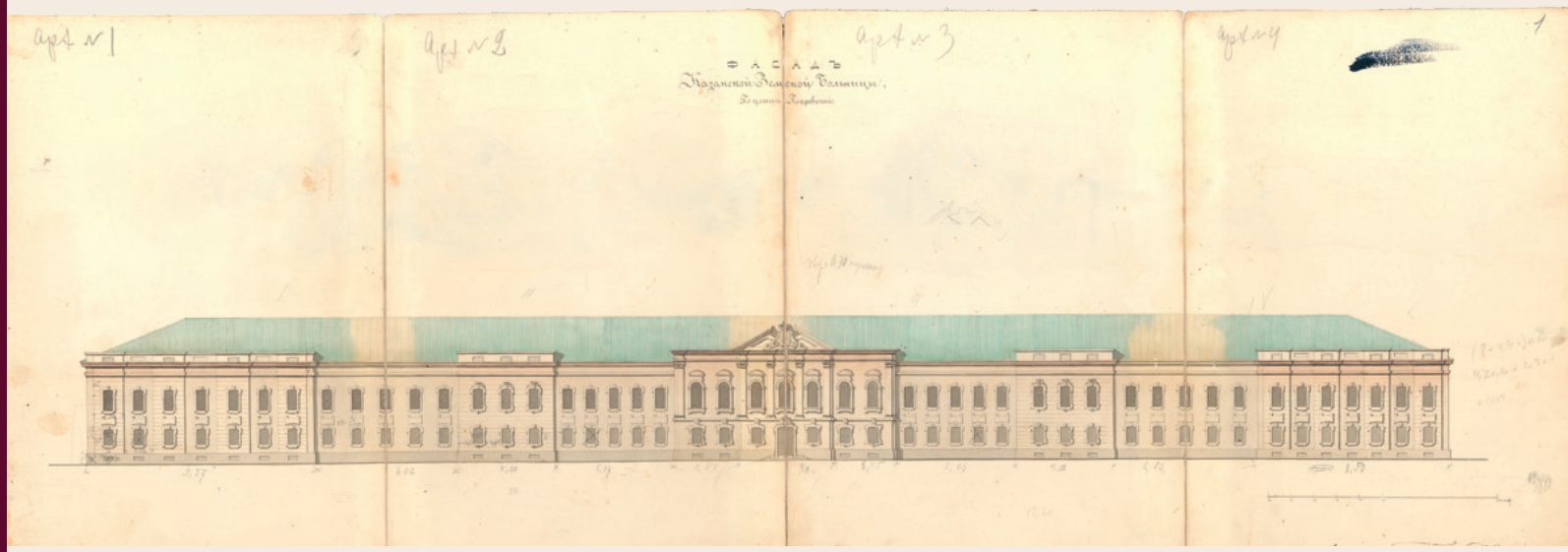
Дворец изящных искусств ASG призван вместить летопись российского коллекционирования – государственного и частного, а также стать масштабной многофункциональной площадкой для просвещения. Большая часть парадных залов бельэтажа – именные, посвящены великим правителям России: Петру I, Елизавете Петровне, Екатерине II, Александру I, а также щедрым меценатам и коллекционерам былых эпох. Отбор меценатов и коллекционеров определялся уникальностью и масштабом коллекций и главное – их этническим происхождением, связью с Казанской губернией, что для Татарстана является живой нитью к наследию. Так, выбор пал на князей Юсуповых, Голицыных, Горчаковых, графов Шереметевых, графов Строгановых и их единомышленников и продолжателей.

Начало проектирования, как и полагается, было связано с тщательным изучением богатого наследия дворцовой архитектуры – прежде всего петербургских и московских резиденций, однако для полноты картины рассматривались и дворцы, и особняки европейских столиц. При этом концепция интерьеров изначально исключала прямое копирование исторических образцов – творческий коллектив архитекторов и искусствоведов свободно перекладывал в оригинальную форму понравившиеся образцы, как ранее это делали известнейшие архитекторы дореволюционной России, искали в них скорее вдохновение, чем образец для повторения – строгим архитектурным канонам придавался иной масштаб, а внутренняя логика композиций последовательно обогащалась художественной фантазией.

Здание по современному адресу ул. К.Маркса, д.17 несет в себе многовековую сагу строений и перерождений: некогда разрозненные творения XVIII века сплелись в единый совершенный архитектурный ансамбль. Зодчие бережно сберегли симметрию, выделили ризалитами пять исторических жемчужин, возведенных мастером Кафтыревым во времена внедрения регулярного плана Казани. Фасады, верные канонам дворцовой



Архивный документ 1847 года. Проект на пристройку домовой церкви



Проект фасада. ГА РТ Ф.2 оп.15 д.351

архитектуры, дышат симметрией, монументальными масштабами, четким горизонтальным делением на низкий первый этаж и возвышающийся бельэтаж, роскошью декора и разорванным центральным фронтоном – все это воспевает барочную пышность, хотя стиль сей в Казани уж шесть десятилетий как угас к моменту переустройства здания, а назначение здания сулило утилитарность. Так мастера увековечили память места в камне, ниспослав городу немеркнущий памятник архитектуры.

Планировочная структура при переустройстве здания в 1842 году вторит мотивам и единству замысла зодчего, топография здания строго продумана – анфилада второго этажа, проходившая вдоль всего южного фасада и коридор северного фасада объединялись сквозными проходами через комнаты. Такое планировочное решение было характерным в первую очередь для дворцов, где множество парадных залов объединялись анфиладой и обслуживались через параллельные коридоры. В то время зодчие не могли проектировать иначе – все крупные городские здания так или иначе старались отразить величие Российской империи, в каждой детали считывалась гармония, уместность, эргономика и разумность.

На чертежах архивных планов здания явно прослеживаются особенности, которые также характерны для дворцовой архитектуры – большие залы размещены вдоль южного фасада, вместе с тем есть ряд небольших помещений в западной части – некое деление на парадную и приватную зоны. На чертеже 1848 г. указаны местоположения шести лестниц, однако время и воля владельцев стерли их – сегодня сохранилась лишь одна небольшая лестница на кирпичных сводах, которая непременно будет отреставрирована в рамках проекта. Среди всех ныне утраченных лестниц в документе выделяется центральная П-образная, судя по чертежу ранее была оформлена арками, в просвете маршей была устроена печь.

В целом потенциал объекта включает семантическую, историко-культурологическую и эстетическую информацию. Язык архитектурной формы всегда имеет смысловое содержание, связанное с его функциональным назначением. В данном случае мастерство архитекторов проявилось в том, что самостоятельные разнообъемные здания объединены в цельную форму с изначально отсутствующими, но явно читаемыми сегодня парадно-презентационными функциями.

Историко-культурологическая информация указывает на непосредственную связь здания с определенной эпохой – в данном случае петровское барокко с элементами классицизма.

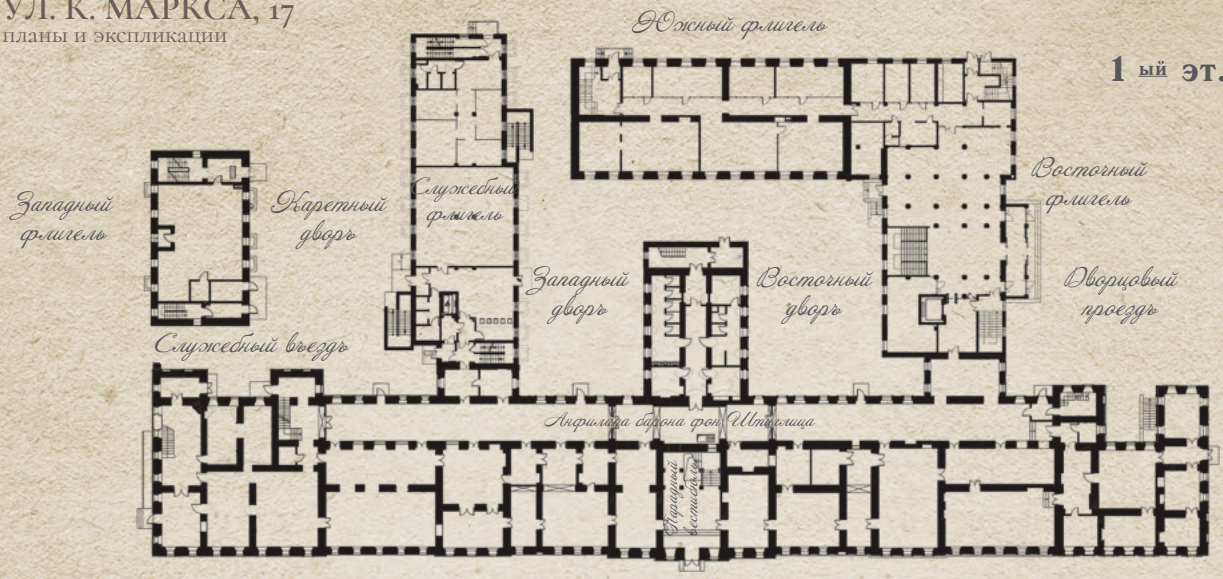
Эстетическая информация дает прежде всего представление о художественно-стилевом своеобразии объекта, заслуженно претендующем на статус доминанты «жемчужины» Казани – улицы Покровской, ныне К. Маркса.

Для воплощения многих замыслов требуются простые, но незыблемые основы: сам объект, инициатива и воля собственника, надежное финансирование. В Дворце изящных искусств сошлись все эти стихии – и даже больше: к ним добавилась уникальная частная коллекция и сама мечта о Дворце, родившие принципиально новый взгляд на интерьер как на гармоничный ансамбль. Здесь интерьер обрел главную роль – стать нравственным и дидактическим наставлением для современников и грядущих поколений.

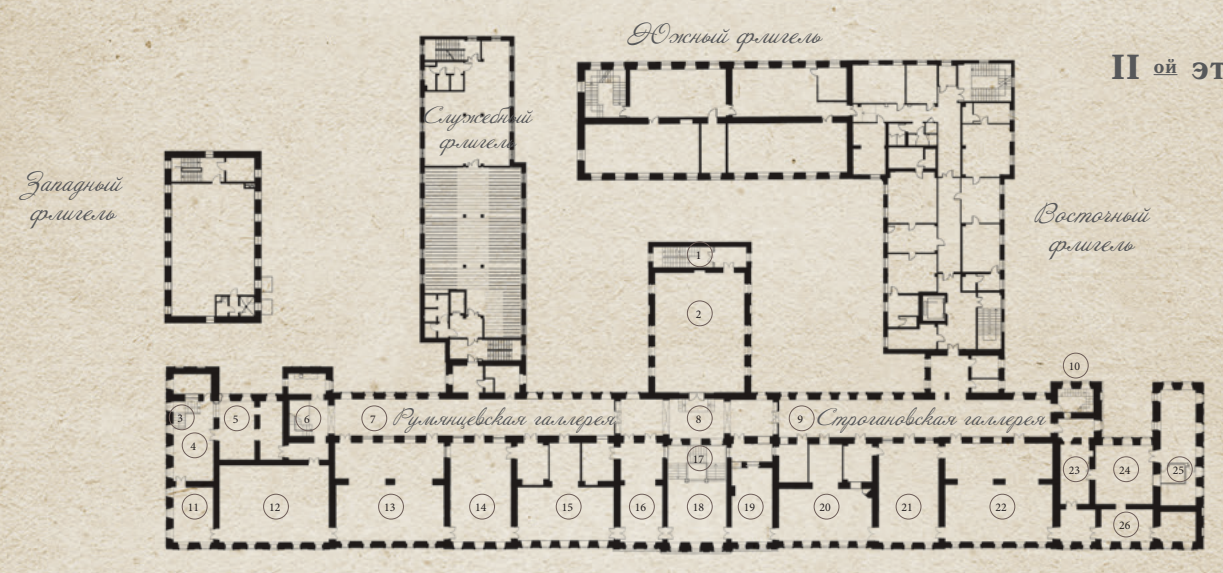
На этом этапе трудно назвать краеугольный камень проекта: то ли историческая ткань здания, то ли щедрая коллекция, то ли идея именных залов, связующая славные имена Российской Империи с Казанью. Верно лишь одно: этот дар переживет всех причастных и навек останется бесценным украшением любимой Казани, вечным светочем ее культурного небосклона.

УЛ. К. МАРКСА, 17
планы и экспликации

1 ый эт.



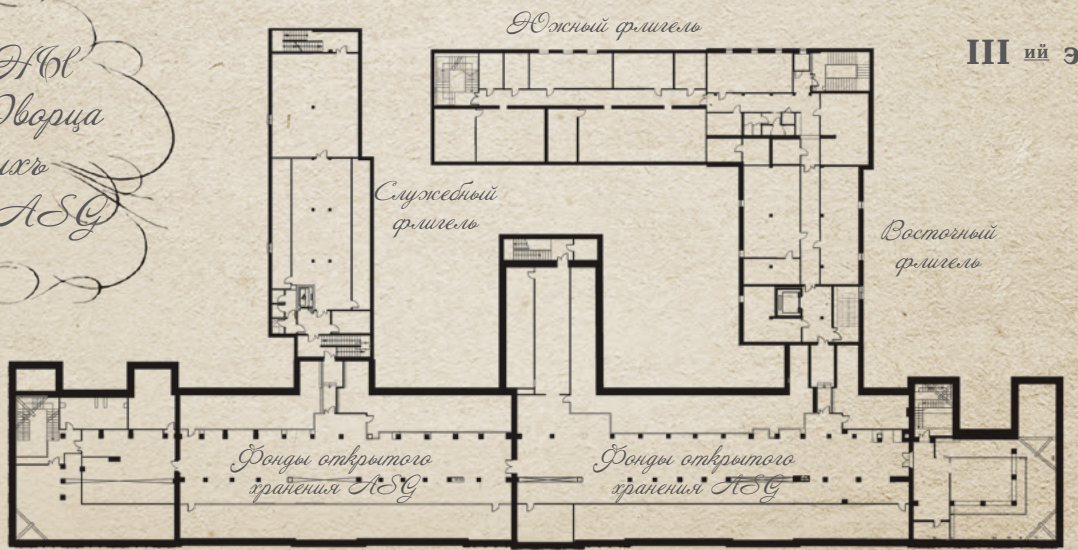
II ой эт.



1. Сверная лестница
2. Бальный зал
3. Западная лестница
4. Западный вестибюль
5. Гостиная графов Кушелевых-Безбородко
6. Графская лестница
7. Галлерея графов Румянцевых
8. Аванзал
9. Галлерея графов Строгановых
10. Восточная лестница
11. Кабинет князя Горчакова
12. Гостиная графов Шереметевых (Шереметевская гостиная)
13. Зал Петра I
14. Кабинет Ивана Шувалова
15. Зал Елизаветы Петровны
16. Салон
17. Парадная лестница
18. Парадный вестибюль
19. Гостиная князей Голицыных
20. Зал Екатерины II
21. Кабинет Юсуповых
22. Зал Александра I
23. Камердинерская
24. Парадный кабинет
25. Чайная комната
26. Малая анфилада князей Куракиных

ПЛАНЫ этажей Дворца изящных искусств АСУ

III ий эт.





Казанский кремль


Квартал изящных искусств ASG
(бывшая Большая Казанская
17
(бывшая Покровская)
16
18
ул. Дзержинского
ул. Кремлевская

ОБЛАЧНЫЙ КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

цифровая сохранность и искусственный интеллект



Эдуард Везденецкий,
директор IT-департамента ASG

СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ ПОСРЕДСТВОМ ИНТЕГРАЦИИ ИИ

Музей в XXI веке всё меньше похож на тихое хранилище и всё больше напоминает живую исследовательскую лабораторию, где подлинник остаётся центром притяжения, но вокруг него выстраивается цифровая экосистема. Эта экосистема больше не служит декоративным дополнением к экспозиции и не ограничивается «сайтом с картинками». Она становится самостоятельным контуром сохранности, знания и доверия, который помогает музею одновременно выполнять три противоречивые задачи: беречь оригиналы, расширять доступ к коллекции и говорить с аудиторией современным языком. Именно в этой точке искусственный интеллект перестаёт быть модным словом и превращается в практический инструмент музейной трансформации.

Для проекта Дворца изящных искусств ASG и интерактивного музея на его базе это особенно важно. Когда музей создаётся или переосмысливается сейчас, у него появляется редкая возможность: не «пришивать» цифровые технологии постфактум, а заложить их в архитектуру работы с коллекцией как базовую инфраструктуру. Тогда искусственный интеллект будет не внешним аттракционом, а частью научной, фондовой и просветительской логики. И это не про замену хранителя, куратора или реставратора. Это про усиление их профессионального контроля, ускорение рутинных операций, рост точности документации, повышение доступности и появление новых жанров взаимодействия с искусством при сохранении научной добросовестности.

Важный поворот последних лет заключается в том, что музейная практика стала ориентироваться не только на «вещь», но и на «данные о вещи». Подлинник уникален и невосполним, а значит, вокруг него неизбежно формируется слой фиксации и интерпретации: фотография, описание, научный

анализ, реставрационные заключения, выставочные тексты, каталоги, справочные связи, правовой статус изображения. Раньше этот слой существовал разрозненно: в бумажных папках, в локальных архивах, в Excel, в папках «фото финал 3». Сегодня этот слой становится цифровым двойником экспоната, который живёт в связке учётной системы и хранилища цифровых активов, способен переживать смену программ и форматов, и, что особенно важно, может быть использован как источник доверенного знания в интерактивных сценариях.

Цифровая трансформация музея начинается с учёта и сохранности, но не заканчивается внутри базы данных. Сведения о предмете должны пройти путь от внутреннего документа к понятному человеку знанию и вновь привести его к подлиннику. В этом движении цифровой двойник становится связующим звеном между исследованием, реставрацией, экспозицией и посещением.

Для ASG эта логика естественно расширяется от отдельного произведения к исторической среде. Коллекция существует не сама по себе: её окружают восстановленные интерьеры, здания, городская улица и профессиональная работа, благодаря которой всё это возвращается к жизни. Поэтому цифровая система описывает не только предмет, но и его место в более широком культурном контексте.

Улица Карла Маркса в этом контексте воспринимается как музей архитектуры под открытым небом. Фасады, интерьеры и произведения не изымаются из среды, а раскрываются через неё. Человек видит не разрозненные памятники, а продолжение одной исторической линии. Пространственным продолжением музея становится Квартал искусств. Он не создаёт новый искусственный сюжет, а собирает в единое целое то, что уже сформировано многолетней работой ASG: восстановленные здания, коллекции, исследовательские материалы и маршруты человека. Главное содержание этого маршрута часто скрыто. Готовый фасад или отреставрированная картина не показывают объём поисков, атрибуции, экспертиз, ремесленной и организационной работы. Цифровой слой раскрывает эту глубину, не перегружая само историческое пространство.

Так получает практическое продолжение принцип «охраны для…»: наследие сохраняется не ради неподвижного присутствия, а для дальнейшей жизни, изучения и передачи. Возвращённый в культурный оборот объект становится поводом для разговора, исследования и повторного посещения.

На каждом уровне – от музейной карточки до городской улицы – действует одна логика. Источник остаётся проверяемым, профессиональная интерпретация отделяется от гипотезы, а посетитель получает понятный путь к подлиннику. Одновременно цифровая среда делает видимой профессиональную школу ASG. Реставрация раскрывается как последовательность точных решений, а не как эффектное «до и после»: в центре оказываются руки мастера, материал, границы вмешательства и ответственность за сохранённый фрагмент.

Искусственный интеллект в этой системе связывает сведения, помогает находить аналогии и переводит сложный профессиональный материал на язык разных аудиторий. Но смысл задаёт не алгоритм, а коллекция, научная работа и позиция специалистов. Поэтому технология входит в историческую среду как посредник, а не как новый главный объект. Она не перекрывает архитектуру, не спорит с подлинником и не подменяет музей рекламной динамикой. Эффект проекта измеряется не количеством экранов. Важно, заметил ли человек Дворец, понял ли, что находится за фасадом, увидел ли связь между произведением и работой по его сохранению, захотел ли продолжить знакомство.

Эта задача решается одновременно в цифровой и физической среде. Онлайн-контур подготав-

Ил. 1 Квартал изящных искусств ASG





Ил. 2 Пример интерактивного информационного стенда для знакомства с историей Императорских залов Дворца изящных искусств ASG

ливает посещение и сохраняет доступ к материалам после него; город и музей дают встречу с архитектурой, интерьером и оригиналом. Обе среды опираются на одну проверенную основу. Один предмет может быть представлен кратким образом на улице, раскрыт через историю зала у входа, исследован в экспозиции и вновь найден в цифровой коллекции после посещения. Меняется не содержание, а глубина его раскрытия. Пешеходу нужен ясный знак, человеку в зале – возможность рассмотреть деталь и понять контекст, исследователю – источник, версия и аргументация. Так движение от цифрового двойника предмета к Кварталу искусств становится не сменой темы, а расширением масштаба. Сначала система связывает данные вокруг произведения, затем – произведения с интерьером, здание с улицей, а человека с целым культурным маршрутом.

В рабочей концепции предусмотрен «режим первого знакомства» без регистрации и сбора персональных данных. Посетитель выбирает только время – 10, 30 или 60 минут, – интерес к живописи, интерьерам либо истории здания и глубину рассказа. Система собирает маршрут, не превращая знакомство с коллекцией в анкетирование: технология остаётся незаметной, а посетитель получает понятную точку входа.

ИИ В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ, ЧТО ДАЛЬШЕ? ЕДИНОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО: КВАРТАЛ ИСКУССТВ

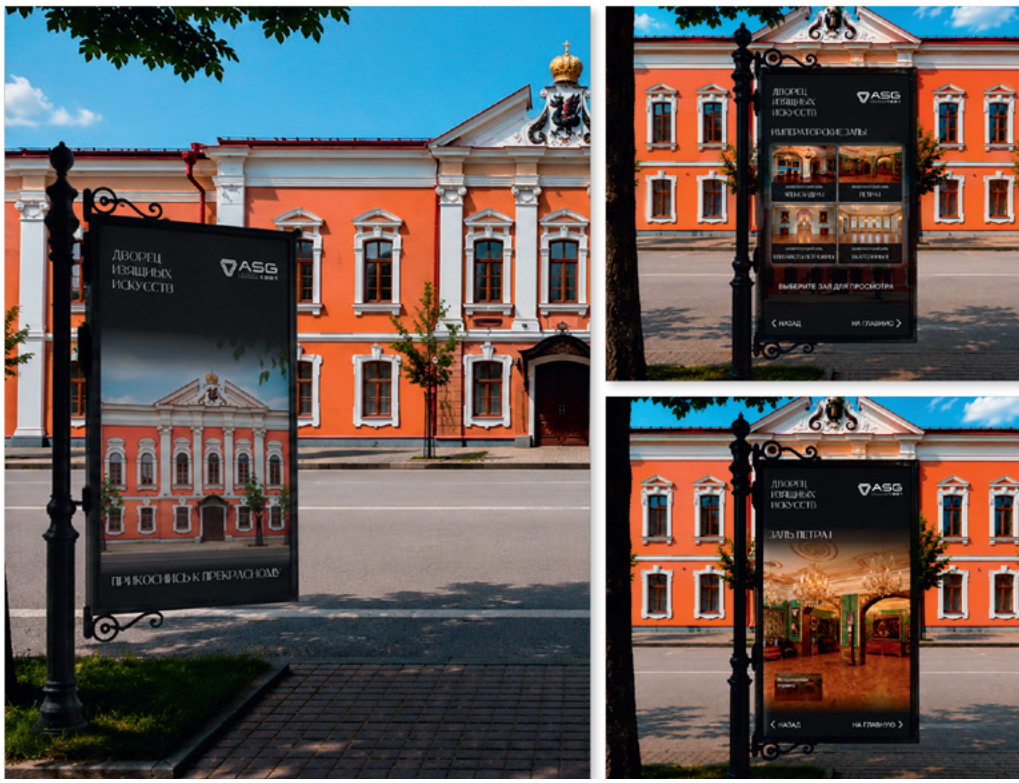
В пространстве Квартала общий принцип превращается в конкретную систему Карла Маркса, 16, 17 и 18. Здесь показывается не набор цифровых устройств, а результат многолетней работы ASG с архитектурой, интерьерами и коллекцией. Общая база знаний, городской маршрут, Дворец изящных искусств, Дом приёмов и онлайн-среда ведут один рассказ: на улице человек замечает объект, внутри понимает его содержание, после визита сохраняет доступ к проверенным материалам.

Квартал возвращает историческим зданиям общественную

функцию. Городской центр всегда был местом, где человек встречал не только власть и торговлю, но и новое знание, зрелище, разговор. Дворец изящных искусств, Дом приемов и соседние объекты способны вновь стать такими точками – не закрытыми памятниками, а пространствами повторного посещения. Человек приходит сначала на один вечер, затем возвращается ради выставки, разговора о реставрации, нового маршрута или произведения недели. Именно повторяемость превращает несколько адресов в культурный квартал.

В структуре проекта у трёх адресов разные роли. Ул. Карла Маркса, 16 и 18 служат площадками для пилотных и представительских сценариев. Ул. Карла Маркса, 17 становится центральным музейным объектом, где цифровые решения распределяются по комнатам и входят в постоянный маршрут. Улица связывает здания навигацией, светом и единым визуальным языком, превращая соседние адреса в последовательные главы одной культурной истории.

В проектной концепции террасы Квартала искусств образуют отдельный пространственный ресурс. Здесь смогут разворачиваться камерные культурные события, презентации одного произведения, временные световые инсталляции и короткие вечерние программы, связывающие Дом приёмов, Дворец и улицу. Терраса сохраняет камерность и не превращается в сцену массового развлечения или рекламную площадку.



Ил. 3 Проектные визуализации цифровой витрины Дворца изящных искусств в городской среде. Рабочий вариант

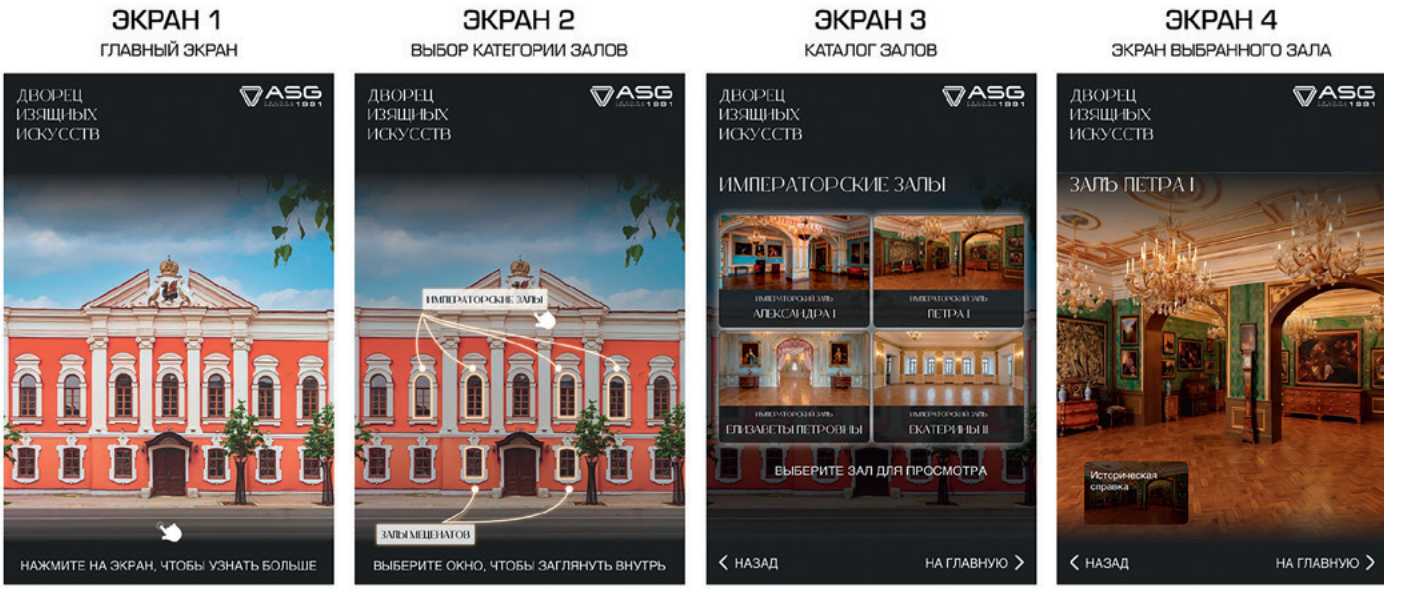
Информационно-навигационные конструкции связаны с архитектурой Квартала. Кованые детали повторяют мотивы навесов и фасадного декора Дворца и Дома приёмов, поэтому современный носитель не выглядит случайным объектом. Навигация обозначает Квартал искусств и направление движения; интерактивный элемент раскрывает меняющееся содержание. Эти функции разделены, но подчинены одному визуальному языку.

Цифровая витрина работает как «окно во Дворец». Снаружи человек видит спокойный автоматически сменяющийся видеоряд: фасад, открытый зал, интерьер, произведение после реставрации, ближайший маршрут. Уличная часть не предполагает сенсорного взаимодействия. Погода, безопасность, обслуживание и городской поток делают такой формат неустойчивым. Подробный выбор переносится на телефон по QR-коду или на защищённый экран внутри здания. Там посетитель может выбрать окно, зал, произведение и глубину рассказа.

В рабочем сценарии уличный видеоряд собран как короткое приглашение. Цикл длится около полутора минут: фасад и название Квартала, один раскрытый интерьер, одно произведение крупным планом, короткий кадр реставрации, информация о входе или ближайшем событии. Прохожий включается в последовательность с любого момента и сразу понимает, что находится внутри. Для постоянной витрины важнее ясность и регулярное обновление, чем сложная анимация.

Интерфейс получает сведения из общей музейной базы и не существует как отдельная презен-

В качестве примера возможного сценария террасы рассматривается «Один вечер, одно произведение». Небольшая группа в течение двадцати минут знакомится с одной работой или одним предметом. На стене появляется увеличенная деталь, рядом звучит короткий комментарий искусствоведа и рассказ о реставрации. Затем свет гаснет, и разговор продолжается без проекции. Такой формат сохраняет главное преимущество места – вид на историческую улицу и близость Дворца.



Ил. 4 Логика интерфейса цифровой витрины в мобильном приложении: от фасада к выбору зала и содержательной карточке. Проектная визуализация

тация. Изменение названия зала, исторической справки, состава экспозиции или времени работы одновременно отражается на сайте, мобильной карте, внутреннем экране и уличной витрине. Карточка зала объединяет панораму, ключевые предметы, краткую историю, рекомендуемое время осмотра, сведения о доступности и ссылку на тематический маршрут. Так музей избегает множества несогласованных версий одного текста.

Для экскурсоводов и блогеров формируется отдельный профессиональный раздел. В нём размещаются утверждённые тезисы, качественные изображения, правила использования материалов, маршруты разной продолжительности и контакты для уточнения информации. Экскурсовод получает проверяемое содержание, блогер – визуальный материал, не искажающий смысл проекта, музей – возможность управлять тем, как Квартал искусств представлен внешней аудитории.

Ценность профессионального раздела определяется не объёмом, а надёжностью. Его основу составляют четыре пакета: проверенная справка о Квартале; маршруты на 30, 60 и 90 минут; медиабанк с подписями и правами использования; перечень формулировок, допустимых при рассказе о произведениях и реставрации. Для сложных вопросов работает отдельная форма запроса. Внешний рассказчик сохраняет собственную интонацию, но опирается на точные факты.

Проекционный контур городской среды включает решения на фасадах и тротуарах, в воротах и оконных проёмах, проекционный мэппинг, светодиодные сетки и эффект «оживающих окон». Их задача – не превратить историческую улицу в рекламный экран, а спокойно обозначить культурный объект, показать связь между зданиями и вызвать интерес к тому, что находится внутри. В визуальном ряду используются собственные здания, произведения и материалы ASG.

Три здания объединяет единая визуальная система – по масштабу, ритму и характеру света. Индивидуальность каждого фасада сохраняется, однако навигационные формы, типографика, цветовые



Ил. 5 Вариант гобо-проекции, обозначающей Дворец изящных искусств в вечерней городской среде. Проектная визуализация ASG.

акценты и продолжительность видеосюжетов подчинены общей логике. «Оживающие окна», светодиодная сетка, проекция в воротах и гобо-элементы не работают одновременно на максимальной яркости: в каждом вечернем сценарии выделен один главный акцент, остальные элементы поддерживают его.

В рабочей концепции вечерний образ Квартала имеет три режима. Повседневный – спокойная подсветка и один знак. Выставочный – медленная проекция фрагмента реального произведения или архитектурной детали на одном здании. Представительский – короткая последовательность, связывающая три адреса и завершающаяся приглашением во Дворец. В каждый момент активен один главный эффект; другие здания поддерживают его светом.

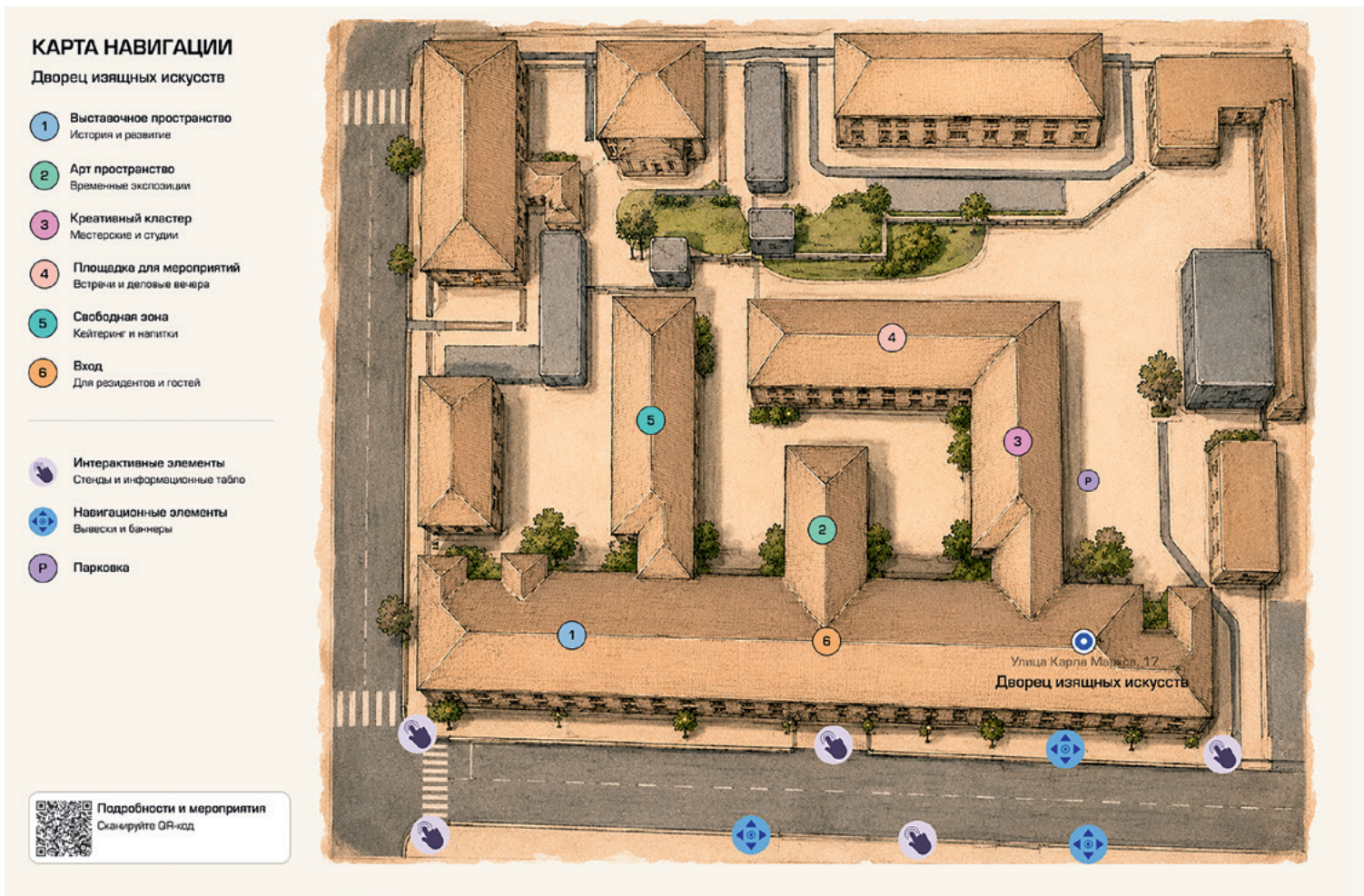
Для автомобилиста образ Квартала считывается за несколько секунд: крупный знак, контур, спокойное цветовое пятно. Мелкий текст, резкое движение, чрезмерная контрастность и ослепляющий свет исключены. До внедрения проверяются яркость, углы проекции, влияние на дорожное движение, сезонный режим работы, требования к объекту культурного наследия и порядок согласования с городскими службами. Подробное содержание адресовано пешеходу, посетителю внутри здания и пользователю мобильной версии.

Каждое проекционное решение рассматривается как часть городской среды, а не только как техническая возможность. Для фасада принципиальны отсутствие крепления к историческому декору и контролируемая яркость; для тротуара – читаемость без препятствия движению; для ворот и окон – пожарная безопасность, эвакуация и сохранность конструкций; для светодиодной сетки – обратимый монтаж без повреждения фасада. Перед публичным запуском сценарий проверяется вечером с точки зрения пешехода, автомобилиста и жителя соседнего здания.

Предварительная схема привязывает цифровые и навигационные элементы к конкретному маршруту. Несколько точек вдоль улицы Карла Маркса и у основных

Вечернее оформление строится на «медленных проекциях» – спокойных, почти неподвижных композициях из фрагментов реальных произведений и архитектурных деталей Дворца. Темы меняются вместе с сезонами и выставками, но не приобретают рекламной динамики. Такой режим сохраняет достоинство исторической улицы и одновременно создаёт узнаваемый визуальный знак Квартала искусств.

Ил. 6 Предварительная схема точек размещения интерактивных и навигационных элементов Квартала изящных искусств ASG. Рабочий проект



входов обозначают начало Квартала, центральный вход во Дворец, связь с Домом приёмов и направление от соседних туристических маршрутов. Каждая точка проверяется на месте с учётом деревьев, парковки, ширины тротуара, инженерных сетей, видимости фасада, потока людей и безопасного обслуживания.

В такой системе путь посетителя начинается еще на улице. Прохожий может не планировать посещение музея и знать только фасад на улице Карла Маркса. Он замечает лаконичный световой знак или навигационную конструкцию. Цифровая витрина показывает, что за окнами находятся исторические залы и собрание искусства. Человек выбирает зал Александра I, видит интерьер и короткий сюжет, сканирует QR-код и получает маршрут на телефон. Так случайный взгляд превращается в понятный повод войти во Дворец.

После посещения маршрут продолжается онлайн: посетитель возвращается к выбранному залу, увеличивает детали картин, читает расширенную справку и собирает собственную подборку. Исследователь получает углублённый доступ, школьник – адаптированное объяснение, турист – короткий маршрут на выбранном языке. Все интерфейсы опираются на одну проверенную основу.

Онлайн-продолжение развивается в сторону виртуального музея без попытки сразу оцифровать всё пространство. В первую очередь выбираются несколько залов и наиболее значимые предметы; для них создаются панорамы, высокодетальные изображения, 3D-модели и проверенные аудиоматериалы. Такой цифровой двойник одновременно открывает удалённый доступ, помогает готовить будущие выставки и фиксирует состояние интерьеров и экспозиции на определённый момент времени.

Мировая практика показывает четыре полезных для ASG принципа. Лувр построил опыт «Mona Lisa: Beyond the Glass» не на свободной фантазии, а на многолетнем исследовании кураторов. Рейксмузеум, восстанавливая утраченные края «Ночного дозора» с помощью искусственного интеллекта, отделил реконструированные панели от оригинала и показал, на каком источнике они основаны. Смитсоновский институт использует трехмерную платформу Voyager не только как просмотрщик, но и как инструмент аннотированного рассказа о модели. Google Art Camera показывает ценность гигапиксельной съемки, когда увеличение ведет зрителя к мазку, поверхности и деталям произведения[1].

Ценность этих проектов – не во внешнем эффекте, а в дисциплине. Научное основание предшествует визуальному решению; реконструкция отделена от подлинника; одна цифровая модель служит исследованию, образованию и публикации; зритель самостоятельно рассматривает деталь. Для Дворца эти принципы становятся основой работы с собственными произведениями, интерьерами и реставрационными материалами ASG.

В онлайн-среде произведения связываются по эпохе, школе, сюжету, технике, формальному сходству и истории бытования. Алгоритм формирует варианты связи, окончательный маршрут утверждает искусствовед. Для ASG особенно содержательны линии меценатства, судьбы исторических собраний, возвращение предмета в культурный оборот и реставрационная работа. Так цифровая навигация раскрывает одновременно коллекцию и деятельность компании по её сохранению.

После визита маршрут продолжается в необязательной цифровой карточке «Мой маршрут во Дворце». По QR-коду посетитель получает выбранные залы и произведения, краткие проверенные комментарии, увеличенные детали и ссылки на тематические материалы. Карточка создаётся без учётной записи и хранится ограниченное время. Она становится содержательным цифровым сувениром и возвращает человека к коллекции после посещения.

Сегодня решения проекта находятся на четырёх стадиях готовности. К реализованному относятся действующее оборудование и подтверждённые цифровые процессы. В стадии подготовки находятся сценарии, интерфейсы, архитектурные развёртки и технические задания. Проектный контур объединяет модули, для которых определены место, действие и состав оборудования, но ещё не принято решение о запуске. Перспективный контур включает полный трёхмерный двойник, масштабирование по всем помещениям и исследовательские сервисы. Такое разграничение не позволяет смешивать уже сделанное с будущим.

Развитие проекта выстроено поэтапно. Сначала проводится инвентаризация данных, помещений и установленного оборудования, уточняется терминология, выбираются пилотные предметы и комнаты. Затем развивается пилот в Доме приёмов, запускаются мобильная карта и один-два модульных интерактива. Следующий этап охватывает отдельные залы Карла Маркса, 17 и городскую навигацию. Завершает систему объединение Карла Маркса, 16, 17 и 18 общей базой содержания, управ-

1 ИСТОЧНИКИ ДЛЯ БИБЛИОГРАФИИ И ПРОВЕРКИ: Louvre – "Mona Lisa: Beyond the Glass", louvre.fr; Rijksmuseum – "For the first time in 300 years The Night Watch is complete again" и Operation Night Watch, rijksmuseum.nl; Smithsonian Digitization Program Office и Voyager, 3d.si.edu; Google Arts & Culture – Art Camera; IIIF – раздел Viewers и Mirador, iiif.io.

лением и вечерним сценарием. Каждый следующий шаг опирается на результат предыдущего.

Опыт других музеев используется в проекте как метод, а не как готовая визуальная форма. «Виртуальный Пушкинский музей» показывает, как один цифровой двойник пространства работает в разных проектах. Лувр в «Mona Lisa: Beyond the Glass» опирается на научные исследования при создании иммерсивного объяснения. Рейксмузеум отделяет реконструированные части «Ночного дозора» от оригинала и раскрывает основания реконструкции. I-MUSE связывает произведения по периоду, стилю, сюжету и формальным признакам. Для ASG важен не чужой дизайн, а способ работы с собственной коллекцией и архитектурой.

Из мировой практики в Дворец переходят три принципа. Один цифровой материал работает в экспозиции, на сайте и в исследовательской системе. Трёхмерная модель служит посетителю, проектированию выставок, фиксации интерьера и подготовке образовательных копий. Искусственный интеллект связывает произведения по нескольким признакам, но показывает основание связи и не подменяет искусствоведческий вывод. Эти принципы применяются к собственному материалу ASG.

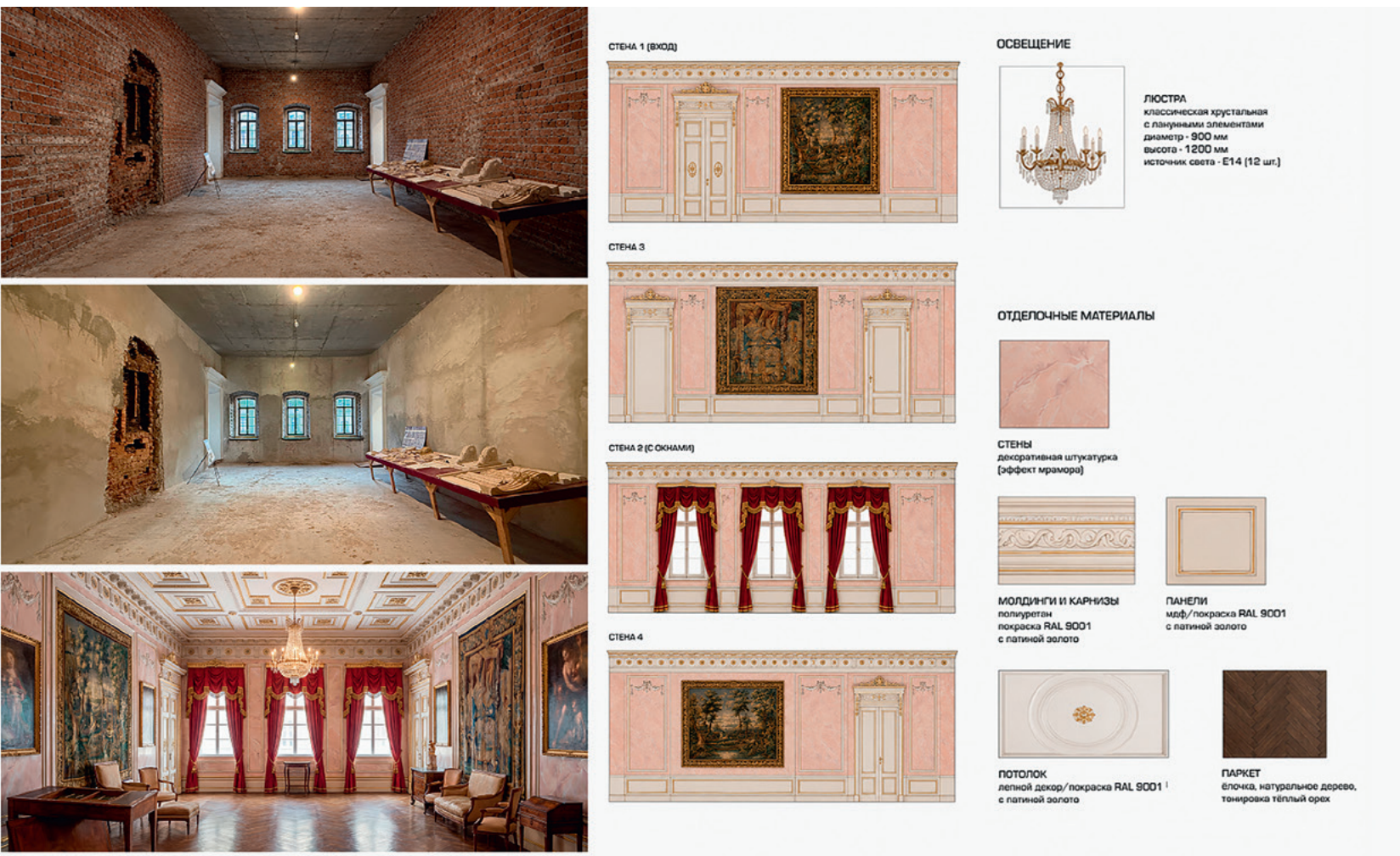
На этой основе формируются практические правила проекта. Цифровой материал создаётся сразу для нескольких сред: сайта, исследовательской системы и экспозиции. Реконструкция маркируется, источник и степень уверенности открыты пользователю, интерактив не подменяет подлинник, данные о посетителях обезличиваются, содержание обновляется без полной замены оборудования. Каждое решение оценивается по одному критерию: усиливает ли оно внимание к произведению и работе музея.

Городская витрина, маршрут и онлайн-среда работают как единое целое только при одном условии: все они получают сведения из общей музейной памяти. Поэтому после внешнего городского контура проект возвращается к своему внутреннему основанию – архитектуре цифрового двойника и цифровой сохранности.

АРХИТЕКТУРА ЦИФРОВОГО ДВОЙНИКА И ЦИФРОВАЯ СОХРАННОСТЬ

Цифровой двойник – это не просто «хорошее фото». Это модель, где каждый фрагмент информации имеет происхождение, статус и связи. Если музей хочет применить искусственный интеллект аккуратно и научно, ему приходится решать «скучную» задачу: дисциплину метаданных. Именно здесь проходит граница между эф-

Ил. 7 Зал Дворца изящных искусств ASG в трёх состояниях. Рабочий проект





Ил. 8 Интерпретация графа знаний

фектной демонстрацией и устойчивой музейной технологией. Пока нет единого идентификатора предмета, согласованных имён авторов, нормализованных техник и датировок, пока права на изображения не описаны и не привязаны к конкретным файлам, любая «умная» система начинает производить шум. В музее шум – это риск: риск ошибок в атрибуции, риск публикации материалов без прав, риск утраты доверия аудитории.

Цифровая архитектура Дворца выстраивается не как одна огромная программа, а как четыре связанных слоя. Учётный слой хранит утверждённую карточку предмета, акты состояния, реставрацию, перемещения, права и ответственных. Хранилище объединяет мастер-файлы фотографий, сканы, трёхмерные модели, видео и документы. Публикационный слой выводит содержание на сайт, цифровую витрину, мобильную карту, экраны и тематические маршруты. Аналитический слой обеспечивает поиск сходств, граф связей, внутреннего помощника и диалогового гида. Благодаря этому экран, приложение или нейросетевая модель меняются без утраты музейной памяти.

В основе архитектуры действует правило: один источник – много способов показа. Название произведения, датировка, история реставрации и права на изображение не перепечатываются заново для сайта, киоска и мобильной карты. Сведения утверждаются один раз и затем поступают во все публичные каналы. Хранитель и редактор видят, где, в какой версии и для какой аудитории используется каждый материал.

В мировой практике роль «скелета» музейного знания всё чаще играет CIDOC CRM[2].

Концептуальная эталонная модель. Её ценность не в том, что она сложная и академическая, а в том, что она позволяет описывать музейный мир как систему сущностей и событий, где утверждения связаны с источниками и доказательствами. Внутри такой модели искусственный интеллект перестаёт быть генератором текстов и становится инструментом навигации по связанному массиву знаний. Это важный сдвиг: музей будущего не столько «оцифровывает коллекцию», сколько строит граф знаний о коллекции, где экспонаты связаны с авторами, школами, сюжетами, выставками и публикациями, а затем даёт посетителю и исследователю интерфейс к этому графу.

С другой стороны, современный музей немыслим без изображений высокого разрешения. Здесь ключевым стандартом становится международный фреймворк для публикации изображений, который позволяет показывать картину так, чтобы посетитель мог приближать детали без загрузки гигантского файла целиком, а также сравнивать произведения и строить цифровые «витрины» из разных источников. Для интерактивного музея ASG это почти идеальная технологическая опора: IIIF[3] даёт глубокий зум, скорость, совместимость и возможность строить сложные сценарии просмотра, при этом сохраняя контроль над тем, какие версии и какие разрешения пу-

2 (CIDOC Conceptual Reference Model, Концептуальная эталонная модель CIDOC) разработана рабочей группой по стандартизации документации комитета CIDOC (Международного комитета документации (International Committee for Documentation)) и специализированной рабочей группой по разработке CIDOC CRM. Модель задумывалась как расширяемая семантическая модель-посредник, которая должна стать средством для объединения разнородной информации по культурному наследию, публикуемой музеями, архивами и библиотеками. Модель CIDOC CRM может рассматриваться как средство для объединения разнородной информации по культурному наследию, публикуемой музеями, архивами и библиотеками. В декабре 2006 года спецификация CIDOC CRM получила статус международного стандарта ISO 21127.

3 (IIIF – International Image Interoperability Framework) это набор открытых стандартов, обеспечивающих унифицированный способ доставки, отображения и взаимодействия с изображениями, аудио- и видеофайлами в сети. Он позволяет просматривать, масштабировать и сравнивать высококачественные цифровые объекты из разных библиотек и архивов.

бликуются. Ссылки на стандарты здесь не просто «для солидности», они задают реальную практическую архитектуру.

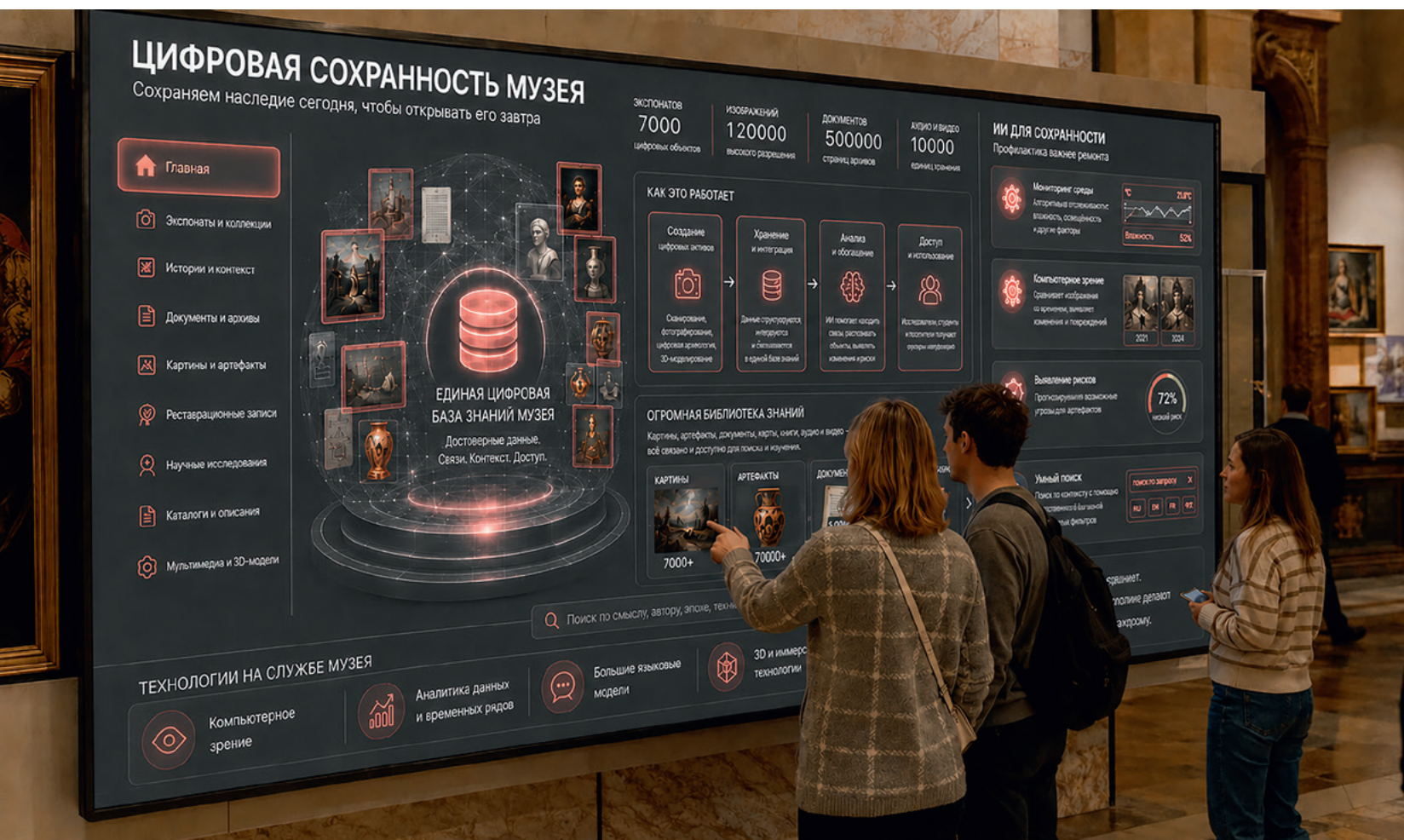
Одна эталонная съёмка решает несколько задач. Мастер-изображение служит не только каталогу: из него готовятся веб-версии, фрагменты для сравнения, материалы реставрационного контроля, изображения для печати и интерактивного зума. Предмет не фотографируется заново под каждый экран. Сначала создаётся точная фиксация с цветовой шкалой, контролем света и геометрии, затем из неё выпускаются производные версии с понятным назначением.

Когда цифровая инфраструктура начинает работать, искусственный интеллект получает настоящее топливо. И в музее это топливо особое: оно состоит из изображений, документов, научных текстов, реставрационных записей, каталогов и словарей терминов. Три класса ИИ-технологий оказываются наиболее полезными. Компьютерное зрение умеет анализировать изображения и помогать в контроле состояния, в поиске визуальных сходств и в выявлении изменений на уровне, который сложно удержать человеческим глазом при большом объёме работы. Аналитика данных и временных рядов работает с мониторингом среды хранения и экспонирования, помогая выявлять опасные паттерны и прогнозировать риски. Большие языковые модели становятся семантическим интерфейсом, который позволяет формировать объяснения на разных языках и превращать архив документов в структурированные данные, но только при условии, что модель опирается на проверенные источники музея, а не на собственную правдоподобную догадку.

Если говорить о сохранности, важно подчеркнуть: искусственный интеллект в музее в первую очередь служит профилактике. Самый эффективный ремонт – тот, который не понадобился. Современная консервация всё чаще воспринимается как управление рисками: светом, влажностью, температурой, загрязнениями, механическими нагрузками, биологическими факторами. Цифровые методы добавляют возможность видеть динамику и накапливать доказательную базу. На этом фоне компьютерное зрение становится инструментом точной фотофиксации и сравнения во времени. Оно требует дисциплины съёмки: одинаковое освещение, цветовые таргеты, контроль геометрии, повторяемость условий. Именно поэтому цифровая лаборатория музея – это не «комната для контента», а технологическое пространство с протоколом, где снимок становится измерением.

Среди наиболее перспективных и одновременно отно-

Ил. 9 Цифровая сохранность. Единая база знаний



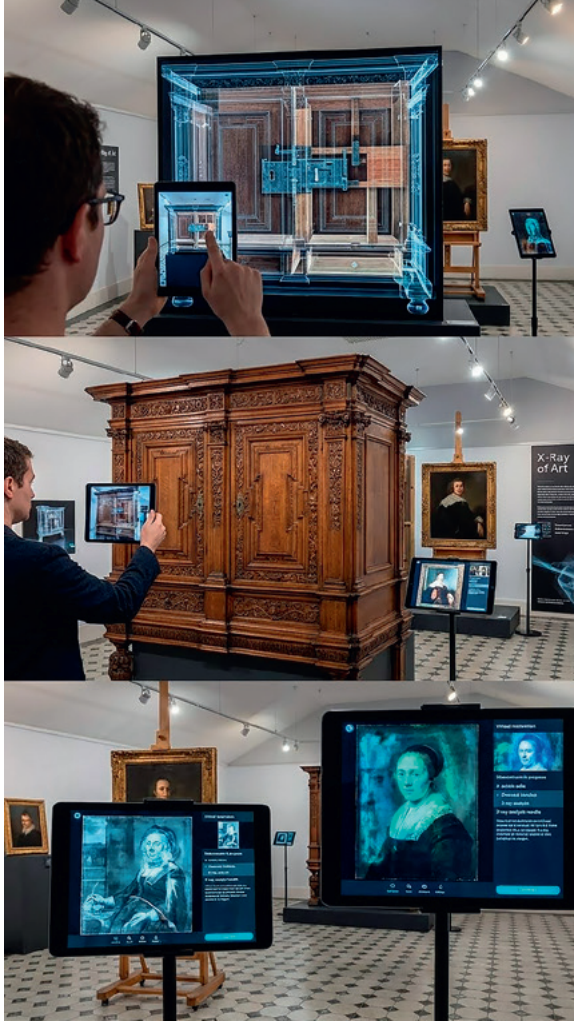
сительно доступных методов – RTI, Reflectance Transformation Imaging[4] , позволяющий «крутить свет» по поверхности и наблюдать микрорельеф. Это особенно ценно для выявления микротрещин, царапин, деформаций и слабых рельефных деталей. RTI даёт редкий эффект: он одновременно научен и зрелищен. Реставратор получает инструмент диагностики, а посетитель – интерактивный опыт, который объясняет, что у картины есть не только изображение, но и материальная поверхность. В музейном проекте ASG RTI может стать мостом между реставрационной экспертизой и публичным пониманием подлинника.

Следующий слой – спектральные методы, от УФ-флуоресценции и инфракрасной рефлектографии до мультиспектральной и гиперспектральной съёмки. Здесь специалисты – искусствоведы получают возможность видеть невидимое: подрисовки, поздние записи, особенности лаков, иногда различать материалы по спектральным признакам. Это уже зона, где нужно аккуратно дозировать «публичность». Посетителю, конечно, мы будем показывать виртуально смоделированные сюжеты спектральных методов. В одном из интерактивных экспонатов Дворца изящных искусств ASG под названием «Рентген искусства».

Пример цифровой диагностики строится на трёх типах предметов. Живописное произведение раскрывает красочный слой и следы поздних вмешательств; предмет мебели – сложную конструкцию, замки и разные породы дерева; произведение декоративно-прикладного искусства – объёмную поверхность. Для каждого объекта создаются исходная фиксация, согласованные исследовательские слои и понятное объяснение для посетителя. «Рентген искусства» показывает не условный эффект, а три способа профессионального взгляда.

Можно показать впечатляющий слой «что скрыто под видимым», но нельзя превращать его в сенсацию и нельзя подменять интерпретацией научную осторожность. Спектральные данные требуют контекста и объяснения, иначе они превращаются в эффектный шум.

Отдельный разговор – трёхмерные цифровые копии. В общественном сознании 3D часто воспринимается как маркетинговая игрушка, но для музея это ещё и фиксация геометрии, полезная в консервационных задачах. Скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства, рамы,

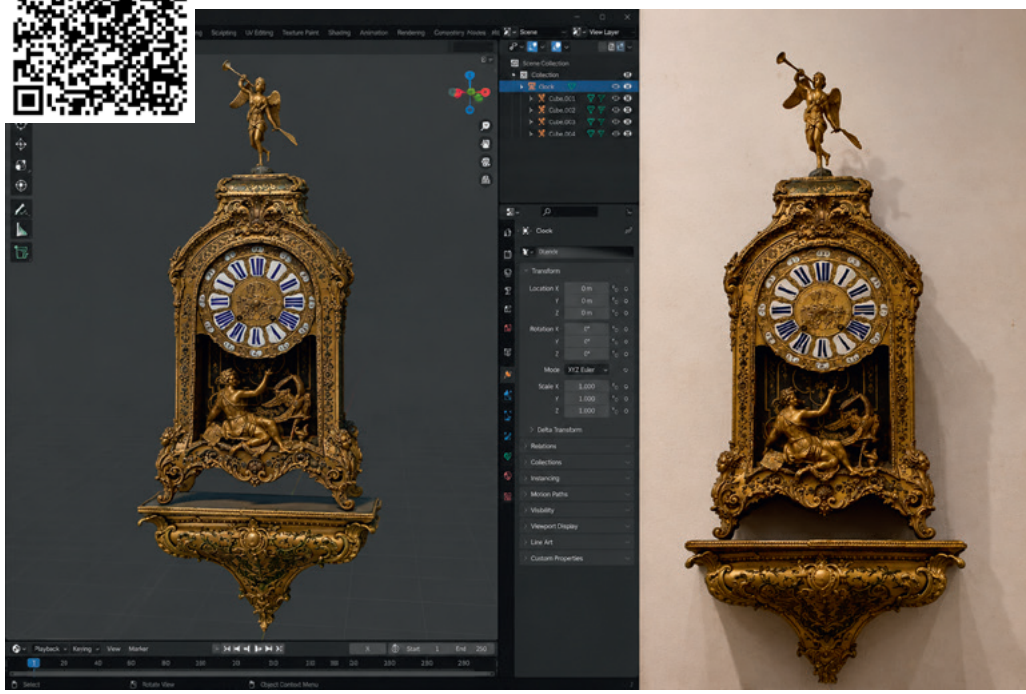


Ил. 10 Интерактивный элемент: Рентген искусства



Ил. 11 Метод УФ-флуоресценции

4 RTI (Reflectance Transformation Imaging) — это вычислительный фотографический метод, создающий интерактивное 2D-изображение объекта, позволяющее менять направление света при просмотре. Технология фиксирует рельеф, текстуру, мелкие детали, надписи и вмятины, невидимые при обычном освещении, путем объединения множества снимков с разным освещением



Ил.12 Трехмерная модель часов.
Отсканировав QR-код, можно посмотреть модель со всех сторон

рельефы, сложные поверхности могут быть задокументированы фотограмметрией или сканированием так, чтобы у музея была точная цифровая форма объекта. Это открывает целый спектр применений: виртуальные витрины, тактильные образовательные модели, исследование деформаций во времени, цифровое проектирование креплений и экспозиционных конструкций.

Для интерактивного музея 3D может стать одной из опорных технологий, если заранее определены стандарты качества и форматы долгосрочного хранения, чтобы через пять лет цифровые модели не оказались невоспроизводимыми.

Проектная модель трёхмерного двойника включает несколько версий. Архивная сохраняет максимальную геометрическую и цветовую точность. Облегчённая работает на сайте и мобильном устройстве. Техническая используется при проектировании креплений, витрин и транспортировочной тары. Отдельная версия становится основой тактильной или учебной копии. Научная фиксация, публичная визуализация и производственный файл не смешиваются: у каждой версии своя задача и ответственный.

Но у цифровой стороны есть слабое место, которое многие институции осознают слишком поздно: цифровые копии тоже уязвимы. Их можно потерять, повредить, перепутать, подменить, а иногда просто забыть в закрытом формате. Поэтому цифровая сохранность становится частью музейной сохранности. Здесь работают дисциплины архивного хранения, которые описывают жизненный цикл цифрового объекта от приёмки до доступа и планирования сохранности. В практическом смысле музею нужны репликации, контроль целостности, версионность, разделение мастер-файлов и производных, а также политика доступа.

Существуют удобные ступени зрелости, например NDSA Levels of Digital Preservation[5], которые помогают музею двигаться от базовой устойчивости к системной.

На этом фоне искусственный интеллект приобретает новую функцию: он помогает не только создавать контент, но и управлять жизненным циклом цифровых материалов. Он умеет извлекать метаданные из документов, распознавать текст на сканах, находить несоответствия, классифицировать изображения, ускорять подготовку публичных карточек, создавать черновики описаний с учётом музейного словаря. Но это работает только при одном условии: музей выстраивает границу между «черновиком» и «утверждённым знанием». Иначе модель начинает продуцировать убедительные, но не подтверждённые истории.

Цифровая копия становится культурным ресурсом только тогда, когда включена в реальную работу музея. Один и тот же массив данных служит хранителю, реставратору и искусствоведу, а после редакционной проверки становится основой публичного рассказа.

В ASG цифровизация развивается в двух направлениях: внутренняя работа с коллекцией и взаимодействие с профессиональным сообществом, реальными и потенциальными посетителями. Публичный экран остаётся лишь видимой частью системы. Её основа создаётся хранителями, искусствоведами, реставраторами, редакторами и специалистами по информационным технологиям задолго до встречи с посетителем.

5 NDSA Levels of Digital Preservation (Уровни цифрового сохранения Национального альянса по управлению цифровым наследием) – это структурированная уровневая модель рекомендаций, помогающая организациям выстраивать и оценивать технологии сохранения цифровых данных. Эта система, разработанная экспертами, позволяет оценить текущие процессы и спланировать повышение надежности хранения по пяти функциональным областям



Ил. 13 Цифровой путь произведения искусства

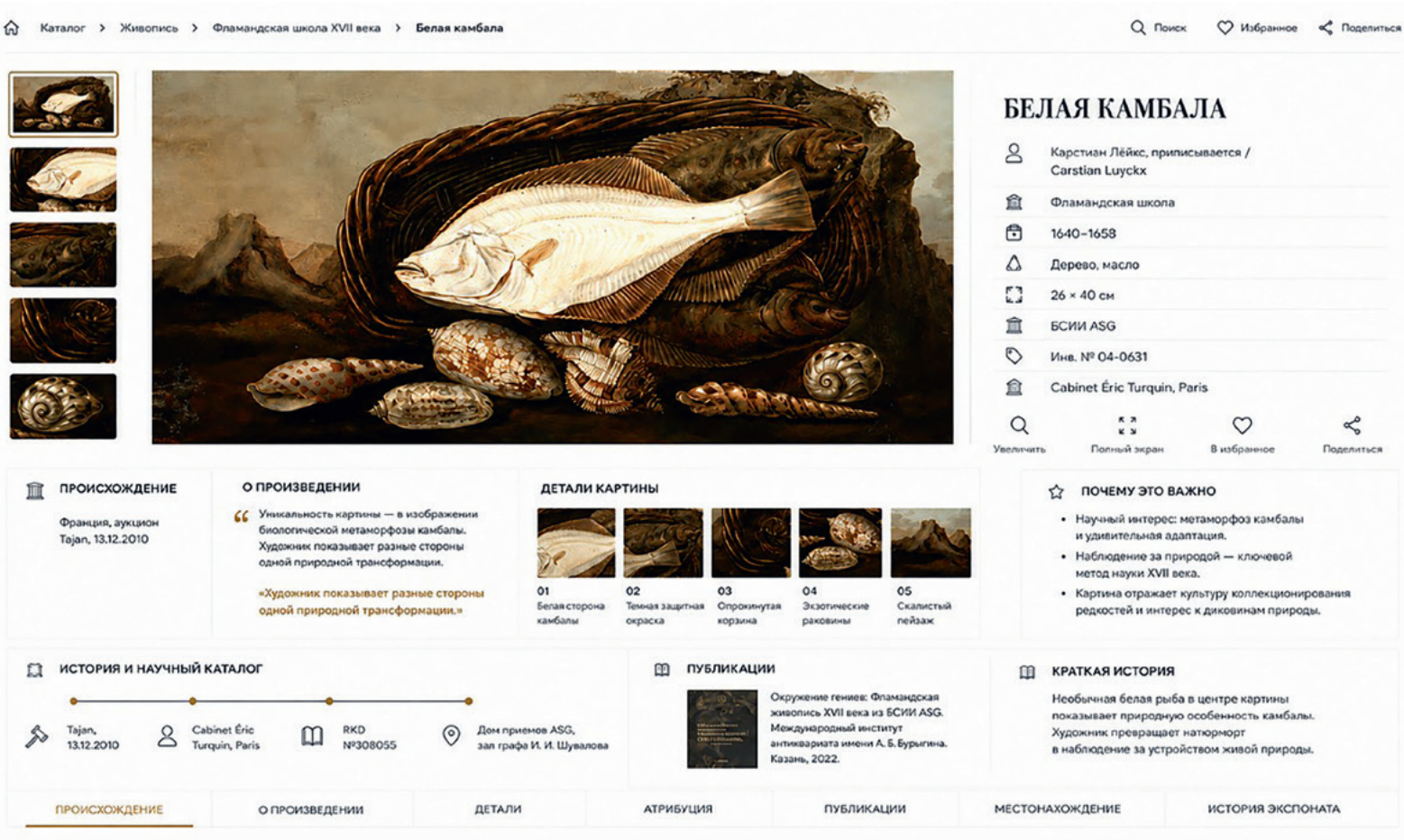
Во внутреннем контуре цифровая карточка произведения объединяет учётные сведения, изображения разной детализации, описание физического состояния, историю реставрации и перемещений, выставки, публикации, происхождение предмета, биографию художника и связи с другими работами. Часть этой системы в ASG уже действует: картины учитываются в цифровом виде, фиксируются их перемещения, накапливаются сведения о реставрации, систематизируются данные о собрании. Следующий этап объединяет эти материалы в единую базу с историей каждого изменения.

Практический смысл цифровизации раскрывается через путь конкретного предмета из собрания ASG. Его цифровая карточка возникает при поступлении или инвентаризации, дополняется изображениями высокого разрешения и сведениями о состоянии, сопровождает реставрацию, перемещение, экспонирование и публикацию. Так цифровой двойник перестаёт быть отвлечённой моделью и становится рабочей историей жизни произведения в коллекции.

Один предмет становится героем последовательного рассказа. Сначала читатель видит его целиком, затем – в момент поступления, исследования, реставрации, перемещения и экспонирования. В финале тот же предмет появляется в цифровой витрине и отвечает на вопросы посетителя. Один сквозной сюжет связывает фондовую работу, искусствоведение, реставрацию, трёхмерную фиксацию и публичный интерактив точнее, чем набор несвязанных схем.

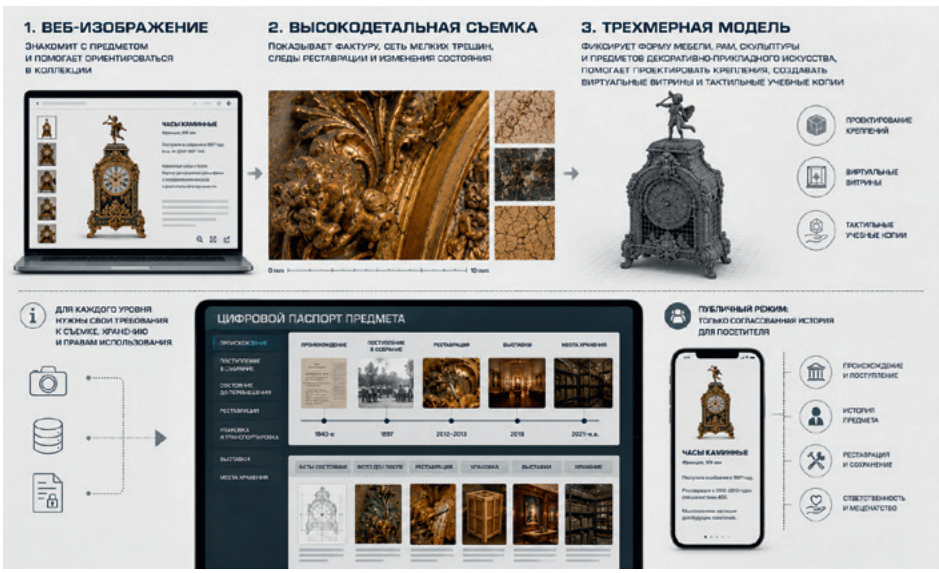
Именно этот предмет затем переходит в публичные форматы: цифровую карточку, интерактивный рассказ о реставрации, трёхмерную модель и пример сценария «Дневник предмета». Так внутренняя работа музея получает продолжение в экспозиции, не теряя доказательной основы.

Перемещение музейного предмета показывает практическую ценность единой базы. Даже внутри одного здания произведение снимают, фотографируют, упаковывают, переносят, временно хранят, монтируют и заново настраивают освещение. На каждом этапе возможны микроповреждения и ошибки. ИИ не заменяет акт состояния и решение реставратора, но способен сопоставить фотографии до и после, проверить журналы температуры, влажности и вибрации, отметить отклонение и обратить внимание специалиста на конкретную зону.



Ил. 14 Дневник искусства. Жизнь одного предмета

Цифровая копия существует на нескольких уровнях. Веб-изображение знакомит с предметом и помогает ориентироваться в коллекции. Высокодетальная съёмка раскрывает фактуру, сеть мелких трещин, следы реставрации и изменения состояния. Трёхмерная модель фиксирует форму мебели, рам, скульптуры и предметов декоративно-прикладного искусства, используется при проектировании креплений, создании виртуальных витрин и тактильных учебных копий. Каждый уровень получает собственные требования к съёмке, хранению и правам использования.



Ил. 15 Цифровой паспорт произведения искусства

«Цифровой паспорт пути предмета» соединяет внутреннюю и публичную работу музея. Во внутреннем контуре он объединяет акты состояния, фотографии до и после перемещения, сведения о реставрации, упаковке, выставках и местах хранения. В публичном контуре раскрывается согласованная история – от происхождения произведения и поступления в собрание до работы, выполненной ASG для его сохранения. Так цифровой учёт напрямую связывается с идеей меценатства и ответственности за наследие.

В Дворце формируется «лаборатория взгляда искусствоведа». На одном экране сопоставляются проверенные фрагменты произведений ASG – глаза, руки, складки одежды, орнаменты, подписи, фактура мазка – и звучит короткий комментарий специалиста. Посетитель видит не только готовый вывод, но и сам способ профессионального наблюдения; для молодых сотрудников и студентов модуль становится учебным инструментом.

«Цифровой паспорт пути предмета» соединяет внутреннюю и публичную работу музея. Во внутреннем контуре он объединяет акты состояния, фотографии до и после перемещения, сведения о реставрации, упаковке, выставках и местах хранения. В публичном контуре раскрывается согласованная история – от происхождения произведения и поступления в собрание до работы, выполненной ASG для его сохранения. Так цифровой учёт напрямую связывается с идеей меценатства и ответственности за наследие.

Высокое разрешение становится рабочим инструментом искусствоведа. На одном экране сопоставляются фрагменты разных произведений: глаза и уши, детали одежды, орнаменты, украшения, характер мазка, толщина и рельеф красочного слоя, приёмы работы со светом. Поиск визуального сходства расширяет круг аналогий, но не выносит окончательный вердикт. Атрибуция и датировка по-прежнему опираются на происхождение, материалы, документы и экспертное заключение.

Регулярное сравнение изображений формирует профессиональную насмотренность. Молодой специалист получает доступ к проверенному массиву фрагментов, сгруппированных по школам, периодам, техникам и мотивам. Опытный исследователь быстрее находит редкие связи между художниками, мастерскими, меценатами и историческими собраниями. Цифровая база в этом случае работает не как склад изображений, а как инструмент исследования.

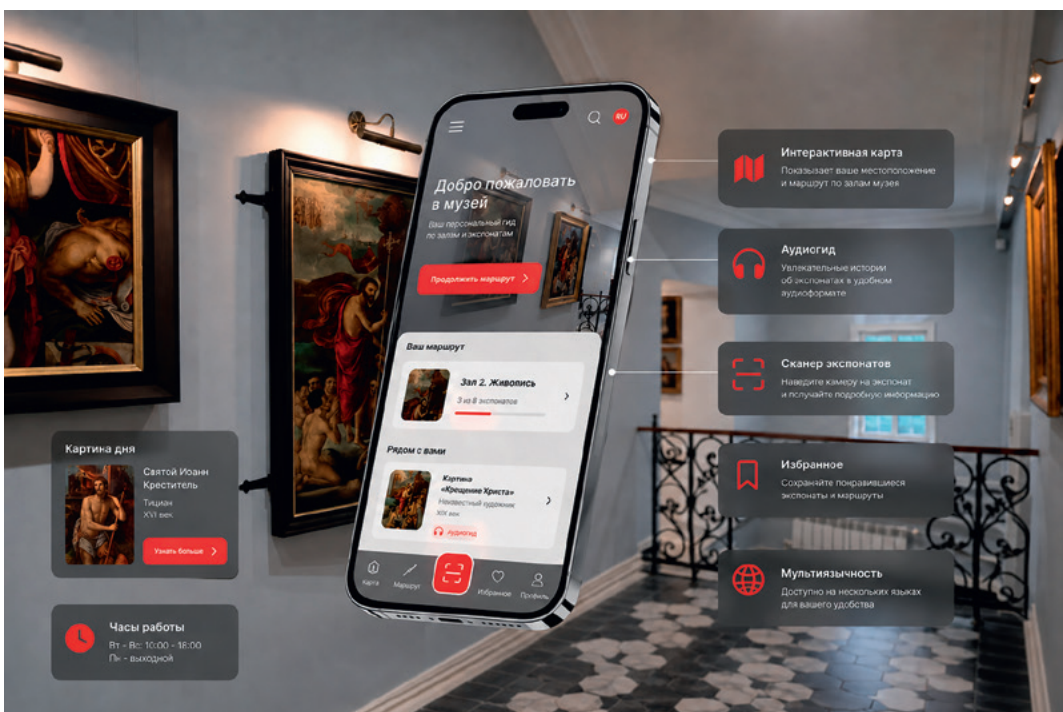
Внешний контур цифровой системы включает консультации с музейным и искусствоведческим сообществом, взаимодействие с частными коллекциями, обмен сведениями о происхождении предметов и обсуждение вопросов меценатства. Эксперт получает защищённую подборку согласованных изображений, документов и вопросов без доступа ко всей внутренней системе. Его замечания сохраняются как отдельная версия, проходят проверку и только после этого входят в карточку предмета. Благодаря этому видно, на каких материалах основан каждый вывод.

Цифровая консультация строится как контролируемый профессиональный обмен. Сотрудник формирует вопрос и защищённую подборку материалов; приглашённый специалист или представитель частной коллекции изучает изображения, документы и историю происхождения; его заключение сохраняется как экспертная версия; подтверждённые сведения после внутренней проверки включаются в карточку предмета. Рабочая гипотеза при этом не смешивается с утверждённым знанием.

Открытая часть той же базы позволяет создавать тематические маршруты без физической перестановки коллекции: «Современники Тициана в собрании ASG», «От артишока до яблока: фрукты в европейском натюрморте», подборки по школам, сюжетам, костюму, художественным династиям и историческим собраниям меценатов. Для специалиста это средство сопоставления, для широкой аудитории – понятный сюжет, который помогает увидеть коллекцию как систему.

Тематические маршруты дополняет интерактивная «карта меценатства». Она связывает произведения с историческими владельцами, коллекциями, мастерскими, городами и судьбами собраний. Отдельный слой раскрывает современную работу ASG: исследование происхождения, реставрацию и возвращение предмета в культурный оборот. Содержание карты утверждается искусствоведами и не упрощает историю до эффектной легенды.

Ил. 16 Виртуальный гид в телефоне посетителя





Ил. 17 Интерактивная витрина

Внутренний цифровой помощник, подключённый к утверждённым регламентам, каталогам и научным текстам, помогает сотрудникам находить правила фотофиксации, требования к перемещению, ограничения по использованию изображений, прежние заключения и редакционные версии. Он указывает источник, различает черновик и утверждённый материал и не подменяет решение профильного специалиста.

В архитектуре проекта внутренний помощник и публичный гид существуют как разные контуры. Сотруднику доступны регламенты, акты, рабочие версии, ограничения и поиск по внутреннему архиву. Посетителю – утверждённые сведения, ясный язык и источник ответа. Общая база знаний соединяет эти контуры, разные права доступа защищают служебную информацию и не позволяют рабочей гипотезе случайно попасть на музейный экран.

Когда единая база собрана, цифровая память получает публичный голос и визуальную форму. На этом уровне сведения о коллекции превращаются в ответы, сравнения и «оживление», а главной задачей становится сохранение границы между фактом, научной гипотезой и художественной интерпретацией.

МЕХАНИЗМЫ «ОЖИВЛЕНИЯ», МУЗЕЙНАЯ ЭТИКА И КИБЕРУСТОЙЧИВОСТЬ

И вот здесь мы подходим к самому обсуждаемому сегодня инструменту – большим языковым моделям. На уровне популярной риторики LLM[6] часто описывают как «умный мозг», который «знает всё». На уровне строгой науки это неверно. LLM – это модель, которая предсказывает продолжение текста по статистическим закономерностям, выученным на огромных сегментах данных. Её базовая операция – не поиск истины, а выбор наиболее вероятной последовательности токенов, то есть элементов текста, которые могут быть частью слова, словом или знаком препинания. Она действительно умеет связывать смысловые фрагменты, объяснять, переводить, переформулировать, но она не имеет встроенной гарантии истинности. Она может ошибаться и делать это уверенно, потому что уверенный тон – часть статистического стиля, а не признак знания.

6 LLM (Large Language Model, Большая языковая модель) – это тип искусственного интеллекта, основанный на глубоком обучении, способный понимать, генерировать и прогнозировать человеческий язык. Они обучаются на колоссальных объемах текстовых данных и используют архитектуру трансформеров для решения задач: написания текстов, перевода, анализа и программирования



Ил. 18 Работа LLM на примере цифрового аватара Дворца изящных искусств ASG

Архитектура Transformer[7], на которой построены современные LLM, использует механизм, позволяющий модели при генерации каждого следующего токена распределять внимание по разным частям контекста и учитывать дальние зависимости. В этом и состоит технологическое чудо последних лет: модель способна удерживать связь между вопросом и деталями, которые были упомянуты ранее. Базовую работу, с которой началась эпоха Transformer, часто цитируют как научную опору. Но для музея важнее другое: если в контексте нет точного факта, модель склонна заполнять пробел правдоподобной догадкой. В музейной коммуникации это, конечно, опасно, но для имитации и демонстрации возможностей генеративного искусства во Дворце ASG допустимо.

Поэтому ключевой музейный подход к LLM – это не «чатбот на сайте», а RAG, Retrieval-Augmented Generation[8]. Суть RAG в том, что модель не отвечает «из головы», а получает найденные в проверенной базе знаний фрагменты текста и генерирует ответ, опираясь на них. По такому же принципу будет работать Цифровой аватар Дворца изящных искусств ASG, представленный на обновленном портале Международного института культурного наследия ASG (МИКН). Тогда музей может требовать от системы самое важное: ссылки на источники и возможность проверить каждое утверждение. Научная линия RAG началась не вчера, и для общего понимания полезна классическая публикация. В интерактивном музее ASG RAG должен стать нормой, иначе риск «цифровых галлюцинаций» будет слишком высок.

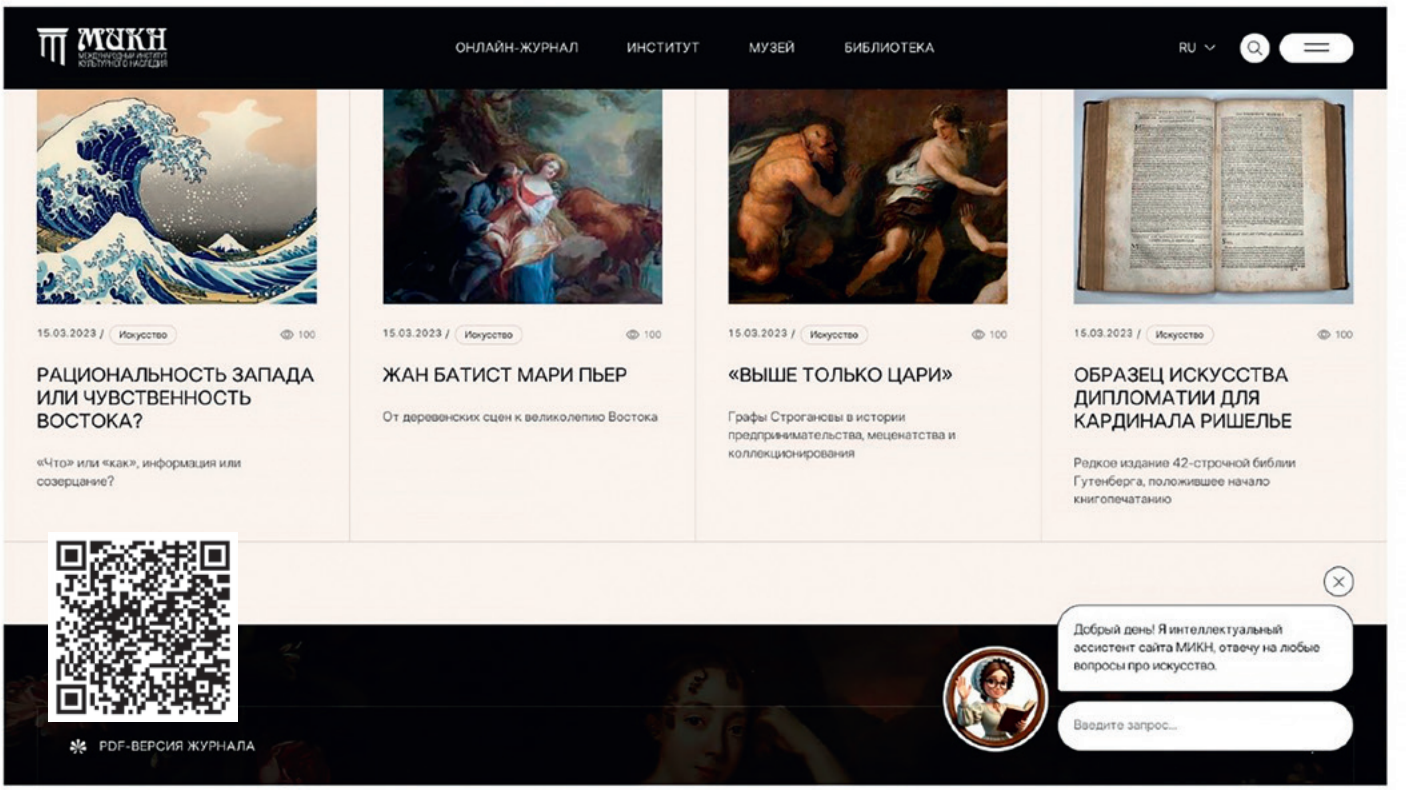
Ответ музейного ассистента строится из трёх частей. Сначала звучит прямой ответ на вопрос. Затем открывается основание – карточка предмета, каталог, публикация, реставрационное заключение или другой утверждённый источник. Завершает ответ граница знания: что подтверждено, где существуют разные версии, чего музей пока не знает. Так цифровой собеседник становится не эффектным персонажем, а инструментом доверия.

Техническая схема также состоит из трёх модулей. Редакционный хранит утверждённые тексты и их версии. Поисковый находит нужные фрагменты по смыслу и ключевым словам. Языковая модель собирает ответ, не меняя исходные сведения. Вопросы и ответы сохраняются в журнале: куратор видит, где посетителю не хватает объяснения и какие материалы требуют доработки.

Если RAG построен корректно, LLM становится универсальным интерфейсом к коллекции. Посетитель может задавать вопросы человеческим языком, не зная музейной терминологии. Он может просить объяснение на другом уровне сложности, может выбрать язык, может уточнить контекст, может попросить сравнение. При этом система обязана оставаться музейной по стилю: спокойной, аккуратной, умеющей говорить «неизвестно», «существуют разные версии», «в базе музея недостаточно данных». Эта способность к честному отказу – не слабость, а новый стандарт доверия.

7 Архитектура глубоких нейронных сетей, представленная в 2017 году исследователями из Google.

8 Retrieval-Augmented Generation (RAG, генерация с дополнением поиска) – это технология ИИ, улучшающая ответы больших языковых моделей (LLM) путем предоставления им доступа к внешним, актуальным данным (документам, базам данных) перед генерацией текста. Она решает проблему «галлюцинаций» (выдуманных фактов) и неактуальной информации, заземляя модель на проверенных источниках



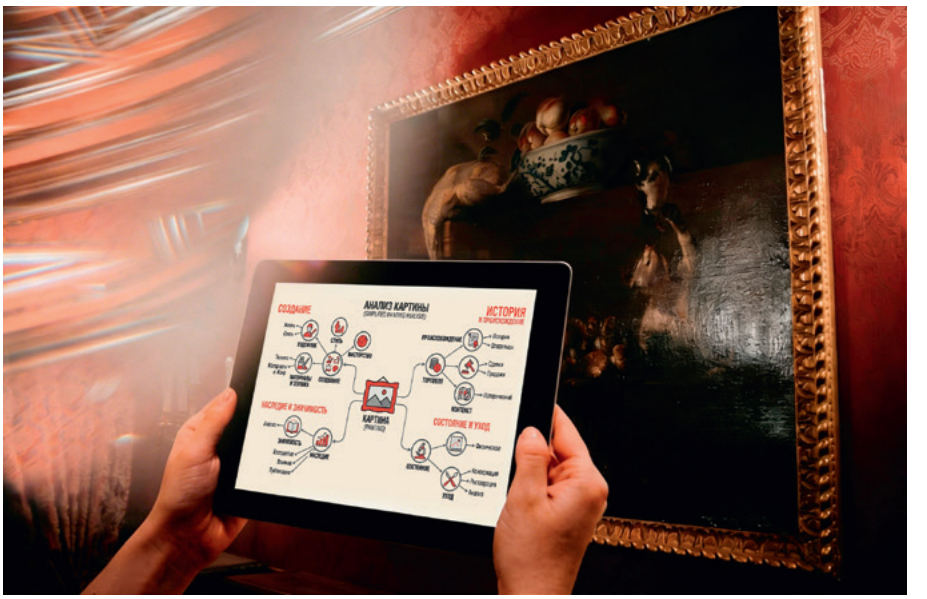
Ил. 19 Интеллектуальный ассистент, цифровой аватар Дворца изящных искусств ASG на сайте МИКН (ASG)

Для проекта ASG это имеет практический смысл. Интерактивный музей на базе Дворца изящных искусств может стать пространством, где посетитель не просто читает этикетку, а разговаривает с коллекцией. Но разговор этот не должен превращаться в фантазию модели. Он должен опираться на корпус утверждённых текстов, каталоги, научные публикации, словари и внутренние тезаурусы. И здесь появляется важная задача редакции: подготовка базы знаний – не менее важна, чем покупка оборудования. В музее будущего редактор, специалист по данным и куратор работают рядом.

Цифровой аватар получает характер, но не маску всезнания. Он говорит спокойно, не соревнуется с экскурсоводом, не развлекает любой ценой и не изображает человека, которого никогда не существовало. Его интонация – интонация института, уверенного в собственном материале и способного честно остановиться на границе доказанного. В представительском режиме он краток, в исследовательском раскрывает источники, в детском объясняет термин через деталь, которую можно увидеть в зале.

Если LLM становится «голосом музея», то компьютерное зрение и мультимодальные модели становятся его «глазами». Они способны связывать изображение и текст, помогая атрибутировать визуальные мотивы, находить похожие композиции, распознавать элементы орнамента, ускорять составление карточек.

Но в атрибуции особенно важно соблюдать границы. ИИ может быть инструментом поиска сходств, подсказкой, гипотезой, но не окончательным доказательством авторства или датировки. Любые выводы такого рода должны проходить экспертную верификацию и фиксироваться как



Ил. 20 Пример схемы сбора информации искусственным интеллектом для цифровой атрибуции



Ил. 21 Портрет дамы с собачкой.
Изображение можно оживить, наведя камеру на QR код

версия, а не как истина. Музейная наука всегда строилась на доказательствах, источниках и воспроизводимости. ИИ не отменяет это, он лишь ускоряет поиск и расширяет поле зрения исследователя.

Наиболее чувствительная и одновременно наиболее привлекательная для публики область применения ИИ в музее – генеративные визуальные технологии. Здесь и появляется феномен «оживления картин», который в последние годы перешёл из социального развлечения в музейный инструмент, если использовать его аккуратно. В музейной среде оживление не должно претендовать на документальность. Это интерпретация, образовательный слой, который помогает заметить композицию, мимику, жест, пространство, материальность живописи. Его ценность не в том, что «картина стала как кино», а в том, что посетитель по-новому вглядывается в оригинал.

Технически оживление картины – это решение почти невозможной задачи: из статического двумерного изображения нужно получить временную последовательность кадров так, чтобы сохранить идентичность персонажа, фактуру мазка, колорит и при этом не дорисовать несуществующее. Существует несколько классов подходов, но музейной практике ближе тот, который можно контролировать. Наиболее надёжным компромиссом обычно становится так называемая 2.5D-модель, когда нейросеть оценивает карту глубины для изображения, затем сцена разбивается на слои, виртуальная камера совершает очень малое движение, создавая эффект параллакса. Посетитель воспринимает картину как пространственную, хотя на самом деле музей не утверждает, что восстановил реальную геометрию сцены. Он лишь предлагает интерпретацию, которая подчёркивает композицию и материальность изображения.

Внутри такого пайплайна скрыто несколько ключевых решений, каждое из которых связано с музейной этикой. Оценка глубины по одному изображению в принципе не может быть точной: модель угадывает относительные расстояния, опираясь на статистические закономерности перспективы и на опыт, полученный в обучении. Поэтому музейный подход требует минимального движения камеры, чтобы количество «новых» областей, которые придётся достраивать, было небольшим. Достройка невидимых областей часто становится источником самых опасных артефактов: модель может «дорисовать» узор, которого не было, изменить контур руки, добавить блик, который меняет восприятие ткани. Там, где развлекательный контент легко позволяет себе вольности, государственный музей обязан держать границу: не подменять оригинал эффектной фантазией и не выдавать цифровой трюк за историческую правду. Но интерактивный музей ASG живёт по другой логике – здесь посетитель приходит не за строгим протоколом, а за впечатлением и ясным, честно обозначенным опытом. Поэтому «оживление» картины у нас во Дворце ASG не нужно превращать в тяжеловесный редакционный комбайн с паспортами генерации, фиксированием каждого шага и многоступенчатыми согласованиями. Достаточно простого правила: сохраняем уважение к источнику, не дорисовываем «новую живопись» под видом движения и прямо сообщаем зрителю, что перед ним цифровая интерпретация. Такая модель оставляет место скорости, эксперименту и художественной



Ил. 22 Интерактивная экспозия в зале оживающих кратин.
Эту экспозицию можно оживить наведя камеру на QR код

выразительности – и при этом не размывает доверие, на котором держится музейная среда.

Есть и другой, более узкий, но часто более безопасный путь оживления – локальная микродинамика портрета. В этом случае система работает не со всей картиной, а только с ограниченной областью лица, где движение минимально и биологически ожидаемо, например моргание или едва заметное изменение взгляда. Технически такие эффекты часто строятся на обнаружении ключевых точек лица и локальной деформации, при которой всё остальное остаётся неизменным. Именно ограничение области воздействия становится музейной страховкой: модель не «трогает» фон, одежду, фактуру мазка, кракелюр, то есть те зоны, где любое движение сразу выдаст искусственность. Это подход, который может быть особенно уместен в тех случаях, когда музей хочет дать посетителю эмоциональный контакт с образом, но не хочет превращать произведение в киноаттракцион.

Оживление применяется не к каждому портрету. Для такого сценария выбирается произведение, по которому известны личность, эпоха, круг общения, факты биографии и границы допустимой художественной речи. Движение лица остаётся коротким входом в историю, а разговор строится вокруг подтверждённого материала. Если личность изображённого неизвестна, голос получает искусствовед или само произведение как музейный предмет – без вымышленной биографии.

Генеративные видео-модели, которые сегодня на слуху, обещают больше: они способны синтезировать сложное движение, менять позы, создавать кинематографические сцены. Но именно поэтому они несут наибольший музейный риск. Чем сильнее модель свободна в генерации, тем выше вероятность того, что она произведёт не документ, а новую картинку «в стиле». Для художественного проекта это может быть допустимо, но для музея это опасно, потому что зритель склонен доверять музейному экрану так же, как музейной этикетке. Поэтому для интерактивного музея ASG генеративное видео имеет смысл лишь как отдельный жанр, чётко подписанный как художественная интерпретация на основе произведения из коллекции. И если музей выбирает этот жанр, ему придётся внедрить не только технологию, но и политику прозрачности: маркировку на экране, текст о методе, правила недопустимых изменений. Иначе любая успешная «вирусность» такого контента может обернуться обратной стороной, когда ролик вырывается из контекста и начинает жить как «ожившая правда», хотя музей имел в виду лишь интерпретацию.

Сохранение доверия в эпоху генеративного ИИ вообще становится одной из главных тем музейной этики. Мы быстро привыкли к тому, что фотография – свидетельство, скан – документ, а музейное изображение – фиксация. Генеративный ИИ размывает эту интуицию, потому что создаёт изображения, не имеющие прототипа в реальности. Поэтому музею требуется новый тип грамотности, которую можно назвать доказательной визуальностью. В ней посетителю предлагается понимать разницу между документальной фиксацией, научной визуализацией и интерпретацией. Первое показывает предмет таким, каков он есть в определённый момент времени при определённых условиях съёмки. Второе показывает данные, ко-

торые помогают исследованию, например, ранее упомянутый вычислительный фотографический метод или инфракрасный слой, и требует объяснения. Третье создаёт новый медиа-слой для вовлечения и обучения, но обязано оставаться честным в своей условности.

Строя интерактивный музей во Дворце изящных искусств ASG, на этих принципах, можно выиграть редкое преимущество: стать площадкой, где современные технологии не вытесняют подлинник, а увеличивают его значимость. Парадоксально, но именно глубокий цифровой доступ часто усиливает желание увидеть оригинал. Когда посетитель через IIIF приближает детали и понимает, сколько труда и мысли вложено в мазок или линию, подлинник перестаёт быть «картинкой на стене» и становится материальным объектом культуры. Когда посетитель видит RTI-слой и понимает, что поверхность живописи — это рельеф, он начинает иначе воспринимать мастерство. Когда посетитель задаёт вопрос диалоговому гиду и получает ответ с источниками, он начинает видеть музей как живой институт знания, а не как склад с красивыми вещами.

Но чтобы диалоговый гид был достойным музея, нужно снова вернуться к языковым моделям и объяснить, как они работают, уже не в модном, а в научном смысле. Внутри этой архитектуры нет «энциклопедического справочника», к которому модель обращается. Есть вычислительный механизм, который на каждом шаге выбирает следующее продолжение текста, ориентируясь на контекст и вероятности, выученные в ходе обучения.

Тогда LLM перестаёт быть непредсказуемым оратором и становится проводником к музею как к библиотеке проверенных текстов. Это открывает важнейшие возможности для ASG. Во-первых, по-является многоязычие, причём не как набор заранее записанных переводов, а как диалог в реальном времени, который всё равно опирается на утверждённые данные. Во-вторых, появляется адаптация сложности: одно и то же содержание может быть изложено школьнику, человеку без подготовки и исследователю, но без изменения фактов. В-третьих, появляется возможность отвечать на вопросы, которые не предусмотришь этикеткой. Посетитель может спросить не только «кто автор», но и «почему так написаны руки», «что означает этот предмет», «в чём особенность техники», «какие ещё работы похожи». И если ответы подкреплены ссылками на источники, музей получает новый формат доверия: посетитель видит, что объяснение не произвольно, а основано на данных.

При этом для интерактивного музея ASG особенно важно избегать соблазна тотальной автоматизации. Система, которая генерирует тексты, должна иметь редакционную модель. Должен существовать перечень утверждённых материалов, у каждого документа должен быть статус, у каждого факта – происхождение, у каждого текста – версия. Музейная истина нередко меняется: уточняются датировки, пересматриваются атрибуции, появляются новые исследования. Если тексты не версионируются, интерактивный музей начинает «плыть», и через год никто не сможет объяснить, почему вчера на экране было одно, а сегодня другое. В цифровом мире воспроизводимость становится частью научной этики.

В этом смысле искусственный интеллект заставляет музей стать дисциплинированнее. Это может звучать неожиданно, потому что ИИ часто ассоциируется со свободой и творческим хаосом. Но в институциональной практике всё наоборот. Чтобы ИИ был полезен, музей вынужден нормализовать имена, согласовать термины, выстроить права доступа, разделить публичное и внутреннее, ввести протоколы фотофиксации и цифрового хранения. И если эта дисциплина достигнута, музей получает не только технологический эффект, но и организационный. Он начинает быстрее учиться, потому что данные становятся сравнимыми, решения – прослеживаемыми, а ошибки – обнаруживаемыми.



Ил. 23 Схема концепции цифровой экосистемы современного музейного пространства

Отдельная линия, которая часто остаётся в тени, касается безопасности и цифровой устойчивости. Чем богаче цифровая коллекция, тем выше её ценность не только для культуры, но и для злоумышленников. Риски здесь не теоретические: вымогательские атаки, компрометация учётных записей, подмена файлов, утечки чувствительной информации. ИИ не решает эти проблемы автоматически, но он усиливает цену ошибки, потому что цифровая экосистема становится сердцем музейной работы. Поэтому проект ASG должен воспринимать киберустойчивость как часть сохранности, а не как задачу «айтишников где-то отдельно». Разделение контуров, многофакторная аутентификация, контроль целостности файлов, репликация по принципу 3-2-1, тесты восстановления, политика доступа – всё это становится музейной нормой, если музей хочет жить в цифровом мире уверенно.

В Доме приёмов эти принципы уже получают материальное воплощение, внедряются элементы будущей интерактивной среды. Это не иллюстрация возможного решения, а первый действующий элемент системы. На нём отрабатываются содержание, навигация, продолжительность сценария, устойчивость оборудования и реакция разных групп посетителей. Наблюдения за реальным взаимодействием становятся исходными данными для проектирования Дворца изящных искусств.

Установленный интерактивный стенд задаёт важную границу между замыслом и практикой. С этого момента цифровая среда оценивается не по эффектности визуализации, а по работе в реальном помещении: видимости при разном освещении, понятности интерфейса, времени реакции, устойчивости оборудования и способности вернуть внимание человека к предмету. Именно такой опыт превращает последующие решения для Дворца изящных искусств из абстрактной концепции в проверяемую систему.

Пилот оценивается не по вопросу «нравится ли экран», а по тому, понял ли человек смысл. Для каждого сценария фиксируются первые пятнадцать секунд взаимодействия, общее время, ошибочные действия, необходимость помощи сотрудника и возвращение взгляда к подлиннику. Один контрольный вопрос после сеанса показывает, что посетитель узнал о произведении или работе ASG. Такие наблюдения дают проектировщикам больше, чем общее впечатление «вау».

Практическое проектирование интерактивного музея начинается со сценария поведения человека. Сначала определяется, что посетитель видит, понимает и делает; затем выбираются архитектурное решение, свет, звук и оборудование. Музей создаётся командой: архитектор формирует пространство, экспозиционер выстраивает маршрут, искусствовед отвечает за содержание, специалист по мультимедиа переводит замысел в действие. Одновременная работа этих специалистов не позволяет технике спорить с интерьером, а содержанию — приспосабливаться к уже купленным устройствам.

Для залов со сменной экспозицией концепция предусматривает мобильные и модульные решения: панели на перемещаемых стойках, планшеты в защищённых корпусах, компактные проекторы, цифровые рамы, направленные акустические модули и программные шаблоны. Они перенастраиваются под новую выставку, а стандартные точки питания и подключения к сети закладываются заранее. Благодаря этому цифровое сопровождение меняется вместе с экспозицией без строительной переделки помещения.

Цифровая модель зала позволяет подготовить смену экспозиции до перемещения подлинников. На ней проверяются развеска, расстояния между предметами, направление движения, световые акценты, высота экранов и обзор с разных точек. Такой «репетиционный зал» сокращает лишние перемещения и заранее выявляет конфликт оборудования с архитектурой. В дальнейшем интерьеры Дворца объединяются в рабочий трёхмерный двойник, который служит проектировщикам, кураторам и удалённым посетителям.

В классическом выставочном зале технология подчиняется произведению. Она помогает приблизить живопись до уровня мазка, показать фактуру и кракелюр, сравнить фрагменты, раскрыть историю реставрации, увидеть устройство рамы или мебели. Цифровой слой включается по запросу и не должен непрерывно двигаться рядом с подлинником. Содержание первично: экран оправдан, когда после взаимодействия человек возвращает взгляд к оригиналу и замечает то, чего раньше не видел.

Структура Дворца включает классические залы и отдельные помещения, где главным содержанием становится цифровая технология. Здесь работают проекционная среда, говорящие портреты, оживающие изображения, генеративное искусство и игровые сценарии. Такие комнаты создают атмосферу эпохи, не выдавая художественную реконструкцию за исторический факт. Они образуют самостоятельную часть маршрута и позволяют менять программу без вмешательства в постоянную экспозицию.

Пробной моделью цифрового зала становится «Цифровая Кунсткамера» в Доме приёмов. Площадь около 60 квадратных метров превращается в преимущество: посетитель попадает в камерную, насыщенную среду, где подлинные предметы XV–XVIII веков соединены с инструментами XXI века. Кунсткамера собирала в одной



Ил. 24 *Настольный кабинет*
Музей Виктории и Альберта, Лондон



Кабинет. Италия, XVII в.
Большое собрание изящных искусств ASG

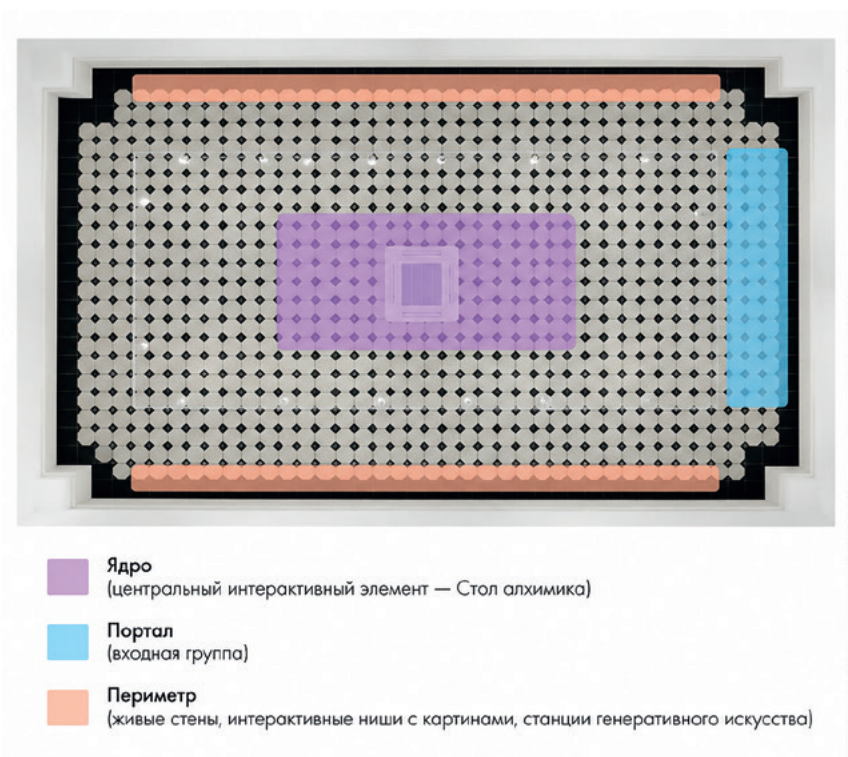
комнате произведения искусства, механизмы и научные приборы своего времени; современная версия соединяет их с компьютерным зрением, проекциями, сенсорами и языковыми моделями.

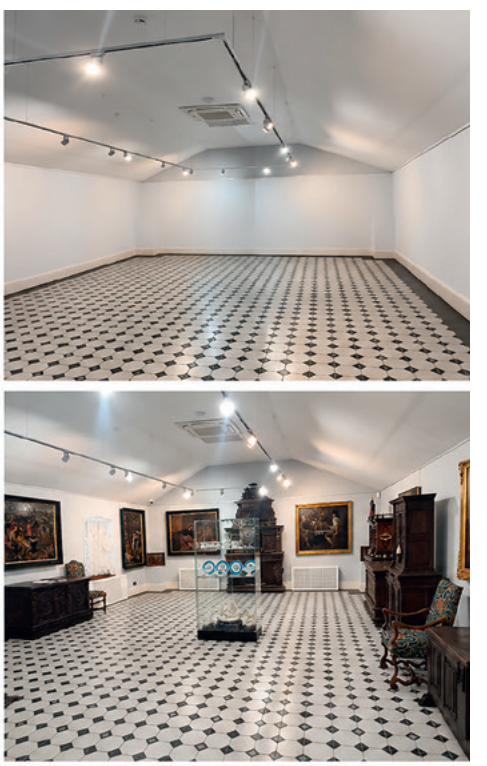
Название «Кунсткамера» здесь не является стилизацией. Исторический кабинет редкостей собирал в одной комнате произведения искусства, научные приборы, механизмы и свидетельства дальних стран. Его задачей было представить мир в миниатюре и разбудить исследовательское любопытство. Современная Кунсткамера ASG продолжает эту логику: подлинные предметы XV–XVIII веков соседствуют с инструментами познания XXI века – трехмерной съемкой, компьютерным зрением, направленным звуком и языковой моделью. Техника становится не декором, а современным прибором для чтения коллекции.

Пространство организовано в трёх взаимосвязанных зонах. Входной портал знакомит посетителя с правилами и запускает выбранный режим. Центральное ядро строится вокруг интерактивной панели, встроенной в столешницу, в историческом стиле. По периметру расположены проекционные стены, цифровые ниши, локальные станции и подлинные предметы. Такое деление поддерживает несколько сценариев и не превращает небольшую комнату в склад оборудования.

Входной портал меняет ритм восприятия. Посетитель не получает длинную инструкцию, а за несколько секунд понимает, что вошёл в другое время и другой порядок внимания. Свет становится мягче, звук отделяется от общего шума здания, на стене или полу появляется одна короткая фраза. Датчик присутствия запускает приветствие, дальнейший маршрут человек выбирает сам. Переход не разыгрывает спектакль – он подготавливает взгляд.

Ил. 25 Схема зонирования пространства «Цифровая Кунсткамера»







Ил. 26 «Стол алхимика» как центральное ядро интерактивного пространства. Проектная визуализация



Ил. 27 Зеркало времени

Один из примеров сценарного решения – «Симфония вещей». Направленный звук возникает только рядом с выбранным предметом: тиканье механизма, шелест страницы, короткий фрагмент письма, звук инструмента или голос мастера. Общий зал не заполняется непрерывной музыкой. Звуковые точки складываются в спокойную партитуру, где расстояние до предмета определяет, что именно слышит человек.

Программа переключается под аудиторию. Для официальной делегации работает содержательный маршрут на 10–15 минут: один сильный сюжет, несколько скрытых деталей и ясный вывод о деятельности ASG. Сотрудники возвращаются к пространству во время встреч и презентаций. Студенты, туристы и молодёжная аудитория получают действие: выбор, попытку, ошибку и результат. Режим меняется программно, архитектура и оборудование остаются прежними.

Центральным элементом становится «Стол алхимика» – горизонтальная мультисенсорная панель, встроенная в специально изготовленную мебель. Через неё посетитель выбирает тематическую коллекцию, запускает сценарии и работает с виртуальной реставрацией.

Один из примеров сценарного решения входной зоны – «Зеркало времени», или «Зеркало вечности». Камера фиксирует образ посетителя, система помещает его в исторический костюм и интерьер выбранной эпохи. Уже после посещения посетителем интерактивного зала и взаимодействия с искусством как бы преображается.

Периметр «Кунсткамеры» меняется вместе с программой. Проекционные «живые стены» создают фон флорентийского палаццо или дворцового интерьера. «Шепчущие стены» дают локальные звуковые фрагменты – письмо, дневниковую запись, рассказ о предмете. Полупрозрачная сетка выводит фигуру рассказчика или «старца», словно возникающего между реальными предметами. Эффекты включаются на короткое время и не перекрывают архитектуру постоянным движением.

Пример сценария виртуальной реставрации показывает последовательность профессиональной работы. Посетитель выбирает условный слой – загрязнение, трещину, утрату красочного слоя – и видит, почему решение нельзя принимать автоматически. После каждого действия система объясняет последствия и показывает заключение специалиста. Такой интерактив не имитирует лёгкую «починку картины», а раскрывает цену ошибки и ответственность реставратора.

Возможности «Цифровой Кунсткамеры» не сводятся к одному постоянному интерактиву. Одна технологическая основа поддерживает разные содержательные сценарии, которые меняются вместе с экспозицией и подготовленными материалами. Ниже приведены примеры таких сценариев; они показывают направления развития, а не утверждённый состав зала.

Пример сценария «Дневник предмета» показывает время как часть музейной ценности. Посетитель проводит рукой по шкале и видит не только дату создания, но и смену владельцев, повреждения, реставрацию, поступление в собрание, выставки и публикации. Внутренний документ превращается в ясный рассказ о том, почему сохранность – это непрерывная работа, а не единичный ремонт.

Пример сценария «Куратор на один зал» позволяет собрать небольшую выставку из четырех или пяти произведений. Посетитель выбирает принцип – эпоха, сюжет, цвет, школа, история владельцев – и разме-

щает цифровые копии на модели стены. Система не оценивает композицию как «правильную» или «неправильную», а показывает последствия выбора: какие связи стали заметны, какой предмет потерял контекст, где требуется пояснение. Так посетитель понимает, что экспозиция является аргументом, а не случайной развеской.

Пример сценария «Архив прикосновения» даёт доступ к тому, что нельзя трогать в оригинале. Тактильные копии фрагментов рамы, резьбы, рельефа, ткани или поверхности керамики создаются на основе согласованных трехмерных моделей. Рядом размещается цифровая карточка материала: из чего он сделан, как стареет, чем очищается и почему определенные следы времени сохраняют. Этот модуль одновременно работает на доступность и на понимание материальной природы искусства.

Пример сценария «Окно в реставрационную мастерскую» показывает реальный труд без постановочной игры. На экране идут короткие записи этапов: осмотр, проба растворителя, укрепление, расчистка, тонировка, сборка предмета. Реставратор объясняет одно решение и одну границу вмешательства. Такой материал можно обновлять по мере работы с коллекцией, превращая текущую деятельность ASG в постоянно растущий архив профессионального опыта.

Проектная структура зала включает две части. В «Комнате диалогов» два произведения сопоставляются по сценарию искусствоведа: портреты разных эпох раскрывают костюм и статус, натюрморты – символику предметов, произведения одной школы – различия манеры. Вторая часть посвящена ожившим картинам и портретам. Темы выставки меняются, оборудование сохраняется, обновляется только содержание.

«Комната диалогов» работает в двух режимах. В первом посетитель слушает короткий утверждённый сценарий искусствоведа. Во втором выбирает вопрос – о костюме, свете, символике или технике – и получает сопоставление двух произведений с указанием источников. Такая структура сохраняет драматургию и не позволяет системе уходить в произвольный разговор.

Эксплуатация цифрового пространства начинается вместе с его открытием. Ежедневно проверяются запуск сценариев, изображение, звук и датчики; ежемесячно – калибровка проекторов, резервные копии и состояние фильтров; ежеквартально – содержание, вопросы посетителей и безопасность программ. За эту работу отвечают куратор цифрового содержания, технический специалист и сотрудник зала. Без постоянной эксплуатации даже дорогое оборудование быстро превращается в неподвижную декорацию.

Бюджет проекта складывается не из суммы экранов, а из стоимости пяти видов работ. Первый – исследование и проектирование. Второй – подготовка музейного содержания: тексты, съёмка, трёхмерные модели, сценарии и права. Третий – оборудование. Четвёртый – программирование, интеграция, монтаж и испытания. Пятый – ежегодная эксплуатация и обновление. Поэтому внешне похожие экраны различаются по стоимости в несколько раз: музей оплачивает не только панель, но и достоверный материал, устойчивый сценарий и дальнейшую жизнь системы.

Решения проекта распределены по четырём статусам. Реализованное – установленное и действующее оборудование, а также подтверждённые цифровые процессы. Готовящееся к реализации – сценарии, интерфейсы, архитектурные развёртки и технические задания. Проектное – модули, для которых определены место, действие и состав оборудования, но ещё не принято решение о закупке. Перспективное – полный трёхмерный двойник, масштабирование по всем помещениям и исследовательские сервисы, требующие отдельной программы.

БУДУЩЕЕ МУЗЕЙНОГО ИИ

Разделение решений по статусам позволяет видеть проект не как набор обещаний, а как последовательное развитие. Эта же логика определяет взгляд в будущее: платформы и модели будут меняться, а цифровая карточка предмета, история реставрации, научная аргументация и связь с подлинником должны пережить каждую технологическую смену. Поэтому будущее музейного ИИ определяется не скоростью обновления устройств, а способностью музея сохранять и наращивать знание.

Будущее музейного ИИ, судя по текущей траектории, будет развиваться не в сторону одного «супер-бота», а в сторону набора специализированных инструментов, встроенных в музейные процессы. Компьютерное зрение будет становиться точнее в диагностике микродефектов и в анализе поверхности, особенно если музеи начнут накапливать собственные датасеты и выстраивать человеко-машинный контур разметки и верификации. Языковые модели будут уходить от свободной генерации к доказательному режиму, где источники и цитирование станут стандартом, а ответы будут сопровождаться видимой структурой доверия. Генеративные визуальные технологии будут всё больше регулироваться этическими нормами, и музеи станут

теми институциями, которые задают правила честной маркировки, потому что именно музей отвечает за доверие к культурной памяти.

В этом контексте особенно интересно, что цифровая трансформация музея постепенно меняет и само понятие экспозиции. Экспозиция перестаёт быть только расстановкой предметов и превращается в многослойный медиатекст. У неё появляется видимый слой – подлинник в пространстве, свет, витрина, маршрут. И появляется невидимый слой – цифровой двойник, база знаний, семантические связи, права, версии, научные данные. Искусственный интеллект становится механизмом, который соединяет эти слои и делает их доступными человеку без специальной подготовки. Посетитель не обязан знать, что такое IIIF или CIDOC CRM, так же как он не обязан знать, как устроен климат-контроль. Но он начинает ощущать эффект: точность, глубина, доступность, уважение к подлиннику, способность музея говорить современным языком без утраты научной строгости.

Материалы, представленные на сайте Международного института культурного наследия – int-ant.ru, могут стать для ASG важной точкой роста именно в этом направлении, если рассматривать сайт не просто как витрину, а как один из источников публичного слоя базы знаний. Тогда тексты и изображения, уже опубликованные онлайн, можно аккуратно нормализовать, связать с идентификаторами предметов, уточнить права, подготовить IIIF-подачу, а затем включить в интерактивные сценарии Дворца изящных искусств. Это позволит музею выстроить непрерывность: человек знакомится с коллекцией онлайн, приходит в музей, видит подлинник и получает расширенный контекст, а затем возвращается к цифровому слою дома, продолжая изучение. В такой модели цифровое не конкурирует с физическим, а поддерживает его, снижая нагрузку на оригиналы и расширяя культурное присутствие коллекции.

В целом важно удержать главный баланс: технологии должны быть объяснимыми и честными. В музее, даже в интерактивном и развлекательном, нельзя делать вид, что алгоритм «знает лучше». Но можно сделать так, чтобы алгоритм помог человеку знать больше, видеть глубже и беречь тщательнее. Можно научить цифровую систему говорить: «вот источник», «вот степень уверенности», «вот граница гипотезы». Можно сделать так, чтобы оживление картины было не подменой, а приглашением к внимательному взгляду. Можно построить интерактивный музей, который не развлекает вместо искусства, а ведёт к нему.

Если говорить честно, музейная революция последних лет происходит не в залах, а в невидимой для посетителя зоне: там, где музей учится превращать коллекцию в систему данных, пригодную для научного анализа, сохранности и публичного разговора. Внешне это выглядит как очередная «цифровизация», но по сути это смена культурной механики. Раньше музей говорил с посетителем через этикетку и экскурсовода, а с исследователем через каталог и архив. Теперь между ними появляется третий посредник – цифровая память музея, которая умеет отвечать на вопросы, показывать детали, сопоставлять контексты и при этом сохранять дисциплину источников. Искусственный интеллект здесь становится не конкурентом музейной речи, а её ускорителем и усилителем, но только при одном условии: если музей не отдаёт ему право быть последней инстанцией.

В проекте Дворца изящных искусств ASG эта логика может стать фундаментом. Важно не просто «внедрить ИИ», а определить, что именно в музее должно измениться благодаря ИИ. В идеале меняется не набор экранов, а сама способность работать с собственной памятью. Музей перестаёт быть местом, где знание хранится в головах нескольких экспертов, искусствоведов и в шкафах с папками. Он становится пространством, где знание формализовано, связано, проверяемо и доступно разным аудиториям без утраты точности. Тогда интерактивный музей на базе Дворца ASG может стать не "цифровой пристройкой", а второй формой существования коллекции: не заменяющей физическое присутствие, а расширяющей его в сторону исследовательской и образовательной глубины.

Самый яркий эффект ИИ в музее сегодня – это иллюзия лёгкости. Кажется, что достаточно подключить языковую модель, и музей заговорит на всех языках, начнёт рассказывать истории, отвечать на вопросы, а посетители будут в восторге. На практике всё наоборот: ИИ заставляет музей выполнять ту работу, которую раньше можно было откладывать годами. Нужно привести в порядок имена, даты, техники, темы. Нужно договориться о словарях терминов. Нужно определить права на изображения и производные. Нужно решить, что считать утверждённой информацией, а что гипотезой. И именно потому искусственный интеллект становится катализатором профессионализации: он вскрывает хаос, делает его видимым и требует структуры.

В этом смысле музейная база знаний – не вспомогательный продукт, а новая форма научной работы. Она включает не только «текст про предмет», но и связи: предмет связан с автором, автор с эпохой, эпоха с местом, место с событиями, события с документами. Такая связность важна не ради красоты. Она делает возможным музейный интеллект: способность отвечать на вопрос не по одному полю кар-



Ил. 28 Интерпретация музейной базы знаний ASG

точки, а по сети отношений. Посетитель спрашивает про мотив, и музей показывает, где этот мотив встречается ещё, какие сюжеты с ним связаны, в каких периодах он был популярен, какие техники его подчёркивают. Это уже не "справка", а культурная навигация. И именно здесь ИИ может стать мощным инструментом для коллекций ASG, потому что он умеет работать с масштабом: с тысячами связей, с сотнями документов, с множеством языков и уровней сложности.

Однако у этой мощи есть оборотная сторона: музей может непреднамеренно начать производить уверенную, но не проверяемую риторику. В эпоху LLM это главная угроза. Языковая модель по своей природе стремится быть полезной и связной. Она не любит говорить «не знаю». Она компенсирует пробелы вероятностными догадками. Поэтому музейному применению требуется то, что можно назвать дисциплиной доказательности. Ответ должен быть проверяемым. Он должен иметь источник. Он должен различать факт и интерпретацию. Он должен уметь останавливаться. Это не «ограничение», это новая музейная этика, потому что публичная речь музея традиционно воспринимается как авторитетная. Если музей позволит машине говорить с тем же авторитетом без источников, он рискует самым ценным – доверием.

Появляется ещё одна важная функция, которую часто недооценивают. Языковая модель может стать не только публичным гидом, но и внутренним помощником музейной команды, особенно если в музее накапливается большой массив регламентов, методик, стандартов съёмки, правил публикации, договорных требований по правам. В крупных заведениях знания о том, "как правильно" распределены фрагментарно и передаются устно. В результате качество зависит от опыта конкретного человека. Когда музей строит внутреннюю базу знаний и подключает к ней языковую модель в доказательном режиме, он получает инструмент стандартизации: сотрудники быстрее находят нужный протокол, реже ошибаются, быстрее вводятся в работу. Это особенно важно для нового проекта вроде Дворца ASG, где часть команды может быть новой, а процессы ещё формируются. ИИ здесь выступает как "память организации".

Визуальная часть ИИ-революции в музеях развивается по другой траектории. Компьютерное зрение и мультимодальные модели постепенно приближают музей к мечте консерватора: фиксировать изменения не эпизодически, а непрерывно и объективно. Конечно, музей не превращается в завод с тотальным контролем, но он может обрести тонкую чувствительность к изменениям. Проблема реставрации всегда была не в отсутствии экспертов, а в ограниченности времени и ре-

сурсов. Экспертное мнение стоит дорого. Если ИИ способен хотя бы подсветить зоны потенциальных изменений на основе сравнения изображений во времени, он освобождает внимание реставратора для более сложных решений. Это не отменяет человеческого контроля, но меняет экономику: меньше пропусков, больше точности, меньше случайностей. При этом важно, чтобы музей не подменил экспертность "оценкой модели". Модель может ошибаться из-за света, из-за угла, из-за шумов сенсора. Поэтому протокол должен быть строгим: одинаковые условия фиксации, контроль цвета, понятные критерии.

Именно поэтому цифровая сущность музея становится частью научной инфраструктуры. В ней важны не только камеры и свет, но и методика. Когда мы в ASG строим интерактивный музей, нам выгодно создать именно такой технологический контур: съёмка, которая годится и для публикации, и для диагностики, и для IIIF-зумов, и для сравнения во времени. То, что сегодня выглядит "как просто качественное фото", завтра, возможно, станет базой для алгоритмического анализа и для доказательной истории изменений.

Между научной визуализацией и публичным восприятием возникает ещё одна тонкая тема: как объяснять технологии так, чтобы они не становились новым фетишем. Посетитель легко увлекается "рентгеном" и "нейросетью" и забывает про искусство. Музей рискует превратиться в демонстрацию приборов. Но правильно выстроенная интерактивность делает обратное: она возвращает внимание к материалу и мастерству. Когда посетителю показывают хоть и виртуальный инфракрасный слой, важна не сенсация "под картиной что-то есть", а понимание процесса: как художник искал композицию, что менял, как работала рука. Когда показывают RTI, важна не игра светом, а осознание, что мазок – это физический рельеф, что краска стареет, что подлинник живёт в материальном времени. Когда показывают 3D, важно не "вау", а понимание формы и технологии изготовления. ИИ в этом сценарии становится переводчиком между сложными методами и человеческим восприятием.

Изящным проводником в мир выстроенной интерактивности является одна из наших цифровых экспозиций «Каждый из нас – художник»:

На сенсорном столе посетитель рисует простые линии и пятна – настолько примитивные, что этим не стыдно заняться и ребенку, и взрослому, давно забывшему уроки ИЗО. Параллельно на большом экране в исторической раме возникает «настоящая» картина: драматический свет, фактура холста, костюмы, интерьер. Но композиция – ваша, рожденная из тех самых простых линий. Здесь ИИ выступает не соперником художнику, а невидимым наставником, который дописывает за вас картину, опираясь

Ил. 29 Пример реализации интерактивной экспозиции «Каждый из нас – художник»



на язык великих мастеров. Чувство, которое получает посетитель, крайне важно: это ощущение подлинного авторства – «это сделал я», а не только машина.

В этой точке проект ASG может задать себе важный вопрос: какая культурная роль у интерактивного музея? Если это "развлекательный слой", его легко сделать, но он быстро устаревает и плохо совместим с музеем как институтом знания. Если же интерактивный музей – это образовательная, иммерсивная и исследовательская среда, он требует больше дисциплины, но даёт долгую ценность. Тогда технологии не диктуют содержание, а служат ему. Именно такой подход наиболее перспективен в эпоху ИИ, потому что через несколько лет инструменты сменятся, а культурная логика останется. Музей должен проектировать не гаджеты, а принципы.

Одним из самых перспективных принципов становится персонализация без вторжения. Музей не обязан знать, кто именно посетитель, чтобы помочь ему. Достаточно понимать контекст взаимодействия: язык, интерес, уровень сложности, время, которым он располагает. ИИ может строить маршруты и объяснения под эти параметры так, чтобы человек не чувствовал себя учеником на экзамене и не терялся в экспертном словаре. При этом персонализация не должна превращаться в манипуляцию. В музее важно право на случайность, на неожиданную встречу, на собственный выбор. Поэтому рекомендации должны быть мягкими, а не "втягивающими". ИИ в музее должен быть "воспитанным".

В том же ключе решается вопрос доступности. Технологии ИИ действительно способны расширять доступ к искусству для людей с разными потребностями. Диалоговый аудиогид может объяснять детали, строить аудиоописания, отвечать на уточнения. Перевод на разные языки снимает барьеры, которые раньше требовали огромной редакторской машины. Визуальные интерфейсы могут адаптироваться по контрасту и размеру, а 3D-модели могут становиться основой тактильных образовательных материалов. Но снова возникает правило музея: автоматизация допустима только там, где сохранена корректность и уважение. Автоматический перевод музейного текста без редакторской проверки может легко исказить смысл. Автоматическое аудиоописание может быть бедным или ошибочным. Поэтому ИИ здесь – не замена специалиста по доступности, а инструмент, который делает качественную доступность масштабируемой.

Если говорить о будущем, то ИИ постепенно меняет и социальную функцию музея. Музей становится пространством медиаграмотности. Посетитель приходит не только смотреть, но и учиться различать документ и интерпретацию, подлинник и цифровую копию, научное утверждение и художественную реконструкцию. Это особенно заметно в контексте генеративных изображений и "оживления". Там, где интернет переполнен убедительными фейками и стилизациями, музей может стать местом, где человеку показывают, как строится знание, что такое источник, как отличать уровень уверенности, почему честное "мы не знаем" иногда важнее красивого рассказа. В этом смысле интерактивный музей ASG может выполнять миссию, выходящую за пределы искусства: он может формировать культуру доверия в цифровую эпоху.

Именно поэтому вопрос маркировки становится не бюрократическим, а культурным. Если музей показывает оживлённую картину, он должен прямо сказать, что это интерпретация, созданная алгоритмически на основе цифровой копии. Если музей показывает реконструкцию утраченного фрагмента, он должен обозначить степень гипотетичности. Если музей строит текст с помощью LLM, он должен обеспечить источники и редакторское утверждение. В идеале посетитель должен начать воспринимать музейную информацию как слоистую: есть то, что мы видим, есть то, что знаем из документов, есть то, что предполагаем, есть то, что интерпретируем. ИИ помогает эти слои визуализировать, но музей обязан их различать.

В проекте ASG это различение может стать частью дизайна. Можно представить себе интерактивную витрину, где рядом с изображением подлинника существует переключатель режимов. В одном режиме посетитель видит только документальную фиксацию и базовые сведения. В другом – научные слои, которые показывают процесс и материал. В третьем – интерпретационные медиаформаты вроде оживления, которые вызывают эмоцию и усиливают внимание. Такой дизайн сам по себе воспитывает грамотность: он показывает, что музей не смешивает жанры, а честно отделяет один от другого. Это особенно важно в эпоху, когда визуальная убедительность перестала быть доказательством.

Отдельный сюжет – как музей будет жить в цифровом мире десятилетиями. Здесь вопрос не в том, есть ли у музея "цифровая коллекция", а в том, сможет ли он её сохранить, обновлять и переносить между технологиями. История цифровых форматов сурова: то, что сегодня открывается в одном приложении, завтра может стать нечитаемым. Поэтому музейная цифровая стратегия должна включать план долговременного хранения, контроль целостности, миграции форматов и политику версий. ИИ в этой зоне

Все цифровые продукты объединяет трёхуровневый режим: «Подлинник и факт», «Исследование», «Художественная интерпретация». Каждый уровень получает собственную маркировку и короткое объяснение. Посетитель сразу видит, где перед ним документальная съёмка, где вывод специалиста, а где творческий сценарий. Этот принцип становится узнаваемым языком Дворца изящных искусств ASG и не позволяет смешивать научное знание с генеративным контентом.

тоже может помочь: он умеет автоматически проверять соответствие метаданных, обнаруживать потерянные связи между файлами и объектами, выявлять "мёртвые" ссылки, помогать в классификации и массовой обработке. Но он не заменяет базовую архивную дисциплину.

Если вернуть разговор к ASG и к материалам, представленным на int-ant.ru, то наиболее продуктивный путь – превратить уже существующий цифровой слой в основу публичной базы знаний, а затем развивать его в сторону связности, стандартов и интерактивных сценариев. Тогда сайт перестаёт быть "каталогом для просмотра" и становится частью музейной памяти, которая питает интерактивный музей. Для этого понадобятся, на первый взгляд, не самые вдохновляющие вещи: нормализация терминов, согласование авторских имён, привязка изображений к правовому статусу, подготовка изображений, определение того, какие данные публичны, а какие нет. Но именно из этого складывается качество. И именно это отличает музейную цифровизацию от любого частного медиа-проекта: музей отвечает за достоверность и долговечность.

В результате появляется новый тип музейной ценности. Коллекция перестаёт быть "набором предметов", доступных только физически, и становится культурным ресурсом, который можно изучать, сопоставлять, объяснять и переживать по-разному. Посетитель получает не только впечатление, но и возможность самостоятельного исследования. Учитель получает материалы для уроков. Исследователь получает доступ к высокодетальным изображениям и к связям между объектами. А музей, что особенно важно, получает возможность снижать нагрузку на оригиналы, потому что часть запросов удовлетворяется цифровыми слоями. Это не значит, что цифровое вытесняет физическое. Это значит, что физическое получает больше уважения, потому что становится менее эксплуатируемым.

Если в конце попытаться сформулировать главный вывод публицистически, то он будет звучать так: искусственный интеллект не делает музей "модным", он делает музей ответственным. Он вынуждает музей говорить на языке источников и версий, выстраивать границы между фактами и интерпретациями, проектировать доступность и безопасность, развивать цифровую сохранность как часть консервации. И одновременно он открывает для музея новый жанр общения — диалог с коллекцией, где посетитель не просто слушает, а спрашивает, уточняет, выбирает маршрут, видит слои, понимает материальность искусства. Для Дворца изящных искусств ASG - это шанс построить институт нового типа: музей, который не подражает технологическим трендам, а превращает технологии в инструмент культурной точности и доверия.

В Дворце изящных искусств и Квартале искусств единая система соединяет цифровой учёт, научную работу, базу знаний, интерактивные сценарии, городскую навигацию и онлайн-среду. В центре остаются не устройства, а путь предмета, заключение искусствоведа, профессиональная консультация, пилот в Доме приёмов, будущие залы Дворца и городская витрина. Искусственный интеллект помогает ASG беречь наследие, исследовать его и возвращать в современную культурную жизнь.

Для ASG цифровой музей – не отдельный технологический проект. Он вырастает из той же логики, по которой компания возвращает жизнь историческому зданию: сначала исследовать, затем сохранить, объяснить и передать дальше. Цифровая карточка продолжает акт реставрации; трехмерная модель продолжает обмер; интерактивный рассказ продолжает работу искусствоведа; городской маршрут продолжает возвращение памятника в жизнь Казани.

Цифровой слой делает видимой меру ответственности компании. За фасадом Дворца стоят годы обследований и строительных решений. За картиной – история бытования, атрибуция, реставрация и хранение. За коротким ответом музейного ассистента – документы, редакторы и эксперты. Эта глубина показывает ASG не владельцем красивых предметов, а институтом, который принимает на себя обязанность перед культурной памятью.

Поэтому главной единицей проекта остается не экран, а связь. Связь здания с улицей, предмета с эпохой, реставратора с материалом, исследователя с источником, посетителя с подлинником. Если эта связь стала яснее, технология выполнила свою работу. Если экран запомнился, а произведение – нет, музей ошибся.

ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН



Светлана Бородина,

Главный редактор издательского центра Международного института культурного наследия (ASG), доктор педагогических наук, доцент, член-корреспондент РАЕН

ВВЕДЕНИЕ

Коллекционирование как сложный социокультурный феномен обладает множеством существенных признаков. Его по праву определяют: как инструмент социальной памяти и социального воздействия, как особый механизм культурного наследования, просто как форму существования культуры.

Коллекции как уникальный атрибут идейных и цивилизационных представлений времени неизменно сопровождают общество на всех этапах его развития и являются маркером эпохи в части мировоззрения и мировосприятия ее субъектов. Зависящие от культурного, художественного, стилевого, национального, экономического и социального контекста, коллекции отличаются типо-видовым и тематическим разнообразием, масштабом, предпосылками возникновения и последующей судьбой бытования.

КТО СОЗДАЕТ ИСТОРИЮ ИСКУССТВА?

Роль коллекционирования в истории искусства особенно значительна, поскольку оно оказывает определяющее влияние на разные аспекты художественного процесса. Творческая и интеллектуальная деятельность коллекционеров, их интерес к истории, жанрам искусств, тем более меценатство способствуют выявлению шедевров, а личная инициатива, доходящая порой до подвижничества, играет важную роль в их сохранении и изучении.

Общественное значение частных коллекций произведений искусства подтверждено временем – лучшие из них легли в основу национальных собраний искусства, универсальных и отраслевых государственных музеев, в отдельных случаях на их базе сформированы частные музеи. Благодаря коллекционерам сохранены исключительные по редкости и художественным

достоинствам памятники, которые составляют историю мирового искусства [8, с.29].

Каким бы крупным ни было частное собрание, оставшееся в истории, в процессе формирования оно целиком определялось интересом собирателя. Обогащая культурную ткань, частные коллекции в совокупности позволяют проанализировать все грани художественных явлений в истории искусства и составить общую картину вариаций стилистических направлений. Анализ частных коллекций, представленный в историческом и художественном контекстах, позволяет понять методологию их формирования, выявить и систематизировать их структурные особенности.

Каждая коллекция имеет свою неповторимую ауру, а собрание всегда индивидуально и обладает собственной спецификой. Чаще всего собрание имеет уникальную историю бытования, контекст появления и своеобразный портрет его составителя, который раскрывает образ времени, стиль и характер коллекции. Коллекции произведений искусства – это удивительный по красоте и сложности синтез искусств, философии, культуры, науки и истории, соответствующий своей эпохе.

Коллекционирование как явление научной и художественной жизни выступает индикатором и показателем социокультурного развития определённого исторического периода, способствует взаимопроникновению и обогащению художественных культур, оказывает существенное влияние на развитие представлений о художественной ценности произведений.

Попадая в собрания крупных музеев, многие частные коллекции растворяются в музейных фондах, утрачивая тонкую, едва уловимую изначальную связь предметов между собой – своеобразный портрет коллекции, в котором закодирован ход культурологической мысли коллекционера. Тогда как в состоянии целостности всякая коллекция, даже небольшая, является своего рода культурным срезом времени, который потомкам предстоит декодировать. Для этого исследователь коллекции устанавливает причинно-следственные связи возникновения произведения, находит документальные свидетельства, архивные документы и воспоминания современников, подтверждающие научную версию. Учёный в какой-то степени уподобляется азартному детективу, который в целях изучения собрания должен тщательно исследовать историю и последовательность его формирования, начиная от момента приобретения первого предмета в коллекцию, анализируя предпосылки и обстоятельства этого приобретения, прослеживая биографию и географию передвижения самого коллекционера, а также биографии людей, так или иначе причастных к этой покупке.

Для науки одинаково важны все этапы формирования коллекции – её судьба, где, когда, как и кем она сохранялась, экспонировалась, систематизировалась, как развивалась, видоизменялась, трансформировалась, каталогизировалась и при каких обстоятельствах включала и теряла свои отдельные предметы. Эти закономерности интересно проследить как опыт исследования коллекции произведения искусства на примере частных собраний разного времени. К примеру, кол-



лекции Эрмитажа сыграли важную роль в формировании художественных вкусов и взглядов представителей аристократических слоёв российского общества. Открытие общедоступного Императорского музеума в специально построенном здании Нового Эрмитажа в 1852 году стало переломным этапом в истории художественной жизни России и сыграло важную стимулирующую роль в формировании музеев. В это же время в Россию стали ввозиться художественные ценности из европейских коллекций, конфискованных во время революций. Открытие Отдела личных коллекций (Музея частных коллекций) при ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1994 году легализовало традицию частного коллекционирования в СССР и России. Это был прецедент, когда государство официально признало личные собрания. Частные коллекции перестали «растворяться» в музейных запасниках. Наконец, открылся путь к формированию именных фондов с сохранением истории каждого собрания и воли дарителя.

Важно отметить особый статус коллекционера как субъекта частного коллекционирования, имеющего юридическую, финансовую и организационную возможности осуществлять как хаотическое, так и систематизированное собирательство культурных артефактов, и реализующего различные задачи: исследовательские, просветительские, любительские, инвестиционные и пр. В данном контексте можно говорить о существовании самостоятельной субкультуры частных коллекционеров, в которой, безусловно, выработана система норм и ценностей, определяющая стиль жизни и мышления ее носителей, обладающая уникальным мировоззрением и формами поведения [5, с.250].

Комплекс мотиваций частного коллекционирования связан со способом восприятия индивидом культуры и ее ценностей, пониманием своего места в ней, свободой выбора действовать определенным образом, осуществляя коллекционерскую деятельность. Комплекс можно дифференцировать на: эстетическую, экономическую, сакральную, патриотическую, познавательную, охранительную мотивации, мотивацию доказательства родства с легендарными предками, саморазвития, декорирования жизненного пространства, мотивацию групповой принадлежности и социального престижа и пр.

Типология частного коллекционирования также остается открытой проблемой, в первую очередь из-за крайнего полиморфизма самого явления. По мнению В.Ю. Лебедева и Е.М. Перелыгиной, можно выделить следующие основные типологические разряды, соотносимые с мотивами формирования частных коллекций [7].

Обладание: предметы могут коллекционироваться бессистемно, не выставляются, не обсуждаются, не продаются, иногда не атрибутируются, хранятся в нескольких экземплярах. Основная цель коллекции – наслаждение обладанием. Истинный самонаправленный ограниченный дискурс [7, с.69]. Хотя, как показывает история коллекционирования, в том числе новейшая, преобладание данного мотива не обязательно ведет к индивидуальному «потреблению искусства» и бессистемности. В одном из интервью Алексей Сёмин обмолвился, что в основе своей коллекционеры еще жаднее и скупее, чем предприниматели. Так, Екатерина II в письме к Вольтеру, открывая истинную сущность своей страсти, не стесняясь, писала: «Я получаю удовольствие не от искусства, а от жажды обладания искусством. Мне очень стыдно, я говорю об этом только вам. Но в первую очередь мною движет жадность, а не любовь к искусству» [1]. Хотя и Екатерину II, и Алексея Сёмина отличает не просто коллекционирование произведений искусства, но и организация их исследования, и обеспечение доступности своей коллекции.

К тому же жадность коллекционера получила поддержку на круглом столе «Коллекционирование как явление современной культуры», состоявшемся в начале марта прошлого, 2025-го, года. Его участник Михаил Пиотровский сказал: «Психология коллекционера и музейного хранителя – это две стороны одной жадности. Коллекционер стремится собрать, найти, ощутить триумф обладания, а музей – разложить по полочкам, систематизировать и сохранить. Но без коллекционеров музеи бы не пополнялись» [6].

Инвестирование. Коллекционирование предметов с целью сохранения капитала. Такое сохранение капитала не облагается налогом, обладает высокой степенью доходности (предметы искусства, в частности антиквариат, растут в цене с течением времени «естественным» способом. Уменьшается количество предметов на рынке (износ, утрата), увеличивается их стоимость), определенными дополнительными социальными бонусами, например статус (высокое экономическое положение, хорошее образование как следствие необходимости хорошо разбираться в культурной ценности коллекционируемых предметов). Исторически показательно, что объективное понимание инвестирующих возможностей проявляется, например, в изъятии коллекций. При этом такое инвестирование отличается от скупки недвижимости попутным достижением и некоторым, как минимум эстетическим, эффектом.

Гармонизация личностного пространства. Собирание с целью воссоздания состояния предметов коллекционирования для возвращения им изначальной (задуманной) культурно-художественной составляющей («чтобы было так, как правильно»). Например, собирать сервизы по предметам, чтобы видеть «целый» набор таким, каким его задумал автор. После того как цель достигнута, предмет обычно продаётся

или дарится. Этот тип коллекционирования, в основе которого лежит познание, авторы относят к **когнитивному** [7, с. 69].

Профессиональный уровень собирательства отличает комплексный подход в работе с каждым предметом, приобретаемым в коллекцию. После приобретения предмета в собрание работа с ним продолжается в дальнейшем изучении материала, исследовании связей произведения с другими предметами коллекции, экспонировании, публикации, популяризации, в организации квалифицированной реставрации предмета, его оформлении и хранении. Развитая программа популяризации собрания позволяет ему принимать активное участие в социальной и культурной жизни [8,с.26].

Музей как артефакт, то есть вещь искусственно сделанная, относится к категории субъективно-объективной реальности, которая во всей своей полноте существует только в совокупности с человеческим сознанием, создающим и воспринимающим такую объективно существующую реальность. Без человека и вне его сознания не существует ни музея, ни музейного предмета. Они становятся таковыми только в человеческом разуме. Причем не в каждом, а в понимающем или наделяющем их определенным значением [3,с.128].

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВЕЧНОСТИ

Весьма велико значение частного коллекционирования в художественной культуре социума – особой части духовной культуры, сферы духовного производства и потребления, связанной с процессом творчества, накоплением и сохранением культурного наследия, системой художественного и иного специального (искусствоведческого, культурологического, музееведческого и пр.) образования, творческой и выставочной деятельностью (в том числе и художников и коллекционеров и художественных объединений), просветительской, благотворительной деятельностью и меценатством.

Частное коллекционирование играет важную роль как способ сохранения культурной идентичности и формирования коллективной памяти общества. Коллекции предметов искусства часто становятся источником вдохновения и знаний для будущих поколений, кроме того способствуют развитию культурного наследия страны.

Частное коллекционирование – это не просто хобби, а действенный механизм культурного наследования. Коллекционер сохраняет артефакты, которые часто выпадают из поля зрения музеев, он формирует «живую» историю, передавая её через личный выбор и контекст.

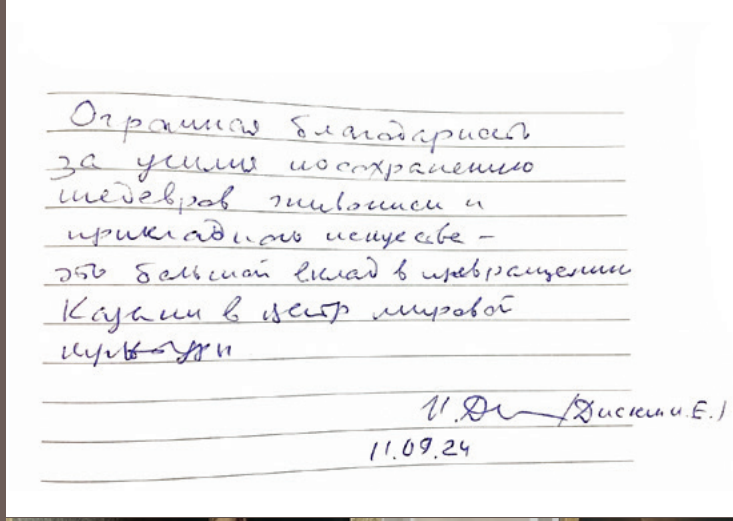
Основные функции:

– сохранение – предметы не уничтожаются, не уходят за рубеж (в нашем случае ввозятся из-за рубежа), не забываются;

– интерпретация – коллекционер сам выстраивает нарратив, создавая альтернативную версию истории;

– доступность – частные собрания часто открыты для узкого круга, но через выставки, каталоги и цифровые архивы становятся достоянием общества.

Феномен коллекционирования проявляется в его полинаправленности: коллекция не только развивает личность владельца, она популяризирует отрасль науки или искусства, актуализирует исторические события, подтверждая их истинность или, напротив, предлагая иную интерпретацию давно свершившегося и т.п.


Огромная благодарность
за участие в сохранении
шедевров живописи и
прикладного искусства –
это большой вклад в превращение
Казани в центр мировой
культуры

И. Дискин Е.
11.09.24



Российский экономист и социолог, доктор экономических наук. Заместитель председателя научного совета Всероссийского центра изучения общественных мнений (ВЦИОМ). Профессор НИУ ВШЭ. Председатель комиссии ОПРФ по гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений ИОСИФ ДИСКИН

2024

Любая коллекция как форма систематизированного (не важно, по какому принципу) знания обладает значительным просветительским потенциалом. Следующее направление состоит в том, что частная коллекция на текущем витке цивилизационного развития играет в обществе системообразующую роль. Коллекция – способ самосохранения культуры, хотя глобальность данной задачи самим коллекционером чаще всего не осознается.

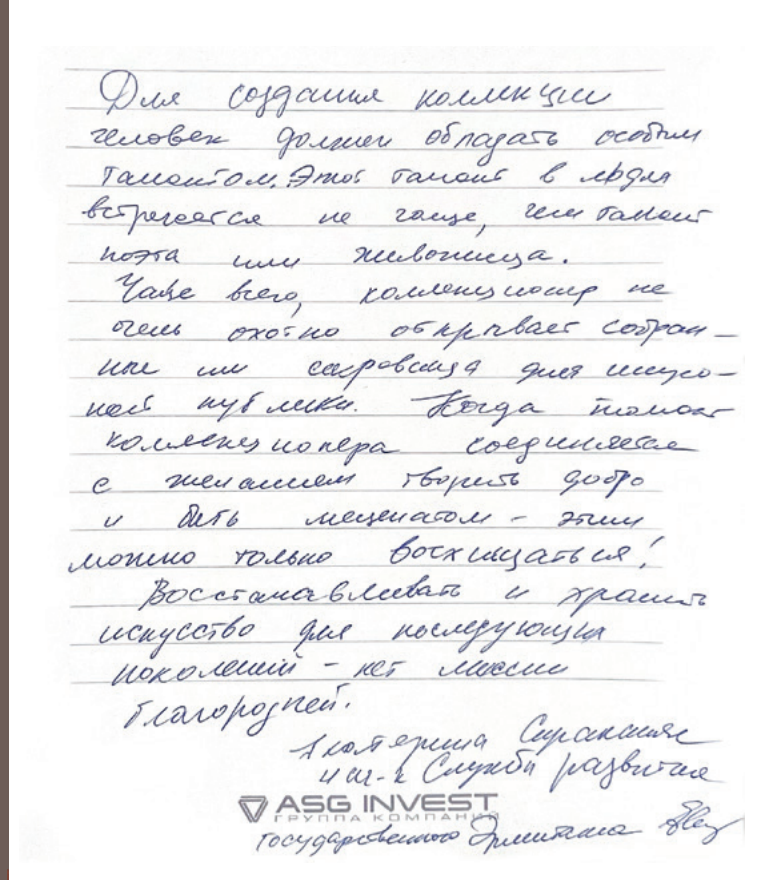
Коллекция, отвечающая принципам динамики и целостности, способна и интеллектуально, и эстетически воздействовать на зрителя. В широком смысле сущность коллекционирования и его результата – коллекции – заключается в опредмечивании в форме уже имеющихся культурных ценностей какой-либо определенной идеи, объединяющей в организованную целостность всю совокупность этих ценностей. Это роднит коллекционирование с творчеством [2, с. 137].

Социальная значимость коллекции определяется содержательностью идеи коллекционирования, чем масштабнее идея и чем последовательнее она воплощается в отборе предметов, тем важнее эта коллекция (опуская вопрос сохранности объектов).

Истинное коллекционирование невозможно вне контекста духовных потребностей собирателя, поэтому вопросы его аксиологии позволяют судить о цели, задачах, способах трансляции и перспективах собрания.

С аксиологических позиций очевидна многомерность значения частного коллекционирования – так, частные коллекции играют важную роль в сохранении культурной памяти и освоении индивидами культурных кодов, закономерностей искусства, они могут быть рассмотрены и в качестве механизма трансляции культуры, поскольку коллекционные артефакты (особенно произведения искусства) являются носителями культурных традиций. Частные коллекции помогают выявить «культурный смысл эпохи», поскольку артефакты, образующие коллекцию, представляют собой объекты материальной культуры, являются подлинным документом соответствующей эпохи, предметным воплощением духовной и материальной культуры, источником информации – по этой причине важно их комплексное изучение как текста культуры. Поэтому ценность коллекций определяется и состоянием их научной обработки [5, с. 251].

В рамках культуросозидающей функции феномен частного коллекционирования – формирования предметов, направленных на визуальное восприятие, может быть рассмотрен как явление, имеющее игровой характер; явление, выполняющее компенсаторную функцию; как способ приобретения высшего духовно-эмоционального результата эстетического опыта, непосредственно связанного с влиянием произведений искусства на индивида; как преобразование чувства индивида из обычного в художественное, вызванное произведением искусства, представленным в собрании; как особый способ восприятия культурного артефакта, выраженный в категориях уникальности, аттрактивности, экспрессивности, репрезентативности; как способ самореализации личности в культуре – не просто адаптации, но решения индивидуальной проблемы собственного существования в культуре и персональной ответственности в ней (в


Для создания коллекции человек должен обладать особым талантом. Этот талант в людях встречается не реже, чем талант поэта или живописца.
Чаще всего, коллекционер не очень охотно обнародует сокровища из своей личной коллекции. Когда талант коллекционера соединяется с желанием творить добро и быть меценатом – этим можно только восхищаться!
Восстанавливать и хранить искусство для последующих поколений – это миссия благородней.
Екатерина Сираканян
нач-к Службы развития
государственного Эрмитажа
ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ



Глава Фонда целевого капитала (эндаумент), служба развития Государственного Эрмитажа ЕКАТЕРИНА СИРАКАНЯН

2025

первую очередь имеется в виду ответственность коллекционера перед обществом за сохранность произведений искусства) и пр.

Коллекционирование произведений искусства старых мастеров способствует сохранению исторической памяти и культурных традиций, формирует эстетический вкус и влияет на восприятие обществом своего прошлого.

– формирование общественного интереса к искусству прошлых эпох;

– стимулирование исследований и научных публикаций;

– создание условий для развития выставочной деятельности.

Коллекции могут оказывать социальное воздействие через выставки, публикации и образовательные программы, привлекая внимание общественности к важным историческим событиям и культурным явлениям. Они помогают формировать общественное мнение и способствуют сохранению национальной самобытности

Частный музей как старейший тип музея занимает особое место в пространстве культуры, в том числе в аспекте мотивации создания музея. Мотивы создания музея могут быть различные, но важнейшей основой должен являться его некоммерческий характер. Данная позиция нормативно зафиксирована Международным советом музеев (ИКОМ), согласно типологии которого основными признаками музея являются его некоммерческая направленность, осуществление этапов документации и популяризации памятников культуры, нацеленность на удовлетворение духовных потребностей [10, с. 25].

Чрезвычайно интересен вопрос о взаимосвязи частного коллекционирования с музейным делом. Разумеется, различия между частной коллекцией и музеем весьма велики. Музей всегда институционален, открыт, воплощая в своей концепции коллективное сознание, его коллекция научно атрибутирована, статична и упорядочена. Частная же коллекция подчинена только вкусам, личным пристрастиям и свободной воле коллекционера [5, с. 252].

В современную эпоху постмодернизма важнейший аспект, связанный с трансляцией ценностей культуры при осуществлении такой деятельности, как частное коллекционирование, связан со стратификацией культуры на массовую и элитарную.

Элитарная и массовая культуры в пространстве единой культурной среды разделены особым «порогом», и только элитарное направление способствует составлению коллекции из действительно ценностно значимых артефактов (как правило, произведений искусства), тогда как массовое направление предполагает скорее потребительское отношение к культуре, и хаотичное и бессистемное собирательство предметов, не обладающих признаком воплощения в них истинных ценностей культуры [5, с.252].

Вся история частного коллекционирования связана со многими социальными формами и институтами – наукой, образованием, искусством, музеями, путешествиями и т.д. [4, с.349]. Поскольку все предметы в рамках определенной культуры обладают качествами символа, то чаще всего любая частная коллекция возникает как собрание осмысленное. А значит в ее основу заложена та или иная концепция, схема, отражающая вкусы, пристрастия, кругозор и даже масштаб личности ее создателя [9, с. 169]. Предметы той или иной коллекции или коллекция в целом могут наделяться рядом смыслов (эстетических, научных, идеологических, культурных, этических, национальных), иногда раскрывающих личность коллекционера с неожиданной стороны. Например, известный путешественник и петербургский коллекционер П.П. Семенов-Тян-Шанский, человек либеральных взглядов, коллекционировал картины старых голландских мастеров. Для него голландское искусство XVII века служило символом независимости, самобытности и свободы [9, с. 169].

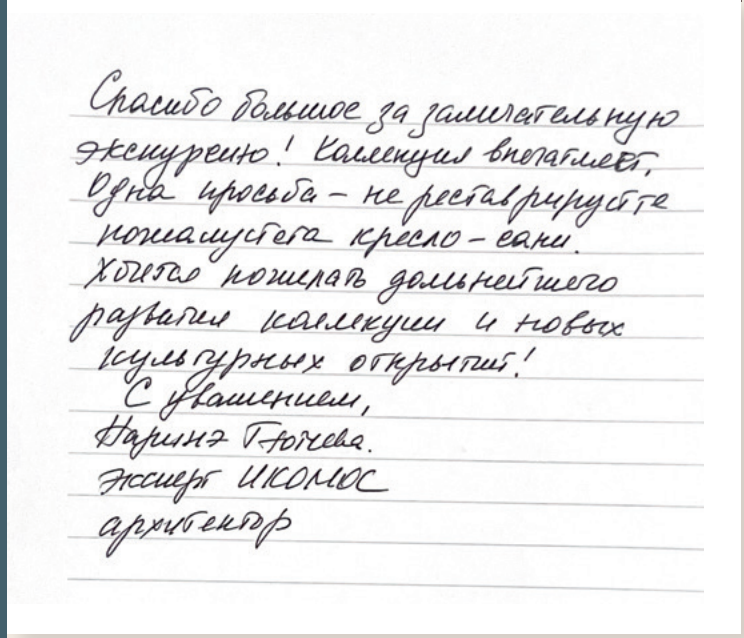
Сегодня число коллекционеров на порядок больше, чем число музеев. Среди заурядных коллекций





Российский архитектор, эксперт ИКОМОС НАРИНЭ ТЮТЧЕВА

2026



Спасибо большое за замечательную экскурсию! Коллекция впечатляет, одна просьба – не реставрируйте пожалуйста кресло – сани. Хотела пожелать дальнейшего развития коллекции и новых культурных открытий!
С уважением,
Нарине Тютчева.
эксперт ИКОМОС
архитектор

встречаются собрания, которые можно отнести к национальному достоянию Российской Федерации. Фрагменты некоторых из них можно увидеть на выставках. Если коллекционеру повезет, коллекция станет основой для монографии.

Специфика эстетических эмоций в ряду духовных переживаний высшего типа состоит в том, что они связаны с бескорыстным восприятием прекрасных явлений. Эстетические эмоции всегда носят позитивный характер, они вызывают радостное, жизнеутверждающее чувство. Не будучи апологетами марксизма, мы полностью разделяем мысль Ф.Энгельса, что творчество «является высшим из известных нам наслаждений». Потребность в искусстве возникает в том случае, «если оно удовлетворяет другие, коренные эмоциональные и интеллектуальные, духовные потребности (потребность человека в свободе и самоактуализации, потребность в присоединении, нахождения индивидуального смысла жизни во всеобщем, в эмоциональном контакте с другими людьми), в число этих коренных потребностей входит потребность в новизне. Все стереотипное, однообразное, какими бы качествами оно не обладало, перестает доставлять удовольствие…Человек не может жить без эмоций, дающих ощущение жизни…Потребность переживать положительные эмоции лежит в основе творчества» и «муки творчества» вознаграждаются синтезом искомого нового и сопровождается таким высшим проявлением радости, которые затмевают все другие. Творчество совершенствует человека, раскрывает его способность к преобразованию среды, созданию новых форм материи, порождению новых смыслов. Отношение к творчеству со времен античности претерпело множество изменений, оно шло параллельно осознанию предназначения человека в мире.

Коллекционирование всегда составляло интеллектуальное, нравственное и жизненное кредо деловых людей, для которых смысл жизни заключался не только в сопричастности к своей истории и прекрасному, но и в служении своей стране, через продвижение определённых идей, сохранение части истории и культуры [8,с.27].

Рассмотрение меценатства как социально-культурного явления возможно в трех аспектах: теоретическом, историческом и прагматическом.

«ОБЪЯСНЕННОЕ ИСКУССТВО» БСИИ ASG

«Во всем мире музеи существуют благодаря коллекционерам. Но чем старее искусство, тем сложнее ситуация. Антикварный рынок находится под пристальным контролем, и сегодня частные коллекционеры оказываются под ударом. Однако именно они часто спасают уникальные вещи, которые могли бы исчезнуть» – это высказывание Михаила Пиотровского на круглом столе, о котором мы уже упоминали, в полной мере относится к коллекциям Большого собрания изящных искусств ASG, основателю Группы компаний ASG и коллекционеру Алексею Сёмину.

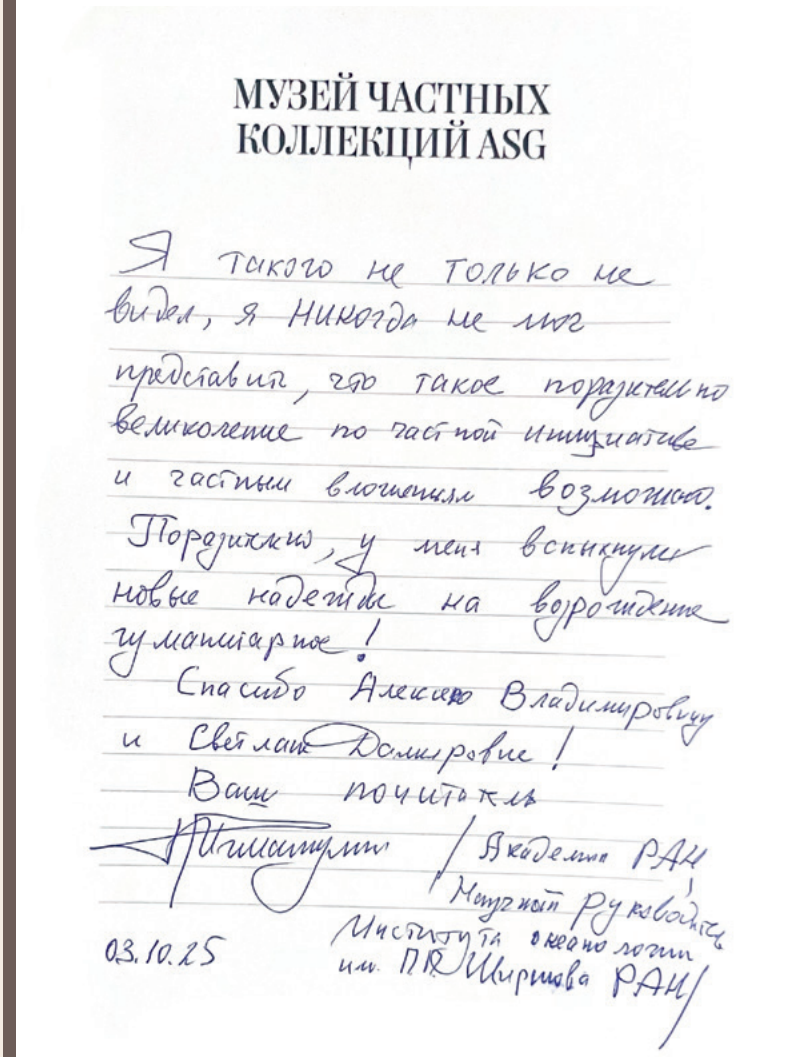
История БСИИ ASG, число предметов хранения в котором превышает восемь тысяч, как институция существует с 2011 года, хотя приобретение произведений искусства началось гораздо раньше, с начала 1990-х годов. Уникальность и масштаб собрания обеспечиваются идеей, взятой за основу его формирования. БСИИ ASG, как уже неоднократно отмечалось, в том числе и в данном издании, отличает системно-средовой принцип комплектования. Это позволяет собранию в любой момент его развития отвечать принципу целостности, гармоничного сосуществования входящих в него коллекций. Системно-средовой принцип комплектования коллекций сочетает системный подход к формированию собрания с акцентом на изучение, фиксацию и экспонирование среды бытования предметов. В рамках данного принципа реализован инновационный подход к организации и экспонированию предметов – создание Императорских и меценатских залов во Дворце из-

ящных искусств ASG. С 2023 года эта идея проходит апробацию в Музее частных коллекций ASG и, судя по отзывам наших гостей, а в их числе высокопрофессиональные эксперты, безусловно, заслуживает развития. Целостность собранию визуально обеспечивает принцип интерьерного экспонирования произведений изобразительного и прикладного искусства, а «документальность» - отбор предметов, тождественных тем, что были в собрании коллекционера-мецената. Обоснование состава коллекций – результат масштабной исследовательской работы сотрудников Международного института культурного наследия – выявление каталогов собрания меценатов, анализ усадебных коллекций, изучение прижизненного документального потока о меценате.

Системность комплектования проявляется не только в адекватном отражении художественного стиля эпохи, но и в поиске предметов, особенно это касается живописи, некогда находившихся в меценатских собраниях, а впоследствии проданных за рубеж. В этой связи особенно радует пополнение коллекции живописи старых мастеров БСИИ такими именами, как Бейерен, Гизольфи и др.

Фокус отбора при этом виде формирования коллекции сосредоточен на способности предмета/группы предметов документировать определённую среду и типичные практики. Так, собрание живописи позволяет представить близкое окружение многих выдающихся художников в части их учителей, учеников, соавторов, а коллекции прикладного искусства сформировать интерьер всех значимых художественных стилей и функционального назначения. Тем самым БСИИ решает не только научные, но и просветительские задачи.

Профессиональный уровень собирательства проявляется не только в выборе источников приобретения предметов, личном общении коллекционера с ведущими европейскими экспертами, но и в целом комплексе факторов. Во-первых, строгом отборе предметов, в первую очередь, наличию его связи с предметами, уже находящимися в коллекции. Новинка должна развивать, обогащать, дополнять наше представление об эпохе, стиле, образе жизни того или иного периода, а не дублировать уже имеющиеся сведения. Во-вторых, каждый предмет собрания предназначен для экспонирования, формы которого многообразны. Что-то станет частью постоянной экспозиции, другие будут участвовать в выставках, самые ценные и редкие произведения отправятся в крупнейшие российские музейные центры как участники гостевых экспозиций, но это лишь малая часть коллекций. Для того, чтобы дать адекватное представление о составе БСИИ ASG во Дворце изящных искусств предусмотрены экспозиционные пространства и открытые фонды хранения.


МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG

Я такого не только не видел, я никогда не мог представить, что такое порядковое великолепие по частной инициативе и частным вложениям возможно. Порадовали, у меня вспыхнули новые надежды на возрождение гуманитарное!

Спасибо Алексею Владимировичу и Светлане Дмитриевне!

Ваш почитатель

Академик РАН / Научный руководитель Института океанологии им. П.П. Ширшова РАН

03.10.25



Академик Российской академии наук и научный руководитель Института океанологии имени П.П. Ширшова РАН РОБЕРТ НИГМАТУЛИН 2025

В-третьих, неотъемлемой частью профессионального собирательства является публикация материалов о собрании. В МИКН ASG она системна и многообразна, это научная каталогизация каждой единицы комплектования, публикации о самом примечательном в корпоративном журнале «Мир искусств» и иллюстрированных каталогах, подобных недавно вышедшему изданию «От ренессанса до ампира: 300 открытий из Большого собрания изящных искусств ASG», публикация материалов о собрании в СМИ, материалах российских научных конференций, круглых столов и т.д. В рамках публикационной активности происходит популяризация собрания, которое на сегодняшний день вполне узнаваемо и не только в профессиональной среде. Не меньшее внимание, чем перечисленному выше, уделяется таким составляющим профессионального собирательства, как квалифицированная реставрация и хранение предметов.

«Мир искусств» – издание с корпоративно-маркетинговыми целями, как отмечали журналисты, благожелательно встретившие его первые номера, на 13-й год своего существования занимает прочные позиции в ряду российских периодических изданий по искусству. В учебном пособии для арт-журналистов (Санкт-Петербург, 2019) наш Вестник отнесен к группе «солидных» изданий. Такая оценка приятна, но причина ее не столько в росте мастерства постоянных авторов журнала, хотя этот фактор очевиден, сколько в богатстве коллекций Большого собрания изящных искусств ASG. Журнал рассказывает об отдельных представителях старых мастеров, школах, жанрах, окружении гениев, мастерских, атрибуции и реставрации произведений… и все это только коллекция живописи. Деятельность учредителя журнала – Группы компаний ASG – в сфере восстановления культурного наследия вывела нас на очень интересные и общественно-значимые темы – восстановления исторических интерьеров, собраний российских меценатов, их связей с татарским этносом и т.д.

Растет цитируемость материалов журнала в монографиях, диссертациях, материалах конференций, и тот факт, что БСИИ ASG постоянно пополняется, дает основание для уверенности в его долголетии.

Таким образом, в совокупности перечисленные аспекты работы с каждым из восьми тысяч единиц Большого собрания изящных искусств ASG позволяют реализовать важнейшие социальные функции музея: сохранение культурного наследия, его интерпретацию как общественного культурного капитала невосполнимой ценности, доступного для общественности в реальном и облачном формате.

Список использованных источников:
1. Агеева Л. Алексей Сёмин не вступает в бой, который можно проиграть. Ч.1 // Казанские истории. – 2014. – 22 февраля
2. Барболин М.П., Голядкин Г.Н. Коллекционирование как способ сохранения, воспроизводства и устойчивого развития цивилизации: опыт осмысления и осознания // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. – 2009. – №1(41). – С. 135 – 142.
3. Герасимов Г. И. Музей как идеальное явление // Вопросы музеологии. — 2020. — № 11 (1). — С. 119-132.
4. Игнатьева О. В. Частное коллекционирование в контексте социоанализа П. Бурдье //Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. – 2019. – №. 1 (3). – С. 347-357.
5. Клюканова Л. Г. Частное коллекционирование как предмет культурологического исследования //Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 210. – С. 246-254.
6. Коллекционирование как явление современной культуры [электронный ресурс]. – Точка доступа. - https://artflashmagazine.ru/itogi-kruglogo-stola-kollekczionirovanie-kak-yavlenie-sovremennoj-kultury-v-czsi-vinzavod/ (дата обращения 20 июля 2026)
7. Лебедев В. Ю., Перелыгина Е. М. Частное коллекционирование как социально-культурный феномен: к контурам дискурса //Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. – 2019. – №. 3. – С. 65-74.
8. Лиховцева А.В. Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия (Художественная целостность, методология формирования и международный контекст феномена): Автореферат дисс. … канд. искусств. – М., 2019. – 31с.
9. Соколова И. А. Социокультурный аспект частного коллекционирования //Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. – 2006. – №. 2. – С. 168-171.
10. Шехватова Е. В. Частный музей как культурная форма: теоретические аспекты // Кльтура и образование. - 2018. - №3. - С. 20-26.





Открытие выездной выставки в Манеже Казанского Кремля

2014



Эксклюзивное интервью директора Государственного Эрмитажа М.Пиотровского журналу «Мир искусств»

2015



В гостях у музея журналисты «Бизнес Онлайн» – постоянного информационного партнера ASG

2024



Организаторы туристического маршрута для членов клуба Noodome - московских журналистов, издателей, актеров – включили посещение Музея частных коллекций ASG в обязательную программу 2023

ТАТАРСКИЙ ЭТНОС В ФОРМИРОВАНИИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ И МЕЦЕНАТСТВА

Научная концепция ASG о роли татарского и русского этносов в формировании и развитии российской государственности и традиций меценатства получила поддержку ведущих историков, философов и общественных деятелей

Международный институт культурного наследия ASG инициировал проведение круглого стола «Два столпа европейской державности: роль татарского и русского этносов в формировании российской государственности и меценатства». Мероприятие состоялось в партнерстве с татарстанским отделением Российской академии естественных наук.

Участники круглого стола обсудили историю становления татарского этноса, его роль в развитии российского государства и традиций меценатства, а также вклад представителей татарского служилого сословия в укрепление Московского княжества, а затем и Российского государства.

В мероприятии приняли участие представители научного и экспертного сообщества Татарстана, специалисты в области истории, культуры, образования и краеведения. **Среди участников – помощник Раиса Республики Татарстан Олеся Балтусова, д. и. н., профессор Энгель Тагиров, д.т.н., профессор Ильдар Утямышев, д. и. н. Айслу Мансурова, председатель татарстанского отделения РАЕН к.п.н. Роберт Мансуров, начальник Комитета по работе с татарскими краеведами Исполкома Всемирного конгресса татар Альберт Бурханов, к.п.н., доцент, Заслуженный учитель РТ Расых Салахов и к.п.н., Почетный работник образования РФ Рада Салахова.**

Одной из центральных тем встречи стала связь исторического наследия с современной культурой сохранения памяти. В ходе обсуждения участники рассмотрели, каким образом история взаимодействия различных этносов, государственная служба, культура благотворительности и меценатства формировали российскую государственность и культурное пространство страны.

Круглый стол прошел как итоговое обсуждение издания «Квартал изящных искусств ASG». Проект посвящен новой модели сохранения и продвижения культурного наследия, разработанной Группой компаний ASG, которая будет реализована во Дворце изящных искусств ASG, а в течение восьми последних проходит апробацию в Доме приемов ASG и Музее частных коллекций ASG.

Книга объединяет материалы, посвященные культурному и историческому наследию, и является частью системной работы компании по его изучению, сохранению и популяризации.

Генеральный директор ASG Роберт Хайруллин отметил, что книгоиздание постепенно становится традицией ГК ASG и одним из инструментов популяризации и сохранения культурного наследия. По его словам, важно не только сохранять исторические знания, но и использовать современные возможности для того, чтобы делать их доступными широкой аудитории.

«Тема книгоиздательства – та, которую мы продолжаем, которая становится традицией нашей





компании, прежде всего носит задачу популяризации и сохранения культурного наследия», – отметил Роберт Хайруллин.

Он также подчеркнул, что площадка ASG открыта для проведения подобных встреч, поскольку профессиональное обсуждение позволяет глубже изучать сложные исторические вопросы и находить новые подходы к их осмыслению.

Значимость работы над изданием отметила **помощник Раиса Республики Татарстан Олеся Балтусова**. Она поблагодарила авторов и участников проекта за внимание к сохранению культурного наследия и подчеркнула, что коллекция изданий уже становится заметным событием культурной и литературной жизни Казани.

«Книги, которые вы издаете, – это всегда событие. Поэтому я всегда поддерживаю и благодарю авторов и участников. И эта коллекция книг уже стала таким событием на культурном, литературном фоне Казани», – сказала она.

Олеся Балтусова также подчеркнула значение подобных научных трудов для будущих поколений исследователей: «Таких книг мало издается сейчас, и они становятся энциклопедиями, которыми дальше будут пользоваться новые молодые ученые, которые придут после нас. Поэтому мы действительно создаем будущее, работаем для будущих поколений», – подчеркнула она.

Открыл обсуждение доктор технических наук, **профессор Ильдар Утямышев (Москва):**

– Исследования, подобные тому, что выполнила ASG, важны для более глубокого понимания истории России и Евразии. Историю нельзя рассматривать изолированно: на протяжении веков здесь взаимодействовали разные народы, государства и культуры. Поэтому изучение татарского компонента и его роли в формировании общего исторического пространства я считаю важным и перспективным направлением.

Формирование евразийского пространства началось еще за много веков до появления отдельных европейских государств и российской государственности. На этой территории существовали различные тюркские каганаты, государства и объединения, были гуннские формирования, была империя Атиллы. Большой толчок этому процессу дала империя Чингисхана, а затем Западный улус Чингисхана, который трансформировался в Золотую Орду. Она активно взаимодействовала с Сибирью, Средней Азией и другими территориями и в итоге дала мощный импульс формированию большого евразийского государства.

Большое значение имеет и тот факт, что в период нахождения русских княжеств в составе Золотой Орды начался процесс их консолидации. Это было большое историческое движение, которое позволило восточным славянам объединиться и в дальнейшем сформировать свое крупное государство.

Что касается этносов, то татары и русские являются двумя основополагающими этносами, которые на протяжении веков участвовали в формировании российского государства. Их взаимодействие стало важной частью общего исторического пути нашей страны. Татары дали большой толчок развитию российской государственности и русской аристократии. Татарский компонент присутствует в истории российского дворянства, и это направление требует отдельного серьезного изучения. Если внимательнее посмотреть на историю России и Евразии, татарское присутствие обнаруживается во многих процессах, которые принято рассматривать отдельно. Тюркские народы на протяжении веков участвовали в формировании этого большого исторического пространства, взаимодействуя с другими народами и культурами. Историю России важно рассматривать в широком евразийском контексте. На протяжении веков здесь взаимодействовали разные народы, государства и культуры, и татарский компонент является неотъемлемой частью этого общего исторического процесса.

Известный историк-археолог и востоковед, кандидат исторических наук, начальник комитета по работе с татарскими краеведами Исполкома Всемирного конгресса татар Альберт Бурханов отметил значение книги:

– Я положительно оцениваю саму постановку этой темы. История татарского присутствия значительно шире, чем принято воспринимать, и требует системного изучения. Важно собирать такие материалы, сопоставлять исторические источники и показывать татарское наследие как часть общей истории России и Евразии. Такая работа позволяет увидеть более полную картину нашего прошлого и сохранить ее для будущих поколений».

Если посмотреть на топонимику современной Евразии и России, очень четко видна сеть тюркских, татарских и других мусульманских названий. Даже, на-



пример, когда на Украине возвращают исторические названия городам, нередко выясняется, что они имеют тюркское происхождение.

Когда мы говорим о Московской Руси, нельзя не учитывать ее связь с Золотой Ордой, точнее – это наследие Золотой Орды. С этой точки зрения роль татар очень велика. Современная Россия является фактически одним из наследников государственно-политических традиций Золотой Орды. Москва во многом благодаря этому историческому процессу стала центром российского государства. До нее важную роль играли Тверь, Новгород и другие города, но постепенно именно Москва заняла особое место.

Если говорить о формировании дворянства, то здесь особенно важны взаимоотношения Московского княжества с татарскими ханствами, в том числе Касимовским и Темниковским. Большую роль играли войны, дипломатические отношения и династические браки.

Процесс формирования дворянства шел параллельно с развитием отношений Московского княжества с татарскими государствами и княжествами. В этом процессе участвовали представители различных татарских династий, которые впоследствии вошли в российскую государственную и дворянскую историю.

В российском дворянстве очень много татарских корней. Причины были разными: кто-то переходил на службу добровольно, кто-то получал определенные экономические и социальные возможности, а кто-то, напротив, был вынужден менять место жительства и уходить на другие территории, сохраняя при этом свою идентичность.

Большинство татарских дворянских фамилий связано именно с западными татарами, в том числе с мишарами и служилыми татарами. Эта часть татарского народа на протяжении длительного времени сохраняла особое положение и активно участвовала в военной и государственной службе.

Поэтому влияние татарского элемента на формирование российского дворянства – это глубокий исторический процесс. Его необходимо рассматривать не как отдельный эпизод, а как часть общей истории формирования российского государства.

Многие московские топонимы имеют татарское происхождение. Например, «Останкино» связывают с татарским словом «остан», которое было связано с кожевенным производством. Можно вспомнить и название «Шереметьево». Если рассматривать его через татарскую и тюркскую этимологию, «шер» означает «активный», а «Емет» связано с именем Ахмет. Таким образом, это могло быть имя человека. Еще один пример – «Шаболовка». В татарском языке «шабала» – это лопата, которой очищали печь от шлака. Такие названия отражают особенности занятий и быта людей, которые жили на этих территориях.

Если внимательно изучать топонимику регионов, можно увидеть, насколько широко татарское присутствие отражено в названиях населенных пунктов. Это след исторического процесса переселения, службы и освоения новых территорий.

Мы иногда слишком узко воспринимаем роль своего народа в истории и ограничиваем ее только Татарстаном. Когда начинаешь ездить по другим регионам и изучать их историю, открывается гораздо более широкая картина. Татарское наследие является частью истории многих территорий России и других стран Евразии.

В завершении обсуждения доктор исторических наук, **профессор Энгель Тагиров** поддержал научную концепцию, представленную в научно-просветительском издании «Квартал изящных искусств ASG»:

– Я положительно оцениваю саму идею такого исследования, поскольку нам необходимо возвращаться к своим историческим корням и осмысливать пройденный путь. Многие исторические коды татарской, русской и славянской культуры до сих пор не раскрыты в полной мере. Поэтому работа по их изучению и сохранению имеет большое значение – она помогает глубже понять историю России и тот путь, который прошли ее народы.

Речь идет о судьбоносной теме – о единении, о единстве России и сохранении страны на основе этого единства.

Когда мы говорим «татары и русские», «русские и татары», «славяне и тюрки», неизбежно возникает вопрос: кто они такие и что представляет собой это историческое сочетание? По разным причинам в разные времена эта тема была и закрытой, и запрещенной. Но пришло время говорить о ней открыто и предметно.

Мир переживает крупные трансформационные изменения. Происходит разлом истории – не только геополитический, но и исторический. Россия пережи-



вает момент «быть или не быть» в прямом смысле слова. Мы находимся в состоянии войны, и необходимо открыть в себе эту военизированную ментальность, подчинить мировоззрение и сознание задаче сохранения и усиления страны-цивилизации.

Когда мы говорим о татарском факторе, речь идет о трех тысячах лет истории. Это не повод для кичливости или выпячивания собственных особенностей, а прежде всего огромный исторический опыт, который мы до сих пор не изучили и не осмыслили в полной мере.

За эти три тысячелетия татары прошли большой путь – от Великой Китайской стены и Саянских гор до формирования крупных политических объединений. Этот путь превратил татар в имперский народ. И в этом заключается особый исторический феномен: имперский народ со временем стал миротворцем.

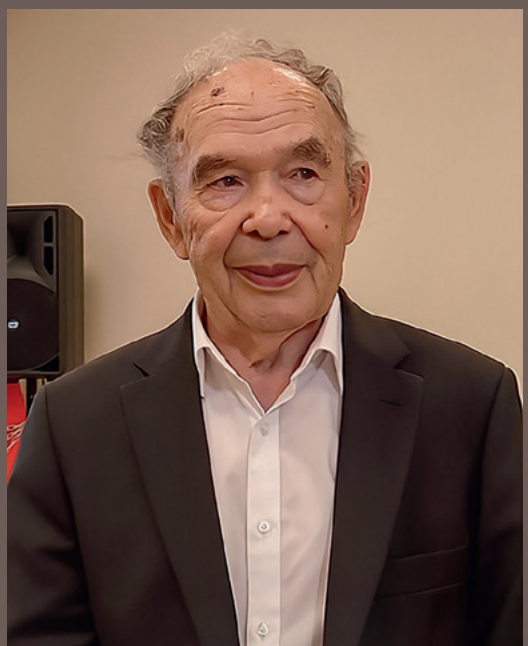
Сейчас татарстанская модель – это модель собирания и миротворения. Ее суть выражает понятие «мирософия» – особый способ осмысления мира, основанный на стремлении к единению и взаимопониманию.

Нужно возвращаться к своим корням и осмысливать пройденный путь. Где находятся наши исторические коды? Что мы утратили, а что обрели? И как восполнить то, что оказалось забыто?

Мы нередко теряем важное, не успевая осмыслить его значение. Многие коды татарской, русской и славянской культуры до сих пор не раскрыты в полной мере. Поэтому нам только предстоит большой путь осмысления того, что такое Россия, какой она была, какой путь прошла и какой может стать. Поэтому обращение к своему прошлому, к исторической памяти и культурным кодам необходимо не только для сохранения страны, но и для понимания ее роли в формировании будущего многополярного мира.

Отдельное внимание на круглом столе было уделено просветителю и ученому Каюму Насыри, 200-летие которого отмечалось в 2025 году. Председатель татарстанского отделения Российской академии естественных наук кандидат педагогических наук Роберт Мансуров, говоря о значении ученого для татарской культуры и просвещения, подчеркнул его особую роль в развитии образования. Насыри понимал необходимость развития культур во взаимном диалоге и обогащении друг друга. Эта идея сохраняет актуальность и сегодня, когда важную роль играют культурные и языковые связи, просвещение и система образования.

В завершение круглого стола его участникам – гостям Дома приемов были вручены издания, подготовленные Группой компаний ASG, а Роберт Мансуров вручил Генеральному директору Группы компаний Роберту Хайруллину и специалистам компании памятные медали, посвященные 200-летию Каюма Насыри.



ИНДУС ТАГИРОВ, российский историк и общественный деятель, доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации и Татарской АССР, академик Академии наук Республики Татарстан. Один из организаторов и первый председатель исполкома Всемирного конгресса татар

– Жизнь продолжается, одни поколения сменяются другими и потому прошлая жизнь должна находить свое отражение не только в исторических сочинениях, но и на виду у всех в разнообразных музеях и таких концепциях как Дворец изящных искусств ASG, создаваемых его основателями

КОНЦЕПЦИЯ ИНТЕРЬЕРОВ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Концепция интерьеров Дворца изящных искусств ASG направлена на обеспечение триединства – архитектурно-пространственных характеристик ОКН, предметного наполнения помещений и обеспечения функциональной универсальности пространства, сочетающего просветительские задачи с утилитарными целями. Средством сочетания слагаемых дворцового убранства выступает гармония – как эстетическая, так и семантическая.

Пространство Дворца характеризуется высокой историко-архитектурной ценностью, которая определяет базовые параметры художественного решения: масштабность залов, пропорциональные соотношения помещений, декоративные элементы фасадов и интерьеров задают исходные ориентиры для организации экспозиции. Это предполагает соблюдение требований по сохранению аутентичных черт ОКН, интеграцию новых элементов в сложившуюся историко-художественную систему, применение методов ансамблевого экспонирования для воссоздания социокультурной среды соответствующей эпохи и обеспечение преемственности традиций дворцового убранства.

Содержательную основу убранства обеспечивает БСИИ ASG, включающее коллекции живописи и предметов декоративно-прикладного искусства. В каждом дворцовом помещении предметы меблировки и декора объединены:

– художественной ценностью и тематической направленностью;

– хронологическим соответствием и стилистическим единством;

– особое внимание уделяется колористической гармонии и масштабному соответствию (соотношению размеров, формы, объемов предметов и помещений).

Универсальность Дворца как многофункционального пространства, предназначенного для реализации просветительских задач (экскурсионная деятельность, образовательные программы, лекции) и репрезентативных функций (проведение деловых приёмов, церемоний, официальных мероприятий высокого уровня), требует гибкого подхода к его организации, с учетом возможности трансформации отдельных зон.

Гармония как основополагающий принцип концепции реализуется

– на формальном уровне – через симметрию, пропорциональность, ритмическую организацию пространства и цветовую согласованность элементов;

– на семантическом – посредством связности тематического повествования, где каждый предмет и элемент убранства дополняет общую картину, раскрывая идею преемственности художественных традиций;

– на функциональном – за счёт баланса просветительских и репрезентативных задач, что позволяет Дворцу выступать в качестве инновационного культурного центра, сохраняющего связь с историческим наследием.

В российской практике дворцовое убранство после музеефикации становилось чисто экспозиционным, рассчитанным на пассивно-созерцательные практики. Дворец изящных искусств ASG обретает новое функционально-эстетическое звучание, включая наследие в актуальный культурный капитал.

Дворцовые покои экспозиционно-общественного назначения подразделяются на Императорские залы, приемно-деловые помещения, залы российских меценатов и залы собирателей.

Как уже отмечалось, выбор имен для Императорских залов был продиктован значимостью монаршей особы для истории России и Казани. Петр Первый, Елизавета Петровна, Екатерина Вторая и Александр Благословенный не только оставили заметный след в истории Казани – гимназия, университет и пр., но и «дали» свое имя российской вариации большого художественного стиля – от петровского барокко до александровского ампира. Универсальность БСИИ ASG позволила отразить данные стили в интерьере залов.

Выбор меценатов осуществлялся, исходя из их значения для российского коллекционирования, масштаба коллекций и их тождественности БСИИ ASG. Прин-



Кабинетъ Ивана Шувалова во Дворце изящных искусств ASG

ципиальное значение имело происхождение, то есть связь рода с татарским этносом, хронологический фактор – период активного коллекционирования – не имел для нас большого значения, но тем не менее уделяя внимание потомкам, в частности, Павлу Строганову, и тем более проблеме национализации коллекций мы прослеживаем период до 1917 года.

Кроме меценатов-коллекционеров, то есть тех, кто целенаправленно формировал коллекции произведений искусства, мы включили собирателей, для которых предметы искусства были средством украшения дома, данью моде и т.п. Это наш великий земляк Гаврил Державин, картины и часы из домашней коллекции которого и в Тамбове, и в Фонтанном доме продавались наряду с кухонной утварью, Воронцовы-Дашковы, Мусины-Пушкины и Мещерские.

Изучение коллекций меценатов не прекращается с завершением альбома, эта работа будет продолжена и в отношении уже названных меценатов, и тех, кто соответствует нашим критериям, например, князь Сергей Кудашев – князь Татарский, каталог которого убеждает в сходстве его коллекции с БСИИ ASG.

Материалы этого раздела подготовлены Д. Калайджян, А. Булгаковой, И. Тарасовой, С. Бородиной





ИМПЕРАТОРСКІЙ ЗАЛЪ ПЕТРА I

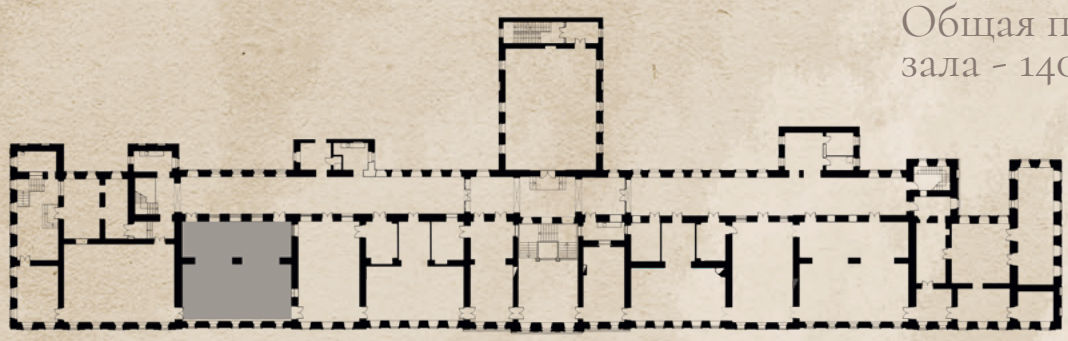
Личность Петра I в истории Казани

300-летняя история царской, а затем императорской фамилии тесно переплеталась с историей Казани. Семеро из семнадцати царствующих особ удостоили наш город своим посещением. Визиты представителей императорской династии сопровождались всевозможными милостями, наградами, пожертвованиями как Казани в целом, так и определенным учреждениям, чаще всего духовным или учебным, или даже отдельным лицам.

Пётр I был первым после Ивана Грозного венценосцем, посетившим Казань. Случилось это в 1722 году при отправлении императора в Персидский поход. Свое 50-летие, как утверждают некоторые учёные, Пётр I встретил в Казани. Именно ему город обязан появлением нескольких фабрик – суконной, овчарной, кожевенной. В 1718 году по его велению на Казанке было создано адмиралтейство (на пашенной земле Зилантова монастыря села Бишбалта). Ввиду того что корабли в те времена строили из дерева, был издан специальный указ, по которому леса Казанской губернии (появление которой обязано ему же, это было в 1708 году) следовало «строжайше хранить», также предписывалось проводить опись заповедных лесов и разводить дубовые рощи в удобных местах. На казанской верфи для каспийской флотилии усиленно строили бомбардирские корабли, фрегаты, бриги, галиоты с гребными судами. С 1722 года было построено около 400 различных судов. При адмиралтействе была открыта цифирная школа, где обучались «цифири и геометрии».

Идея основания Академии художеств принадлежала Петру I. Основывая по европейскому образцу новую столицу России на Неве, самодержец понимал необходимость создания Академии художеств в России. Он сделал первые шаги к проведению этой идеи в жизнь, осознавая, что для осуществления его забот о благе России необходимо не одно распространение в ней образования, но и насыщение общественной жизни искусством как важнейшим элементом истинной культуры. Возможно, идея создать Академию в России родилась у царя во время визита в Париж, где он был избран в «бессмертные» члены Королевской академии живописи и скульптуры, чем особенно гордился. Осуществить свою идею о создании Академии художеств Петр I не успел.

Общая площадь зала - 140,4 м^2



Ул. Карла Маркса

«ПЕТРОВСКИЙ МАНИР»

Петровское барокко – архитектурный и художественный стиль первой четверти XVIII века, сложившийся в период правления Петра I в ходе масштабного строительства нового города на Неве – Санкт-Петербурга. В отличие от пышного и динамичного западноевропейского барокко, данный стиль отличался большей рациональностью, четкостью геометрических объемов, сдержанностью декора и сочетанием голландских, немецких и итальянских принципов с русскими традициями.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство петровского барокко совершило резкий переход от средневековых канонов к светскому реализму. В живописи на смену плоскостной парсуне пришел полноценный европейский портрет и жанровая живопись. В интерьере массивные древнерусские сундуки и лавки постепенно уступили место мебели голландского и немецкого образца: кабинетам, комодам, бюро и стульям с высокими спинками и точеными ножками. Мебель этого периода, изготавливаемая из дуба, ореха и березы, отличалась прочностью, лаконичностью силуэтов и умеренной резьбой без барочной перегруженности, подчеркивая новый, практичный и деловой уклад петровской России. Её украшали повторяющиеся декоративные мотивы: изящные растительные орнаменты, выразительные картуши и волюты. Цветовая палитра строилась на благородных сочетаниях – белый с золотом, глубокий тёмно-зелёный, насыщенный бордо и тёплый охристый оттенки придавали убранству парадность и утончённость.

Для реконструкции историко-культурного образа петровской эпохи нами были изучены сохранившиеся архитектурные памятники – личные дворцы и резиденции Петра I, а также объекты, раскрывающие художественные и эстетические тенденции первой четверти XVIII века. В качестве объектов исследования были выбраны такие архитектурные памятники как дворец Монплезир, Большой Петергофский дворец, Зимний и Летний дворцы Петра I, а также Дворец Меншикова.

Проектирование художественного облика зала началось с формирования Петровской коллекции на основе Большого собрания изящных искусств ASG. Особое внимание уделялось подбору предметов декоративно-прикладного искусства – в том числе шпалер, часов, керамических изделий, а также мягкой и корпусной мебели, с учётом их исторической достоверности.



Большой Петергофский дворец



Дворец Монплезир



Летний дворец Петра I



Дворец Меншикова





Интерьер Большого Петергофского дворца. Дубовый кабинет со шкафом-бюро

Шкаф
Германия (Эринген, земля Баден-Вюртемберг),
1715 – 1720 годы
Орех, вставки из эбенового дерева, сосна (внутренняя часть), инкрустации, пьютер, золочёная бронза, гравированная сталь, бумажные обои
189×145×62,5 см
БСИИ ASG, инв. №12-1983



ОБРАЗЦЫ ПЕТРОВСКОГО СТИЛЯ В БСИИ ASG

Безусловной доминантой Петровской коллекции выступает немецкий шкаф, созданный для русского императорского двора. Пётр I, скончавшийся в 1725 году, не успел забрать этот шкаф из Германии. Он выполнен из ореха с инкрустациями в виде птиц, геометрических композиций и вставок из пьютера (сплав на основе олова). Внутренняя часть изготовлена из древесины хвойных пород и оклеена уникальными бумажными обоями с монограммой императора. За внутренними ящиками спрятан механизм в виде металлического крюка на штыре. Потянув этот крюк на себя, можно выдвинуть ящики шкафа. Часто на подобные штыри подвешивался колокольчик, который сигнализировал владельцу шкафа о непрошеном вторжении в него. Император любил подобные затейливые устройства и сам с удовольствием занимался токарным делом.

РОСКОШЬ В ТЕКСТИЛЕ: ШПАЛЕРЫ В ЗАЛЕ ПЕТРА I

Значительный научный интерес представляет рассмотрение тканых стенных ковров из собрания БСИИ ASG в качестве ключевого элемента декоративного убранства зала Петра во Дворце изящных искусств ASG, что способствует актуализации истории их производства и коллекционирования. До появления Императорской мануфактуры шпалеры в Россию завозились из Европы для оформления интерьеров царских и боярских палат. Обособленность развития русской культуры допетровского времени и слабые связи с Западом явились причиной того, что первые шпалеры были завезены в Россию из стран Западной Европы лишь во второй половине XVII века. Число их было незначительно и они являлись огромной редкостью. В основном, это были посольские дары. Одним из первых привез в Россию четырнадцать гобеленов русский дипломат Петр Потемкин (1617–1700). Как главе посольства царя Алексея Михайловича они были преподнесены в дар в 1668 году при посещении им в Париже гобеленовой мануфактуры. Хотя и редко, но в описаниях парадных покоев во дворцах и домах знатных бояр к концу XVII века, наряду с портретами в пышных золоченых рамах, зеркалами и прочими предметами декоратив-

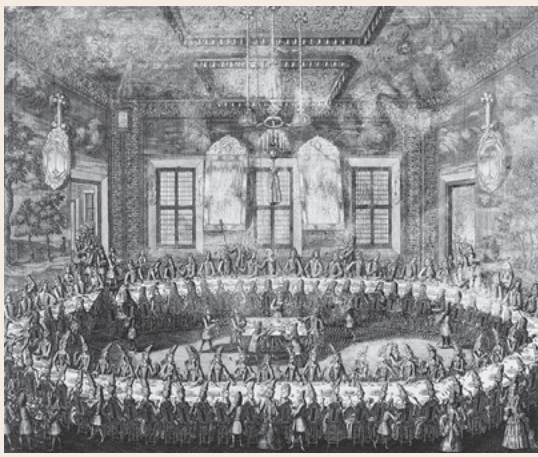
ного убранства, начали упоминаться не только восточные ковры и ткани, но и шпалеры.

Сохранились сведения о том, что шпалеры были использованы в убранстве одной из новых комнат, «что в церкви святого апостола Петра» [4] в Кремле, упоминаются шпалеры также в описи покоев дома Голицына: «[…] В Столовой его кн. Алексееве палате подволока и стены от сеней, … обиты шпалеры, на них человеческие и птичьи и звериные персони», а в другом покое, «над дверьми шпалер, а в нем две личины […] У стен два ковра индейских» [4].

Таким образом, «Петр I вырос, видя во дворцах своих родителей прекрасные французские и фламандские шпалеры, итальянские ткани» [5]. Во время путешествия по странам Европы император и его свита по достоинству оценили значение шпалер в убранстве парадных покоев. В письме от 1697 года к своему наместнику в Москве князю Ф.Ю. Ромодановскому император пишет: «[…] многие, чаю, покупят, а иные и покупали, шпалеры французские, которые здесь в Шпиньгюисе зело дешевы» [4].

На рубеже XVII – XVIII веков все большее количество шпалер начинало проникать в Россию. Это уже не только посольские дары, их приобретали приближенные царя для Петра либо для украшения своих дворцов. Шпалеры все шире использовались как элемент декоративного убранства интерьеров, о чем свидетельствуют гравюры того времени и записки современников. Применяли шпалеры и в оформлении триумфальных арок. Примером может служить воздвигнутая в Москве у Каменного моста триумфальная арка в честь победителей при Азове, в пышный декор которой, наряду с картинами, статуями и персидскими коврами, были включены две шпалеры с изображением триумфов царя Константина.

Но все это были лишь единичные, привозимые из-за рубежа экземпляры. Ценились они очень дорого и считались предметами крайней роскоши. Тогда-то Петр и принимает решение основать первую русскую шпалерную мануфактуру, просуществовать которой было суждено почти полтора столетия – мануфактура была упразднена в 1859 году. Для её создания в 1716 году в Париже были заключены контракты с опытными ткачами Королевской гобеленовой мануфактуры. В 1717 году в Петербург прибыли мастера, которые начали не только создавать шпалеры, но и обучать российских ткачей. Это положило начало развитию отечественного шпалерного ткачества. Первый европейский дворец – это Петровский, или «дворец Лефорта» в Москве (строился в 1696-1699 гг. по проекту Дмитрия Аксамитова). Петр, видимо, сам руководил строительством, а также давал распоряжения по поводу отделки дворца. Большая столовая палата в 1698 году была по приказу Петра отделана взятым из Большой Казны английским красным сукном. Другие помещения также были отделаны тканями. «Палата большая обита шпалерами и сукном красным, поволока писаная» [4]. Первые дворцы Петра I были небольшими, с маленькими комнатами, об их



Алексей Зубов
Свадьба Петра I и Екатерины Алексеевны 19 февраля 1712 года во II Зимнем дворце в Петербурге
1712 год
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

убранстве сохранилось мало информации. В качестве примера может быть приведена гравюра, изображающая пир по случаю свадьбы Петра и Екатерины в 1712 году во втором Зимнем дворце. На гравюре видно, что стены зала целиком затянуты шпалерами, поверх которых развешены зеркала [1].

В императорском зале представлены сразу две шпалеры: «Плач по Селадону» и «Аллегория наслаждения».



Шпалера
Плач по Селадону
Франция, Обюссон, XVII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 4-5 нитей основы на 1 см
218×330 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1091



Шпалера
Аллегория наслаждения
Франция, Обюссон, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5-6 нитей основы на 1 см
282×338 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1095



Большая палата Меншиковского дворца. В интерьере представлены шпалеры

Обе шпалеры были созданы на мануфактуре Обюссона в XVII столетии. Продукция этой мануфактуры отличалась простотой композиций, натуралистичностью и консерватизмом, который делает эти ковры созвучными еще изобразительному искусству XV – XVI веков. Присутствует здесь и выразительность трактовки образов с эмоциональной и непосредственной реакцией на события, заложенные в сюжетных фабулах. Ткачи Обюссона заряжают свои работы особой живостью и хорошо понимают само композиционное пространство шпалер, стремясь сделать их более комфортными для использования в интерьерах. И если продукция Гобеленов – это неизменная изысканность, то Обюссона – «шпалерный уют».

Шпалера «Аллегория наслаждения» дополнена предметами мебели и ДПИ, образующими в единое композиционное целое: это голландский комод-бюро, декорированный цветочной композицией маркетри, два французских кресла первой половины XVII века, часы «релижьез» периода Людовика XIV и две делфтские вазы для цветов (голл. «Knobbel vase»). Данные произведения декоративно-прикладного искусства объединены в ансамбль путём локальной реконструкции художественного убранства спальни князя Александра Даниловича Меншикова (1673–1729) в петербургском дворце. Фаянсовые изделия, украшенные кобальтовыми растительными узорами, завитками, павлинами на белом фоне, причудливо контрастируют с густой листвой на тканом стенном ковре. Стулья «роднят» конструктивные характеристики: высокие спинки с округлыми сводами и Н-образные проножки с точеными деталями («кубиками»). Часы объединены общим конструктивным и декоративным решением. Они относятся к типу часов «релижьез». Главной особенностью этих часов является фасад, исполненный в виде портала дворца, церкви или собора с портиком, включающим колонны, фронтоны, арки, ниши, балюстрады и т.д. От сходства с парадным входом в церковь и происходит название вида. В данном случае фасады часов украшены четырьмя колоннами, а циферблаты - рельефными изображениями Кроноса и его атрибута — серпа (первоначально Кронос – бог земледелия). В оформлении комода-бюро присутствует изображение тюльпана, что неслучайно. В XVII веке в Голландии началась тюльпаномания, когда спрос на луковицы этого цветка достиг небывалого ажиотажа. Цены за двухцветные сорта достигали тысячи гульденов. В память об этих событиях голландские мебельщики продолжали декорировать свои изделия цветами и в XVIII столетии. В целом петровский стиль характеризуется синтезом голландских, немецких, английских, французских и итальянских традиций мебельного искусства. Культурная политика формировалась при активном участии императора, который не только импортировал образцы европейской мебели, но и инициировал приглашение иностранных мастеров для передачи профессиональных навыков российским ремесленникам.

УБРАНСТВО ЗАЛА ПЕТРА I: МАЛЫЕ ФОРМЫ БОЛЬШОГО СТИЛЯ

В интерьер Петровского зала входит ещё несколько французских предметов мебели: стол XVII века с ножками токарной работы и два массивных кресла с точёными элементами. Выбор этих предметов связан с личностью и деятельностью Петра I. Император получил практический опыт в ремесленном деле и стремился привнести в Россию европейские технологии и эстетические стандарты. «В 1697 году в составе «Великого посольства», а затем еще несколько раз русский царь посетил изрезанный каналами Амстердам, город-порт, в котором в конце XVII века было более пятидесяти кораблестроительных верфей. Здесь Петр I работал простым корабельным плотником» [3].



Интерьер Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге. Спальня Меншикова



Часы «релижьез» и две вазы делфтского фаянса в спальне Меншикова



Стул
Франция, первая половина XVII века
Орех, резьба, точение
107×55×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3582



Комод-бюро
Голландия, XVIII век
Орех, маркетри, резьба, золочёная бронза
107×128×65 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2830



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

Часы «релижьез»
Франция, XVII век (период Людовика XIV)
Черное дерево, черепаха, медь, олово, литье, чеканка, техника «Буль»
60×38×20 см
БСИИ ASG, инв. № 08-4472



Зимний дворец Петра I в Санкт-Петербурге. Токарня.

На верфях он освоил основы работы с деревом, оценил важность обработки деталей, надёжности соединений и функциональности конструкции – принципы, которые позже стали ключевыми и в отечественном столярном производстве. Пётр I не просто интересовался столярным делом, а освоил его на профессиональном уровне. Император, владевший многими ремеслами, к токарному делу имел особую страсть. Во многих дворцах имелись токарные комнаты, в которых он в часы досуга занимался каким-либо из известных ему ремесел [2].

Именно поэтому в интерьере логично смотрится стол с ножками смешанного типа: витые части создают динамичный силуэт, а точёные — подчёркивают чёткость конструкции, что отражает как европейский вкус (в т.ч. традиции французских мастеров XVII века), так и личные предпочтения Петра I. Симметричное расположение массивных кресел с точёными элементами дополнительно усиливает ощущение порядка и гармонии, созвучное петровскому идеалу: красота должна быть рациональной, а форма – служить функции. Таким образом, выбранный предметный ряд не только украшает зал, но и становится наглядным свидетельством мировоззрения первого императора, соединявшего в себе правителя-реформатора и мастера-практика.

Аналогичный стол находится также в Морском кабинете в Монплезире. «Мебель петров-



Интерьер Дворца Монплезир в Петергофе. Морской кабинет



Стол
Франция, XVII век
Массив дуба, сосна, кованое железо, точение, резьба
73×89×61 см
БСИИ ASG,
инв. № 13-3073

Пара кресел
Франция (Бургундия), конец XVII века
Орех, точение, резьба
116×66,5×66,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2978 (1,2)



ского кабинета не сохранилась. Аналогичные утраченным вещи найдены после войны. Напротив у стены – столик на витых ножках с шиферной доской. До 1941 года он находился во дворце Марли и, по преданию, был сделан при участии самого императора. У стола стоит стул с высокой резной спинкой и монограммой Петра I. Убранство кабинета дополняет гарнитур стульев светлого дуба с резьбой и зеленой шелковой обивкой» [1].

Камерное пространство Петровского зала Дворца изящных искусств ASG отличается особой элегантностью оформления. Здесь центральное место занял роскошный голландский кабинет на пьедестале. Его центральная часть имеет дверцу в виде триумфальной арки и двух тосканских колонн по бокам. В нише арки – скульптура Афины со щитом. По бокам от неё – бронзовые орлы и гротески. Ниша и ящики декорированы большими вставками из черепахи. Голландия в XVII веке, развернувшая две крупнейшие торговые компании – Ост-Индскую (1602 год) и Вест-Индскую (1621 год), в больших количествах импортировала черепаховый панцирь из Вест-Индии и Молуккских островов.

Мебельщик, декорировавший данный кабинет, был весь-



Интерьер Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге. Ореховый кабинет



Интерьер Дворца Монплезир в Петергофе. Морской кабинет



Герард ТЕРБОРХ Младший, приписывается
МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
1660-е годы
Холст, масло. 42×29 см
БСИИ ASG, инв. № 02-2040
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme&Collin du Bocage, 16.03.2011.
Атрибуция: René Millet, Paris.



Ян Питер ван БРЕДАЛЬ
НАТЮРМОРТ С ЗАЙЦЕМ И БЕКАСАМИ
1695 – 1745 годы
Холст, масло. 97×131 см
Подпись живописца в нижней части слева: «P. Bredael F.»
БСИИ ASG, инв. № 04-1006
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Millon & Associes, 24.03.2010.
Атрибуция: René Millet, Paris.



Петровский зал

Кабинет
Голландия, XVII век
Чёрное и красное дерево, черепаха, золочёная бронза, инкрустация, техника пике
220×125×46 см
БСИИ ASG, инв. №18-1835

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)

Угловые тумбы
Голландия, XVIII век
Набор экзотических пород дерева, маркетри
88×60×34,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-0905

ма мастеровит, поскольку работал в сложнейшей технике пике (piqué). Она зародилась в середине 1600-х годов в Италии. В просверленные заранее отверстия вертикально вставляли отрезки нагретой металлической проволоки, после чего излишки спиливали и полировали поверхность. В результате получался кружевной узор.

Кабинет установлен на шести бронзовых лапах грифона со сферами. Мотив пришёл в мебельное искусство Голландии из Англии (англ. claw and ball). Данный элемент декора в сочетании с красным черепаховым панцирем придаёт кабинету особую выразительность и торжественность.

Образцы подобных кабинетов сохранились в Монплезире и Меншиковском дворце. Эти предметы выполняли утилитарную функцию хранения ценных вещей и документов, а также служили статусным элементом дворцовой обстановки. «В простенке между окон помещен богато отделанный черепахой и черным деревом кабинет. Подобные предметы появились в России в начале XVIII века, и название их перешло впоследствии на комнату для деловых занятий» [9]. В Ореховом кабинете дворца светлейшего князя в центральной части южной стены установлен испанский кабинет XVII века. Предмет выполнен с применением сложных техник декорирования: использованы чёрное и тонированное дерево, пластины из черепахового панциря, накладки из бронзы, подчёркивающие архитектурно-пластическую композицию изделия.

Зал украшают угловые голландские тумбы XVIII века, фланкирующие кабинет по бокам. На них установлены делфтские вазы того же столетия, предназначавшиеся для хранения табака.

Список литературы
1. Дворец Монплезир в Нижнем парке Петродворца: Путеводитель/Г.Н. Голдовский, В.В. Знаменов. — Л.: Лениздат, 1976. — 94 с.
2. Калязина Н. В. Меншиковский дворец-музей. — Л. : Лениздат, 1982. — 111 с.
3. Кузнецова О.Н. Летний сад. Летний дворец. Домик Петра I. — 5-е изд., испр. и доп.. — Л.: Лениздат, 1965. — 96 с.
4. Лехович Т. Н. Текстильное убранство дворцов петровского времени. К вопросу об изучении источников и разработке проектов современных реконструкций // Дворец как портрет владельца: Сб. стат. по материалам междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2022. - С. 39-47.
5. Подольский Р. П. Петровский дворец на Яузе // Архитектурное наследство. - М., 1951. - Вып. 1. - С. 22–23

ЗАЛ ПЕТРА I

В пору расцвета стиля барокко зодчие все глубже постигали силу творческой фантазии, что освобождала художественный порыв, – они рвались к яркой выразительности форм, отвергая оковы старых традиций в лихорадочном стремлении к воле.

Закладываемый Петром I стиль обрел канон при Елизавете Петровне. Пренебрегая статичностью, центризм уступил протяженным ансамблям, ясные пропорции – сдвигам и разрывам, пространства влились друг в друга, дробясь и множась в бурном потоке. В европейском варианте барокко ордерные ритмы уже не владычествовали, а лишь вторили порыву масс; рождались сложные ракурсы, перспективы, где плафоны потолков заиграли овалами, ромбами и многогранниками, дробя целое и вновь складывая в единый поток. Русское барокко выделялось структурной ясностью и простотой плановых решений, где конструкция неразрывно сплеталась с декором. Планы помещений строились на прямоугольной основе, а объемы обретали призматическую строгость, подчиняясь ритму симметрии. Мажорный характер стиля расцвел в ярких цветовых акцентах, смелых контрастах и обильном золочении, наполняя пространства светом и торжественностью.

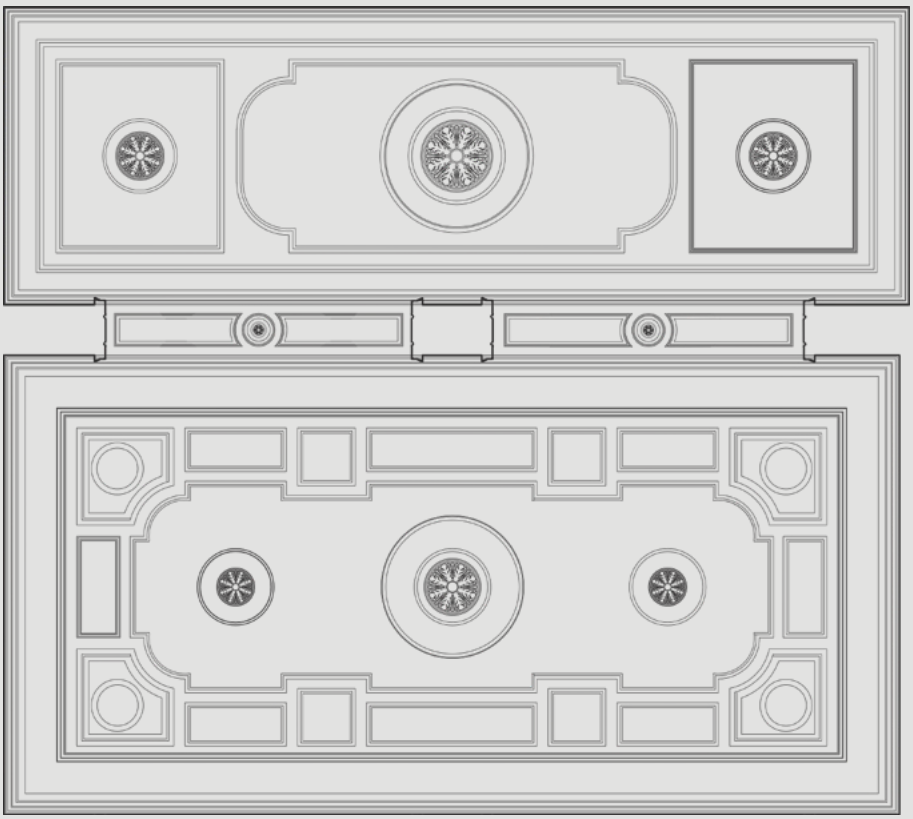
Решенный в стиле барокко, зал Петра I разделен несущей стеной на два разновеликих помещения – большее – со стороны южного фасада и меньшее – со стороны северного. При этом наличие двух широких проёмов лучковой формы в разделяющей стене позволяет воспринимать две части помещения целостно. Интерьер решен лаконично – нижняя часть плоскости стен выделена панелями, высоту которых задали два обюссона – «Аллегория наслаждения» и «Плач по Селадону». Особое внимание в интерьере уделено потолкам – сложная геометрия центральной части с лепными розетками объединена потолочной профилированной тягой по периметру каждой части помещения.

Для обивки стен зала Петра I было выбрано зеленое сукно. В 1714 году император учредил Казанскую суконную мануфактуру, вокруг которой сформировалась знаменитая Суконная слобода. Пётр стремился обеспечить российскую армию и флот отечественным сукном для обмундирования. Крапивный оттенок сукна близок тёмно-зелёным кафтанам преображенцев. Сам Пётр I носил чин полковника Преображенского полка и называл его «Моим полком».

В императорском зале находится монументальное полотно «Торговка дичью», приписываемое итальянскому мастеру фламандского происхождения Джакомо Леги (около 1600–1640/1645). Оно в полной мере соответствует барочной эстетике зала, отличаясь натурализмом и стремлением к осязательности фактур. На переднем плане представлены убитые животные, дичь и овощи, живописно разложенные на широком столе. Их обилие поражает, сложно остановить взгляд на чём-то одном. Горы битой птицы, цыплёнок, мясные ребрышки и репа громоздятся, нависая друг над другом. Ещё свежи пятна крови убитого животного на белой скатерти. Справа происходит сделка – двое мужчин расплачиваются с торговкой, держащей плетёную корзину с провизией. Несмотря на явно прослеживающиеся в работе традиции фламандской живописи, её колорит с контрастной светотенью и приглушенными красками выдает работу итальянской школы.



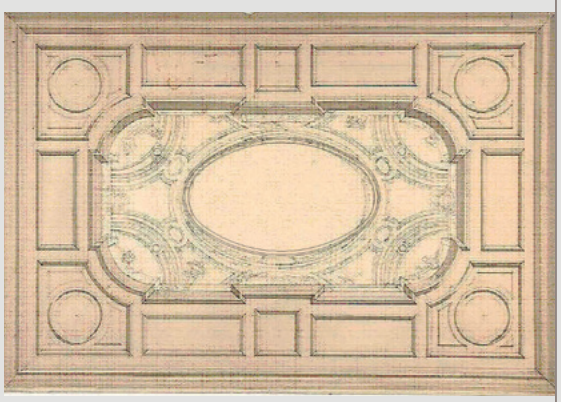
Интерьеры Императорского Зала Петра I. Развертки



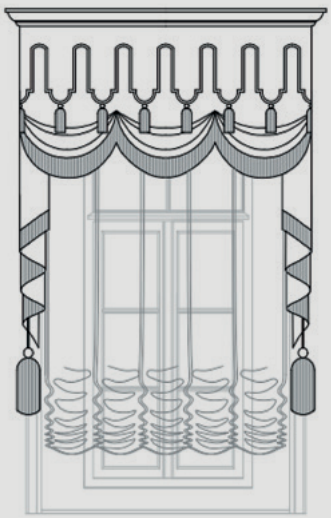
План оформления потолка Императорского Зала Петра I



Аналоги оформления потолка:
Серпуховский музей



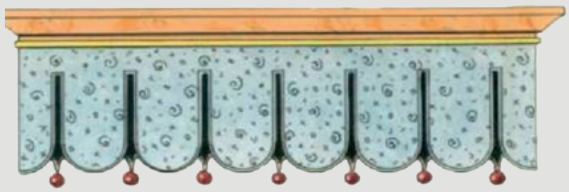
Дизайн потолка для столовой Тромплей,
отель в Тревизо

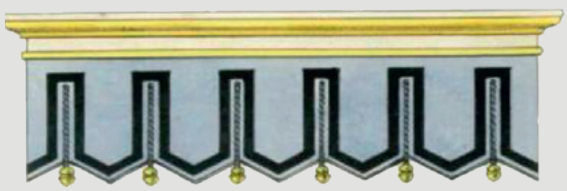


Шторы Зала Петра I



Аналоги: Летний домик Петра







Интерьеры Императорского Зала Петра I. Развертки

Шкаф

Германия, XVIII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 12-1983

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Шкаф был приобретён во Франции на аукционе Oger & Camper SVV, 7 марта 2011 года. Установлено, что предмет изготовлен в городе Эринген, земле Баден-Вюртемберг, на юго-западе Германии между 1715 и 1720 годами.

В верхней части – две дверцы с углублением в центре. На личинках – накладки золочёной бронзы. Внутри – семь небольших ящиков. Нижняя часть с четырьмя выдвижными ящиками изогнута в форме «арбалета». Набор в виде сетчатого узора с изображением птиц. В верхней части – вставки из пьютера. Четыре ножки на фасаде – шарообразной формы. Внутреннее пространство его верхней части оклеено бумажными рельефными обоями с вензелем Петра I. Внешний вид, характер набора маркетри, использование оловянного сплава пьютера в орнаментальных вставках, а также датировка бумаги обоев началом XVIII века подтверждают время изготовления предмета. Обои же с вензелем говорят о том, что шкаф был изготовлен по заказу российского двора во время правления Петра I. Вероятно, он не был затребован заказчиком и продолжил свое существование в Европе вплоть до XXI века, когда и был приобретён для Большого собрания изящных искусств ASG.

Стилистически данный шкаф является образцом трансформации барокко в рококо в немецком варианте. Сохраняя массивность и пластическую выразительность прошлого, предмет уже включает в себя характерные S-образные изгибы и облегченность орнаментальных мотивов. Набор маркетри можно назвать виртуозным, раскрывающим декоративные возможности шпона ореха в сочетании с другими породами и мягкой фактурой оловянного сплава.

Размеры предмета: 189×145×62,5 см

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Шкаф поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в удовлетворительном состоянии, что в дальнейшем помогло восстановить историю его создания и бытования. Однако недостатки сохранности в виде механических повреждений (сколов, трещин), утрат шпона и некоторых элементов корпуса портили внешний облик предмета и могли отрицательно сказаться на его дальнейшей сохранности. Учитывая уникальность провенанса предмета и его дальнейшее экспонирование в Музее частных коллекций ASG, на Реставрационном совете было принято решение о передаче шкафа в реставрационные мастерские, где ему вернули первоначальный облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Ильин В.Г.

ДО РЕСТАВРАЦИИ















МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ











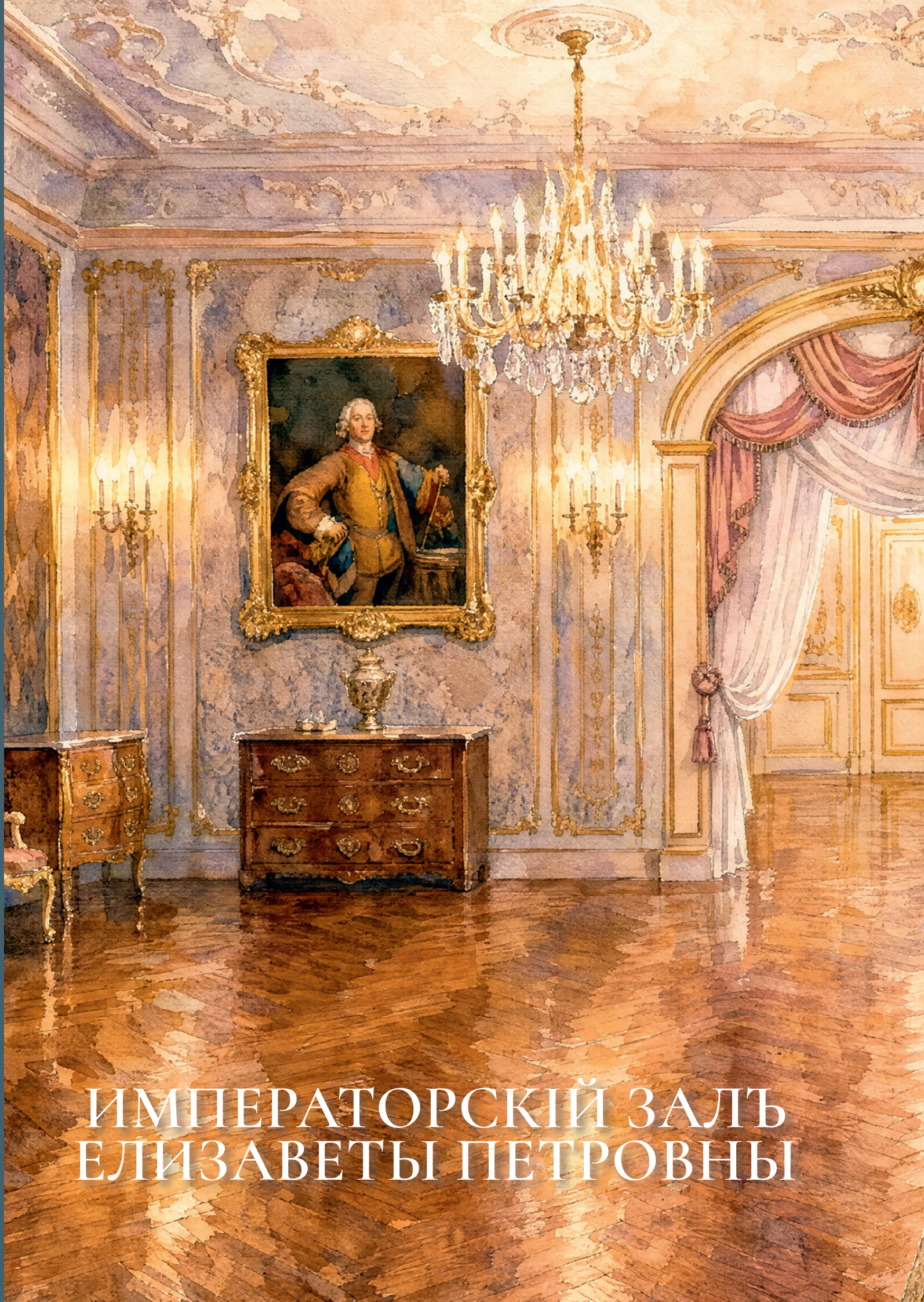


ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ

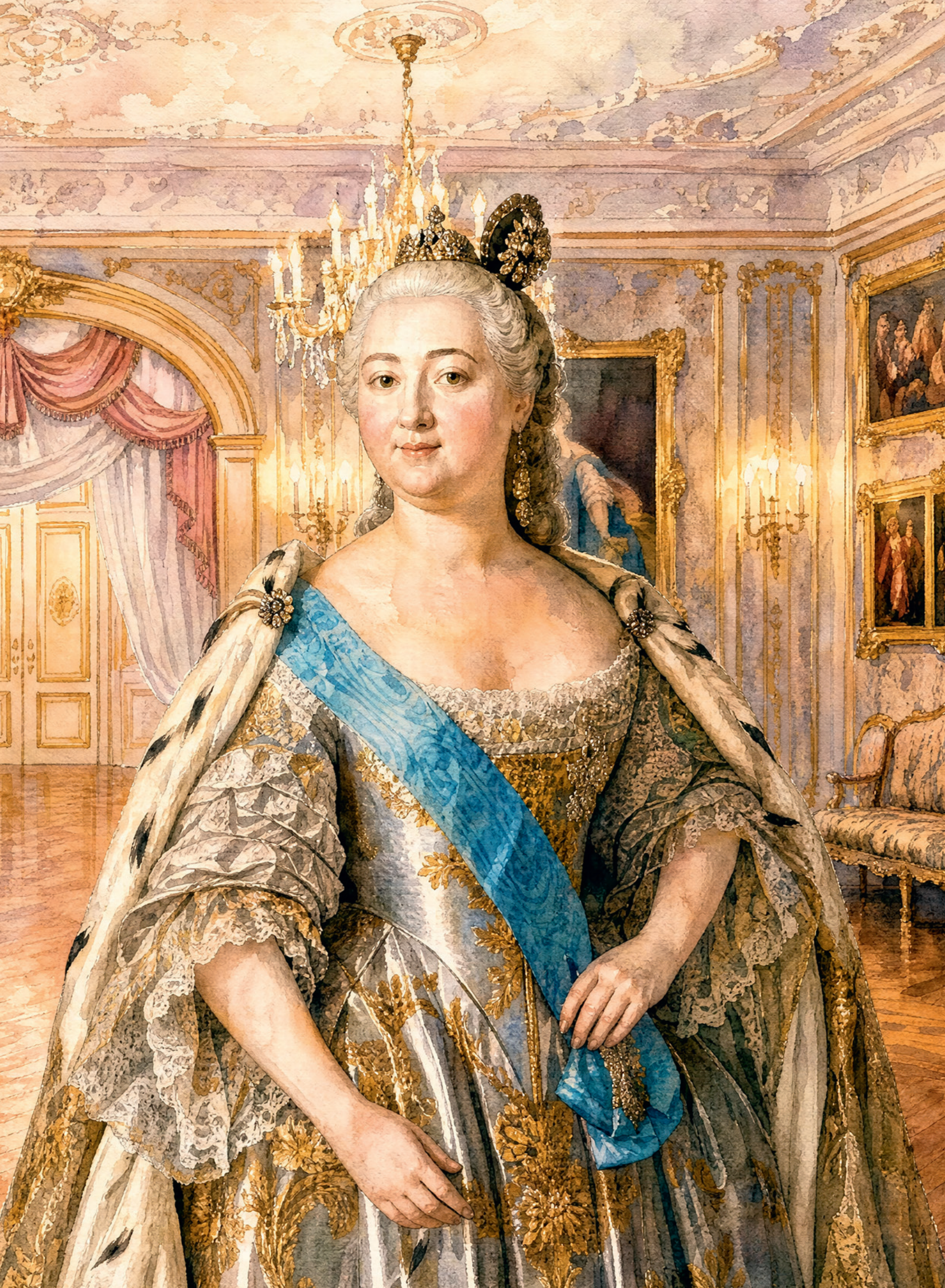






ИМПЕРАТОРСКІЙ ЗАЛЪ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ



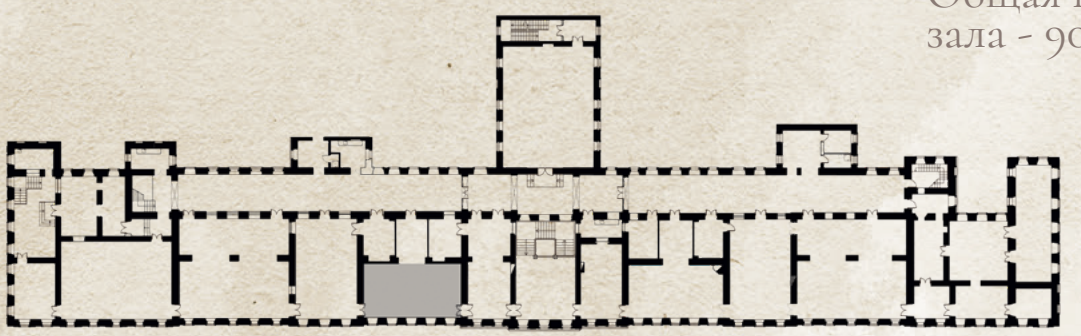
Личность Елизаветы Петровны в истории Казани

Государыня Императрица Елизавета Петровна основала в Казани в 1758 году гимназию и даровала ей те же права, что и Московскому университету. А за 13 лет до того – 24 октября 1745 года – Елизавета Петровна издала «Указ о высылке котов ко двору». Елизавета страдала от мышей и крыс – они чудовищно расплодились не только в хозпомещениях, но и в царских покоях. И в Летнем дворце, и во временном Зимнем, тоже деревянном, еще до постройки капитального. Грызунов императрица боялась, кошек любила и подкармливала на прогулках по Петербургу. Так что знаменитые коты Эрмитажа – потомки тех самых 30 «крепких широкомордых» котов, выехавших из Казани в Петербург.

Академия художеств была открыта в Санкт-Петербурге в царствование императрицы Елизаветы Петровны. Тем самым она продолжила дело своего великого отца. Академия художеств была учреждена при Московском университете решением Сената от 6 / 17 ноября 1757 года; открыта в 1758 году как «Академия трех знатнейших художеств», а в марте 1763 г. Академия художеств была отделена от университета.

ИМПЕРАТОРСКІЙ ЗАЛЪ. ЗАЛЪ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ ASG

Общая площадь зала - 90 м²



Ул. Карла Маркса

Второй императорский зал западного крыла анфилады посвящен государыне Елизавете Петровне. Несущая стена делит зал площадью 90 м² на два помещения: более крупное обращено к южному фасаду, меньшее – к северному. По центральной оси опорной стены размещён широкий арочный проём полукруглой формы, разделяющий стену на две межпроёмные плоскости. Архитектурно-планировочная организация большей части зала включает фасадную стену с пятью окнами, расположенными с равным шагом, и две противоположные стены с дверными проёмами. Меньшее по

объему помещение было отдано под Зеркальную комнату. Основная часть зала оформлена произведениями из коллекций БСИИ ASG в соответствии с общей концепцией.

В целях реконструкции историко-культурного образа эпохи Елизаветы Петровны был проведён анализ сохранившихся архитектурных памятников, включая императорские резиденции середины XVIII века, а также объекты, отражающие его стилистические особенности. Объектами исследования стали Большой Екатерининский дворец в Царском Селе, Большой Петергофский дворец (в его елизаветинской реконструкции), Зимний дворец. «После кончины Екатерины I дочь Петра I – Елизавета Петровна принялась за строительство. «Елизавета попала между двумя встречными культурными течениями, воспиталась среди новых европейских веяний и преданий благочестивой отечественной старины» [1]. В моде того времени – стиль барокко. Итальянский архитектор Бартоломео Франческо Растрелли (1700–1771) перестраивает дворец в этом пышном и роскошном стиле. Шесть раз дворец разбирали до основания и снова отстраивали. Говорят, что Екатерина II сравнивала работу по перестройке дворца с работой Пенелопы, которая весь день ткала покрывало, чтобы ночью его распускать, а поутру снова принималась за работу[2]».

В формировании предметно-пространственной среды Елизаветинского зала Дворца изящных искусств ASG был реализован синтетический подход, сложившийся в нашей работе как устойчивая методологическая практика. Архитектурно-планировочные характеристики основной части зала Елизаветы Петровны сыграли определяющую роль в формировании его предметно-пространственной среды. Наличие двух больших стен с высоким экспозиционным потенциалом обусловило целесообразность размещения крупноформатных произведений из собрания БСИИ ASG.

Ведущее место в экспозиции занимает шпалера Мануфактуры Ауденарде «Хитрость жрецов Ваала». Фламандские шпалеры были популярны в России в эпоху правления Петра I. Они воспринимались как символ европейской роскоши и культурного прогресса, а их использование в интерьерах дворцов подчёркивало статус владельца и его причастность к аристократическим традициям Западной Европы. Императрица Елизавета, выступая в качестве наследницы культурных инициатив Петра I, целенаправленно поддерживала шпалерное производство в России, что способствовало укреплению интереса к данному виду декоративно-прикладного искусства и формированию национальной школы шпалерного ткачества. Ко времени коронации Елизаветы Петровны в 1742 году в дворцовых кладовых накопилось немало стенных ковров. Когда был



Шпалера «Азия»
Серия шпалер «Страны света»
Императорская шпалерная мануфактура, Санкт-Петербург
1745-1747 годы
Шерсть,шпалерное ткачество
Государственный Эрмитаж,
инв. №ЭРТ-16785



Шпалера «Америка»
Серия шпалер «Страны света»
Императорская шпалерная мануфактура, Санкт-Петербург
1745-1747 годы
Шерсть, шпалерное ткачество. 305х211 см
Государственный Эрмитаж,
инв. №ЭРТ-16786



Шпалера «Африка»
Серия шпалер «Страны света»
Императорская шпалерная мануфактура, Санкт-Петербург
1744-1745 год
Шерсть, шпалерное ткачество
Государственный Эрмитаж,
инв. №ЭРТ-16787



Малая столовая Зимнего дворца, Санкт-Петербург



Шпалера
Хитрость жрецов Ваала
Фландрия, Ауденарде, XVII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5-6 нитей основы на 1 см
327×392 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0777



Шпалера «Рождение Дианы и Аполлона»
Императорская шпалерная мануфактура, Санкт-Петербург, 1749 год
Шерсть, шелк, шпалерное ткачество
Государственный Эрмитаж, инв. № ЭРТ-18128



заложен современный Зимний дворец в Петербурге, в нем планировалось создание Шпалерной галереи[3]. При Елизавете Петровне Петербургская шпалерная мануфактура пережила период возрождения и активного развития. Ярким примером петербургского производства стала серия «Страны света». Четыре шпалеры, представляющие собой аллегорические изображения Европы, Азии, Африки и Америки, были дважды воспроизведены на мануфактуре в 1740-х годах. В настоящее время стенные ковры с аллегориями Азии, Африки и Америки входят в состав художественного убранства Малой столовой Зимнего дворца. На каждом из тканых настенных ковров в верхней части бордюра размещён вензель императрицы Елизаветы Петровны («ЕР»), выступающий как элемент авторской маркировки и символ монаршего патронажа. Аналогичный символический элемент изображен на шпалере «Рождение Дианы и Аполлона», что подтверждает систематичность использования монаршей монограммы как маркера дворцового заказа.

Многие шпалеры, созданные в период правления Елизаветы Петровны, использовались для украшения парадных интерьеров. Они гармонировали с золочёной резьбой мебели и декора благодаря интенсивной цветовой гамме с преобладанием синих, зелёных, красных и золотисто-коричневых тонов. Большая часть работ подверглась утрате вследствие пожаров, была передана в качестве дипломатических даров зарубежным гостям либо безвозвратно утеряна в ходе революционных событий и Гражданской войны. Включение шпалеры «Хитрость жрецов Ваала» в экспозицию императорского зала Дворца изящных искусств ASG призвано продемонстрировать преемственность культурных традиций XVIII века и актуализировать художественное наследие европейского шпалерного искусства, в т.ч. его влияние на развитие отечественной мануфактуры.

В зале представлены четыре живописные работы: масштабное полотно мастерской Якопо Пальмы Младшего (около 1548 – 1628) «Нептун и Амфитрита в окружении нереид и тритонов», а также три изысканные картины французского художника Пьера Жака Каза (1676–1754) – мифологические сцены «Венера и Адонис» и «Зефир и Флора», дополненные жанровой композицией «Гадалка». Горизонтально ориентированное полотно «Нептун и Амфитрита» впечатляет своими размерами – ширина достигает 3 метров – и задаёт тон всей экспозиции.

Якопо Пальма Младший – ведущий венецианский живописец второй половины XVI века. Он родился в Венеции около 1548 года, но в 1564 году покинул город. Обратно он вернулся в 1570 году. В этот период художнику было сложно найти заказчиков: его стиль считали «центрально-итальянским» из-за влияния римского маньеризма, усвоенного в годы пребывания в Риме. В 1577 году после пожара во Дворце дожей Пальма



Пальма, Якопо Младший, мастерская
Нептун и Амфитрита в окружении нереид и тритонов
1600 – 1625 годы
Холст, масло. 75×300 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2686
Происхождение: частная коллекция, Новара; приобретена во Франции на аукционе Lafon-Castandet, 23.03.2012.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Lafon-Castandet (23.03.2012).

получил заказы на воссоздание интерьеров, в т.ч. росписей потолка в зале Великого совета (SaladelMaggiorConsiglio). К 1580 году он выработал собственный стиль, сочетавший традиции венецианской школы с приёмами позднего маньеризма. В 1594 после смерти Тинторетто стал одним из ведущих художников Венеции и сохранял это положение до своей смерти. Живописец также выполнял заказы иностранных дворов – немецкого императора Рудольфа II и польского короля Сигизмунда III.

Несмотря на то, что картина мастерской Пальмы Младшего из собрания БСИИ ASG была написана в первой четверти XVII века, она отражает художественные тенденции, созвучные эстетике правления Елизаветы Петровны. При государыне живопись в России развивалась в нескольких направлениях, причём доминировали декоративные и портретные композиции. Большинство работ этого периода выполняло функцию дополнения к архитектуре и интерьеру, а светские произведения преобладали над религиозными. Во времена правления Елизаветы Петровны неоспоримое первенство в создании произведений монументальной живописи для императорских и частных дворцов и резиденций принадлежало итальянским, а точнее – венецианским художникам[4].

При императрице в российской столице творила целая плеяда венецианских художников, причем речь идет не о кратковременном пребывании и однократном сотрудничестве, а о длительном и очень плодотворном союзе этих художников с главными строительными организациями и обер-архитектором Бартолемео Франческо Растрелли. Наряду с Джузеппе Валериани в украшении растреллиевских дворцов свой талант неоднократно проявляли многие другие живописцы, а точнее Бартоломео Тарсиа (1686–1762), Антонио Перезинотти (около 1708–1778); в 1750-е годы к ним присоединились Пьетро (1694/1698 – около 1771) и Франческо (1729–1793) Градицци, Карло Дзукки (1728–1798) и, наконец, в начале 1760-х – Андреа Урбани (1711–1798) и Франческо Фонтебассо (1707–1769). Именно эти художники (в союзе с русскими живописцами) оформили многочисленные помещения нескольких Зимних и Летних дворцов[5]

Картина мастерской Якопо Пальмы Младшего уместна в зале Елизаветы Петровны, поскольку её эстетика (сочетание венецианских традиций с приёмами маньеризма, динамичная композиция и эмоциональная выразительность) перекликается с художественными вкусами эпохи елизаветинского барокко и рококо. Религиозные, мифологические и аллегорические сюжеты, характерные для творчества Пальмы, отвечали просветительским и репрезентативным задачам русского двора середины XVIII века. Кроме того, интерес Елизаветы Петровны к европейской культуре и практике коллекционирования старых мастеров делает произведение итальянского художника значимым символом культурного диалога России с Европой, а потому органично вписывающимся в имперский художественный контекст её правления.

В центре композиции мастерской Якопо Пальмы Младшего изображён Нептун – античный бог морей, традиционно почитавшийся моряками как покровитель безопасного плавания. Образ Нептуна приобретает особую символическую значимость в контексте эпохи Елизаветы Петровны, когда происходило возрождение российского флота: при императрице было построено свыше 40 линейных кораблей, десятки фрегатов и галер на верфях Петербурга, Кронштадта и Архангельска. Изображение морского бога выступает аллегорией государственной политики укрепления морской мощи России, проводимой в середине XVIII века. Полотно являлось частью масштабного декоративного фриза, что определило его расположение в верхнем ярусе стены дворцового зала.

Три работы приписываются Пьеру Жаку Казу, причём две из них парные: «Зефир и Флора» и «Венера и Адонис». Зефир и Флора – супружеская пара. Флора –



Каз, Пьер Жак, приписывается
Зефир и Флора
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 73,5×92 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0875 (2)
Парная к № 04 – 0875 (1)
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе PIASASA, 25.06.2010.
Атрибуция: Cabinet ÉricTurquin, Paris.



Каз, Пьер Жак, приписывается
Венера и Адонис
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 73,5×92 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0875 (1)
Парная к № 04 – 0875 (2)
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе PIASA SA, 25.06.2010.
Атрибуция: Cabinet ÉricTurquin, Paris.



Каз, Пьер Жак, приписывается
Гадалка
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 73×92 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4204
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS, 18.03.2014.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Stéphane Pinta, Paris.

богиня цветов, Зефир – бог весеннего ветра [Ov. Fast. 5.183 – 378.]. Художник изобразил их в чудесном царстве Флоры – даре Зефира, который богиня наполнила цветами. Супруги изображены в центре композиции на фоне пейзажа с архитектурной постройкой. Обнаженная Флора, на колено которой наброшена синяя драпировка, держит разноцветную цветочную гирлянду. Зефир изображен с крыльями стрекозы и длинным красным плащом за спиной. Он обнимает склонившуюся к нему Флору. В правой части картины, в небе парит Купидон, держащий зажженный факел – символ их любви.

Венера и Адонис – герои поэмы «Метаморфозы» Овидия (Книга X: 503 – 559), сюжет которой почерпнут из античной мифологии. Овидий описал историю того, как Венера нашла своего первого возлюбленного среди смертных. В центре композиции – Адонис, полулежащий на земле. Он облачен в синюю одежду, руки разведены в стороны, взгляд обращен на парящую над ним Богиню любви с обнаженной грудью, одетую в белое платье и красный плащ. Одной рукой она посыпает голову Адониса анемонами – цветами, которые по легенде выросли там, где пролилась кровь Адониса. В нижней части слева изображена собака, стоящая на задних лапах. Наверху в облаках парит Купидон с урной в руках, из которой льется нектар.

Работы Каза объединены общим внутренним смыслом. Противопоставляя счастливый семейный союз Зефира и Флоры трагической истории любви Венеры и Адониса, не освященной браком, художник морализирует, утверждая брачный союз залогом счастливой любви.

В период Рококо мифологический и портретный жанр пользовались особым успехом. «К популярным в галантном веке образам относятся персонажи античной мифологии, становившиеся героями театральных пьес. У истоков мифологического портрета стояли мастера французской школы XVII – начала XVIII в.: Г. Риго, Н. Ларжильер, Ж. Рау и Ж.-М. Натье. На русскую почву произведения подобного рода были привнесены Луи Караваком (1684 – 1754), создавшим целую галерею аллегорических портретов царских детей и внуков, представленных античными божествами: портрет Елизаветы Петровны в образе Флоры (1716/1717 годы, ГРМ), портрет царевича Петра Петровича, «Петеньки-шишечки», в виде Купидона (1716 г. или 1717 г., ГТГ, ГЭ, ГРМ), портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в виде Аполлона и Дианы (1722 г., ГТГ). Следует обратить внимание на то, что в Петровскую эпоху костюмированные изображения мифологической группы связывались в первую очередь с детским портретом, и это направление в живописи являлось «исключительно привилегией россики»[6].

В 1716/1717 годах Луи Каравак исполнил портрет Елизаветы Петровны в образе Флоры в восьмилетнем возрасте (ГРМ, Санкт-Петер-



Каравак,Луи
Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве
1716—1717 годы
Холст, масло. 136 × 103,5 см
Русский музей, Санкт-Петербург
Инв. № Ж-5323



Гроот, Георг Кристоф
Портрет императрицы Елизаветы Петровны в образе Флоры
1747-1748 годы
Медь, масло
Дворец-музей «Царское село», Пушкин



Лагрене, Луи-Жан-Франсуа Старший
Императрица Елизавета Петровна – покровительница искусств
1761 год
Холст, масло. 390 x 284
Русский музей, Санкт-Петербург
Инв. № Ж-5766

бург). Далее Георг Кристоф Гроот (1716 – 1749) в 1747/1748 годах изобразил императрицу в том же образе, но уже в зрелых летах (ГМЗ «Царское Село», город Пушкин). Последний отражает реальные черты внешности Елизаветы Петровны. Придавая образу царственной модели «столь ценимые в рококо фривольность и телесность», автор подчеркивает женственный изгиб обнаженного тела, изящество поворота головы, грациозность и одновременно кокетство жестов [7]. Все это, несомненно, заведомо определяет характер картины как весьма интимного произведения, предназначавшегося, скорее всего, для украшения личных апартаментов государыни [8].

Стилистически работы, приписываемые Пьеру Жаку Казу, типичны для живописи времени Регентства – короткого периода в искусстве Франции, хронологически лежащего между монументальным и декоративным искусством Барокко и более утонченным, чувственно-изысканным Рококо. Все эти черты созвучны елизаветинскому стилю. «Венера и Адонис» и «Зефир и Флора» служат не просто иллюстрацией античных мифов, а аллегорией, транслирующей идеи красоты, гармонии, божественного покровительства, которые были важны для репрезентации императорской власти. Созданные художником образы перекликаются и с аллегорическими изображениями Елизаветы Петровны как Флоры. Образ Флоры метафорически олицетворяет саму императрицу Елизавету Петровну, чье правление ознаменовалось расцветом искусства.



Токке, Луи
Портрет императрицы Елизаветы Петровны
1758 год
Холст, масло. 262x204 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ-1280



Самсуа, Жан-Франсуа де
Портрет императрицы Елизаветы Петровны
1761 год
Гуашь, пергамент, бронза (рамка)
6,2x8,5 см; 7,8x10,2 см (рамка)
Государственный Эрмитаж, инв. № ОРм-72

Статус императорского зала поддерживают парадные портреты императорской четы Священной Римской империи – Франца I Стефана и Марии Терезии Вальбурги Амалии Кристины. Выбор данных работ призван подчеркнуть дипломатический союз с Австрией, подкреплённый общей борьбой против Пруссии, межкультурный обмен и стремление укрепить легитимность обоих правителей. Это решение отражает стратегические приоритеты внешней политики России в середине XVIII века, а также служит визуальным подтверждением тесных связей между двумя империями.

Выбор мебели в стиле Рококо обусловлен историко-культурной спецификой эпохи Елизаветы Петровны, когда в русской архитектуре и декоративно-прикладном искусстве сложился уникальный синтез барокко и рококо [9]. Как отмечалось, в творчестве Растрелли монументальность и масштабность барокко сочетались с лёгкостью и орнаментальностью рококо, особенно в интерьерах: пастельные тона, изящные завитки, асимметричные формы и утончённая декоративность рококо гармонично дополняли пышность барочной композиции.

В Елизаветенском зале представлено три комода, шпонированных экзотическими породами деревины – палисандром, розовым и фиалковым деревом. Один из комодов был исполнен парижским краснодеревщиком немецкого происхождения Жаном-Жоржем Шлихтигом (Jean-





Мейтенс Младший, Мартин ван, мастерская
Потрет императора Священной Римской империи Франца I
Австрия, 1750-е г.
Холст, масло, 156×132 см
БСИИ ASG, инв. №04-2121 (1)



Мейтенс Младший, Мартин ван, мастерская
Потрет императрицы Священной Римской империи
Марии Терезии Вальбурга Амалии Кристины
Австрия, 1750-е г.
Холст, масло, 156×132 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2121 (2)

Происхождение: Замок Малезерб (коммуна Малезерб); анонимная продажа, Париж, Hotel Drouot, 13 декабря 2006 года (PIASA), лот 11; приобретены во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS, 30.03.2011.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Канапе
Франция, XVIII век
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба, левкас
117×195×70 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0809



Канапе
По эскизу Б. Ф. Растрелли, модели И.Ф.Дункера
Россия, Санкт-Петербург, 1750-е годы
Липа, шелк, резьба, золочение
126x245x65 см
Царское село, Пушкин



Кресло
По эскизу Б. Ф. Растрелли, модели И.Ф.Дункера
Россия, Санкт-Петербург, 1750-е годы
Липа, шелк, резьба, золочение
97x73x57
Царское село, Пушкин



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



Буфетная Екатерининского дворца, Царское село

Georges Schlichtig). Он получил звание мастера в 1765 году. Мастерская располагалась на улице Фабур-Сен-Антуан в Париже, позже – на улице Сен-Николя. В его творчестве отразились три главных художественных направления XVIII столетия: Рококо, Транзисьон и Неоклассицизм. Работы мастера пользовались большим успехом. Для них свойственно не только тонкое чувство формы, но и материала. После смерти Шлихтига его вдова сохранила действующей мастерскую до 1787 года. На сегодняшний день многие работы мастера выставлены в лучших музеях мира, в том числе в Лувре.

Особый уют и камерность залу придаёт канапе-«корзина». Его спинка и подлокотники образуют единое целое и загибаются по краям, словно обнимая сидящего. Данное канапе вызолочено. На своде спинки, царгах и у вершин ножек оно декорировано резьбой в виде цветов и листвы.

Елизавета Петровна находилась между европейскими веяниями (в т.ч. французской модой на рококо) и традициями отечественной культуры, что нашло отражение в эстетике дворцовых интерьеров. Мебель рококо – с её плавными линиями, изогнутыми ножками, обивкой пастельных оттенков и золочёными деталями – соответствует духу елизаветинского барокко, подчёркивает камерность и комфорт зоны отдыха, не нарушая общей парадности зала, а также исторически достоверна для середины XVIII века, когда рокайльные мотивы активно использовались в убранстве императорских резиденций.

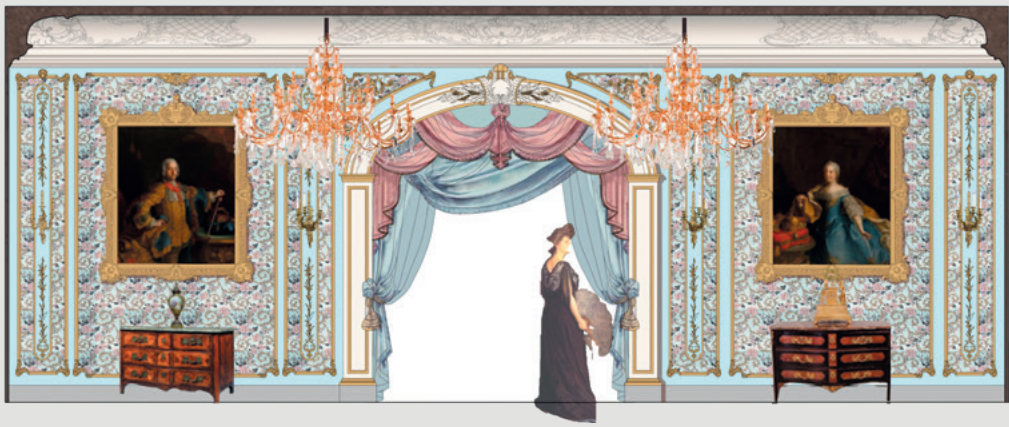
Список литературы
1. Ключевский В.О. Русская история – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – С. 729
2. Лавренюк И. Л. Екатерининский парк и дворец в ретроспективе прошлого и настоящего (к 300-летию Царского села, г. Пушкин) //Вестник Казанского технологического университета. – 2010. – №. 3. – С. 256-260.
3. Императорская шпалерная мастерская в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. – Точка доступа // https://conservation.pushkinmuseum.art/data/specprojects/tkanoe-velikolepie/history-oftapestries/shpalernye-masterskie-zapadnoj-evropy-v-xviii-veke (дата обращения 16.09.2026)
4. Фомичева Т. Д.Венецианская живопись XIV-XVIII века: Каталог / Гос. Эрмитаж: Собрание Западно-европейской живописи. - Л. : Искусство, 1992. - 406 с
5. Соколова Я. Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс //Искусствознание. – 2020. – №. 3. – С. 226-253.
6. Чежина Ю. И. Живописный мифологический портрет в русской живописи XVIII столетия //Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2014. – №. 20. – С. 152-160.
7. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века / Л. А. Маркина. - М. : Памятники ист. мысли, 1999. - 296 с. С. 164.
8. Головина С. Г. Архитектурно-конструктивные особенности зданий Санкт-Петербурга 1740-х-начала 1760-х гг //Системные технологии. – 2022. – №. 1 (42). – С. 202-209.
9. Буфетная [Электронный ресурс]. – Точка доступа // https://tzar.ru/objects/ekaterininsky/buffet(дата обращения 16.09.2026)

ЗАЛ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ



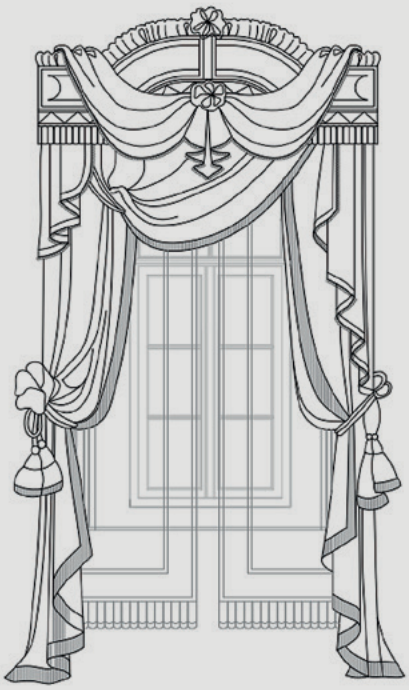
Потолок Императорского Зала Елизаветы Петровны



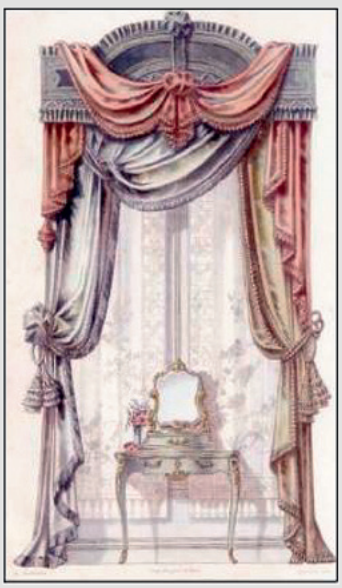




Интерьеры Императорского Зала Елизаветы Петровны



Шторы Зала Елизаветы Петровны





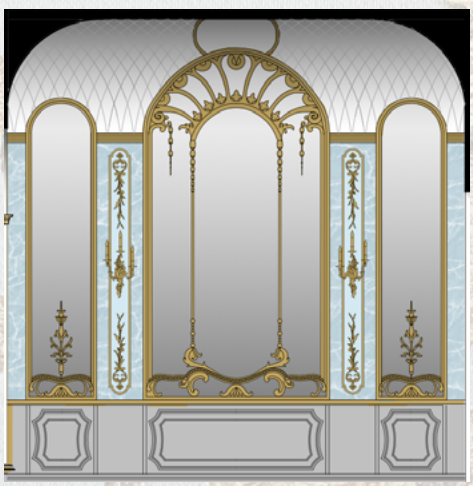
Аналоги штор Зала Елизаветы Петровны

Значительная часть залов Дворца изящных искусств ASG решена в стиле рококо, вошедшем в моду в годы правления императрицы Елизаветы Петровны и главенствующем во второй половине XVIII века. В отличие от барокко и классицизма, рококо не имело в своей истории раннего и позднего периодов. Интерьеры в этом стиле чаще всего дают примеры безордерной архитектурной декорации. В это время возникла тенденция внедрения в интерьер объектов декоративно-прикладного искусства, которые устанавливались в специально отведенных местах на полочки или консоли. Эпоха рококо диктовала сверхусложненность стиля и использование хитроумных завитков орнамента, бесконечно приумножаемых. Цвет в интерьере во многом брал на себя связующую и определяющую функцию. Излюбленным стал белый цвет (слегка кремовый) с золотыми арабесками, а также сложная полихромия множества оттенков, в которых преобладали розовые, голубые, зеленоватые, серые, фиолетовые и охристые тона. Богатый колорит интерьера дополняли пестрой многоцветной обивкой мебели и узорным паркетом из разных пород дерева.

В зале Елизаветы Петровны великолепие интерьера в стиле рококо отражено в тонких витиеватых и воздушных стеновых рамочках. Широкий арочный проем богато оформлен лепниной. Он задекорирован сложным ассиметричным ламбрекеном и ниспадающими портьерами.

Отделка стен решена просто – окраска по штукатурке, однако изящная цветовая гамма, построенная на сочетании золота с голубым и белым цветом, гармонизирует восприятие пространства. В зале экспонируется фламандская шпалера XVII века «Хитрость жрецов Ваала», которая заняла все пространство в высоту стены от низа профилированной карнизной тяги до плинтуса. В тяжеловесных и щедро украшенных гипсовых рамах разместилась живопись на мифологические сюжеты и жанр. Тонкие изогнутые потолочные рамки сплелись в узор в едином танце вокруг трех плафонов из которых центральный выделяется размером и более сложным оформлением, образуя целостный и образный ансамбль.

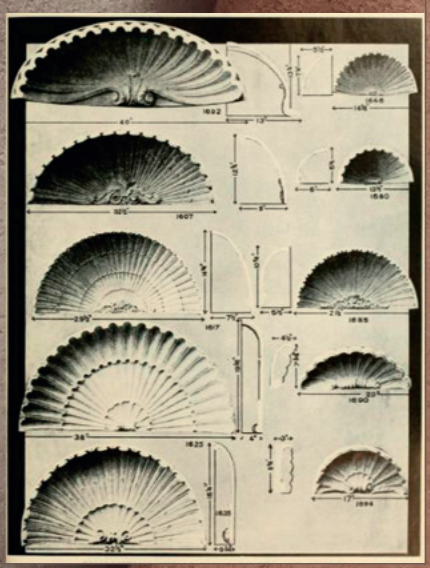
Зеркала были главным элементом интерьеров эпохи Елизаветы Петровны. При императрице архитектор Бартоломео Франческо Растрелли возвел в абсолют моду на зеркальные обманы зрения и визуальное расширение пространства. Именно поэтому в данном зале спроектирована зеркальная комната. Она является иллюзорным пространством, выполненным подобно диковинной шкатулки, где центр композиции в виде солнца занял свое законное место в центре потолка. Попадая в помещение, посетитель множество раз отражается в зеркалах, подобный лучам, исходящим от солнца. Данный приём, балансирующий между условностью и близкой к обману реалистичностью – прямое отражение стиля рококо. В этом помещении нет живописи и предметов искусства – посетитель является единственным временным дополнением интерьера.





Интерьеры Зеркальной комнаты Елизаветы Петровны





Аналог для Зеркальной комнаты Елизаветы Петровны. Источник: Illustrated catalogue of period ornaments cast in composition and wood fibre for woodwork-furniture

Комод

ДЕЛОРМ, АДРИЕН

Франция, сер. XVIII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 12-1999

Комод (фр. commode – «удобный») – предмет мебели с выдвижными ящиками для хранения одежды и белья. Небольшой по размерам, своим происхождением он обязан сундуку, который со временем увеличивался и расширялся. Именно по сравнению с сундуком комод воспринимался как более практичный, «удобный». Впервые комод появился в Италии в XVII в., а чуть позже и во Франции. Комоды вошли в обиход в начале XVIII в. В середине XVIII в. имел вогнуто-выгнутую форму фасада и боковин с выдвижными ящиками. Декорирован набором маркетри, с золочеными бронзовыми накладками на ящиках, углах, ножках и личинках. В средней части проножки – бронзовая золоченая накладка – арбалет.

Длительное время комод считается атрибутом престижа и богатства. Он присутствует в спальнях вельмож и знати, прекрасно смотрится в интерьерах богатых кабинетов. Комод изготавливали из дорогих пород дерева, а для инкрустации применяли перламутр, черепаший панцирь, слоновую кость, драгоценные камни и металлы.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Комод эпохи Рококо из палисандра, розового и фиалкового дерева был приобретен на аукционе Tajan во Франции 9 марта 2011 года. Комод середины XVIII в. на три ящика с мраморной столешницей охристо-серого цвета (Gris veine), фасад и ножки выпуклой формы с бронзовыми накладками в виде стилизованных цветов и растительных элементов, боковые стенки – плоские. Маркетри в виде центрально-симметричных композиций. Набор «в косую» на ящиках – в виде обрамления произвольной формы. На углах, ножках и личинках ящиков – золоченые бронзовые накладки, ручки в виде «рокайлей». На средней части проножки – бронзовый золоченый «арбалет». В ходе исследования в верхней части под мраморной крышкой обнаружено клеймо «DELORME» («Делорм»). Мастер: Delorme, Adrien (Делорм, Адриан).

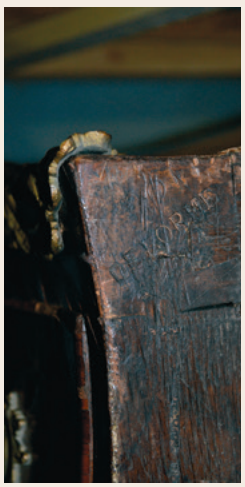
Экспертное заключение: Elsa Kozlowski, Paris.

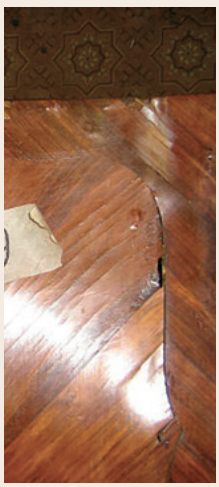
СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG в аварийном состоянии из-за хранения предмета в неблагоприятных условиях (резкие колебания температуры воздуха, повышенная влажность помещения). В результате произошло отслоение 70% шпонового покрытия, наблюдалось множество мелких утрат. Имело место изменение настоящего цвета древесины, в том числе из-за небрежной предшествующей реставрации. Тем не менее лаковое покрытие позволяло лучше выявить места, где были вздутия, благодаря отражению лака облегчался выбор мест для накладки нового шпона. На поверхности следы естественного старения и длительной эксплуатации – загрязнение с мелкими утратами бронзовых накладных деталей, царапины, вмятины и потертости, рассохшиеся и расшатанные шиповые соединения.

ДО РЕСТАВРАЦИИ









РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛИ:

В. Улемнов и И.А. Сидорова (деревянная основа), А.В. Степанов (металлические детали)

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

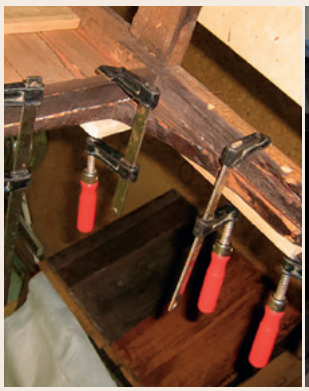
1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Полная разборка и очистка всех деталей от грязи
3. Частичная замывка растворяющими составами старых лаковых покрытий
4. Дезинфекция древесины
5. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
6. Укрепление и восстановление конструктивных соединений:
a) Очистка от старого клея
b) Нанесение свежего подогретого клея
c) Запрессовка в струбцинах
d) Выдержка заклейки в запрессованном состоянии в течение 6-8 часов
7. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
8. Устранение механических повреждений (вмятин и трещин)
9. Сплочение конструктивных фрагментов
10. Восстановление конфигурации элементов
11. Восстановление мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
12. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
13. Тонировка нового шпонового покрытия
14. Тонировка подведенных грунтов
15. Ремонт замков
16. Работы по восстановлению металлических элементов или их фрагментов (чистка и метод отлива)
17. Подготовка поверхности под отделку – выравнивание абразивным материалом и протравка
18. Сборка всех деталей конструкции
19. Лаковое покрытие (с промежуточной и финишной полировкой).

2–5





6–7





8



9–11





12–14







15–16



17



18–19



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ





ИМПЕРАТОРСКІЙ ЗАЛЪ ЕКАТЕРИНЫ II


Залъ Екатерины

Личность Екатерины II в истории Казани

Екатерина Вторая посетила Казань весной 1767 года, путешествуя по Волге с целой флотилией, вместившей почти две тысячи приближенных слуг. Императрица, въехав в Кремль через Тайницкую башню, сразу же отправилась в Благовещенский собор, затем отстояла обедню в Богородицком монастыре, принимала у себя представителей казанского и свияжского дворянства, казанского губернатора и генералитет, офицеров Адмиралтейства.

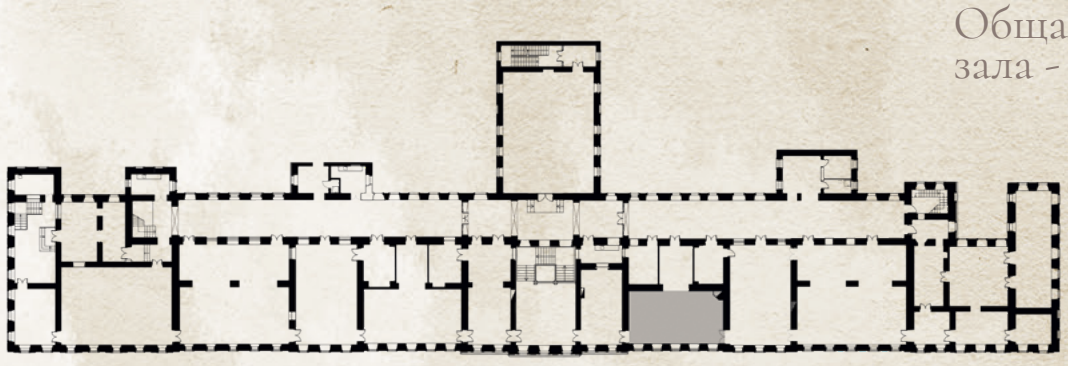
Просвещенная императрица, одной из главных забот которой было распространение образования на всей территории Российской империи, особое внимание обратила на Казанскую гимназию, которая послужила основой для создания впоследствии в городе университета. 29 мая она принимала учителей гимназии, которые, вероятно, просили увеличить ассигнования, о чем свидетельствует последовавший 3 сентября 1767 г. указ.

Императрица прожила в Казани, где ей было «весьма хорошо, и истинно как дома», необычайно долго – целую неделю, не прекращая своей работы по составлению знаменитого «Наказа», и посещение Казанского края способствовало пониманию императрицей стоящих перед ней задач в области управления страной и создания единой законодательной системы.

8 июля 1764 года Екатерина II посещает Академию и приказывает составить проект «приличного» для Академии здания. В этом же году ею были высочайше утверждены «Привилегии и Устав императорской Академии трех знатнейших художеств: живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем». «Привилегия» определяла общественное положение художника, освобождение от податей и воинской службы. Устав регламентировал внутренний распорядок и систему занятий. На берегу Невы началось строительство академического здания по проекту французского архитектора Ж.-Б. Валлен-Деламотта (он был и среди первых педагогов-европейцев) и нашего отечественного зодчего А.Ф. Кокоринова. Оно стало выдающимся памятником русского зодчества.

Несмотря на то, что Академия художеств получила статус государственного учреждения при Екатерине II, ее художественное собрание по большей части складывалось из произведений, входивших в состав частных коллекций. Само ядро академического музея – сто картин, рисунков и гравюр европейских мастеров, переданные в 1758 году от И.И. Шувалова, являло вкусы одного или нескольких любителей изящных художеств.

Общая площадь зала - 68,3 м^2



Ул. Карла Маркса

Первый императорский зал восточного крыла анфилады (третий по счету во дворце) назван в честь Екатерины Великой. Архитектурно-планировочная структура зала практически идентична Елизаветинскому. Отличительной чертой рассматриваемого помещения выступает угловая печь в восточной части, которая входит в предмет охраны. Для обеспечения визуальной симметрии интерьера было принято решение воссоздать печь в противоположном (западном) углу зала. Реконструкция выполнена с учётом стилистических и технологических особенностей эпохи, что обеспечило восстановление гармоничной пространственной структуры помещения.

Создание облика Екатерининского зала Дворца изящных искусств ASG потребовало изучения архивных фотографий, художественных коллекций, а также анализа интерьерных решений дворцовых комплексов и резиденций и эпохи правления императрицы. В рамках исследования были рассмотрены Большой Царскосельский дворец с интерьерами, созданными при Екатерине II (в том числе работами Чарльза Камерона и Джакомо Кваренги), а также Китайский дворец дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» (г. Ломоносов). Создание предметно-пространственной среды Екатерининского зала Дворца изящных искусств ASG осуществлялось посредством синтетического подхода.

ЕКАТЕРИНИНСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Эпоха правления Екатерины II стала временем расцвета русского классицизма. В этот период в России формируется особый тип дворцового интерьера, где мебель играет ключевую роль как элемент художественного ансамбля. Под влиянием идей Просвещения и античного наследия происходит отказ от избыточности барокко в пользу ясности форм, гармонии пропорций и сдержанного декора. «Трудами исследователей в истории русской архитектуры обозначены основные периоды развития этого стиля: ранний или «екатерининский классицизм» (1760–1770-е гг.), зрелый «строгий» классицизм (1770–1780-е гг.), «александровский» классицизм (1780 - 1810-е гг.) и поздний классицизм «ампир» (1810–1830-е гг.) [2].

Основным объектом исследования стал Екатерининский дворец (Царское Село, г. Пушкин). Хотя дворец начал формироваться ещё при предыдущих правителях (в т.ч. при Елизавете Петровне), именно при Екатерине II он стал главной летней резиденцией императрицы - центром политической и культурной жизни России. Екатерина II целенаправленно формировала его новый художественный облик, воплощая актуальные эстетические тенденции эпохи. По желанию императрицы в 1779–1780-х годах к дворцу был пристроен Зубовский флигель, где разместились личные покои государыни. Проект флигеля разработал архитектор Ю. М. Фельтен, а отделку залов выполнил шотландский архитектор Ч. Камерон. Творчество Камерона во многом определялось глубоким интересом Екатерины Великой к наследию Древней Греции и Древнего Рима, что нашло яркое отражение в художественном решении дворцовых интерьеров. «Так, в 1779–1784 годах по проекту архитектора Ю. М. Фельтена и при участии В. И. Неелова, Ч. Камерона и Дж. Кваренги к зданию дворца были пристроены два флигеля – у Воскресенской церкви и с противоположной стороны – Зубовский флигель, для чего был уничтожен корпус, увенчанный куполом со звездой, где прежде находились Главный вход во дворец и Парадная лестница [7]. Новую Парадную лестницу Екатерина распорядилась соорудить в центральной части дворцового здания, для чего пришлось демонтировать Китайский зал, находившийся там при Елизавете Петровне. В Зубовском флигеле были размещены покои Екатерины II и комнаты её фаворитов. Эта пристройка в стиле раннего классицизма хоть и гармонировала с английским садом, на который она выходила фасадом, но была абсолютно чужеродна всему дворцовому ансамблю и принципиально противоречила замыслу Растрелли» [1].

Однако судьба этих уникальных помещений сложилась трагически: во время Великой Отечествен-



ной войны залы были практически полностью разрушены. «Отдельный период в истории Царскосельского комплекса связан с Великой Отечественной войной. Так, 15 сентября 1941 года он подвергся артиллерийскому обстрелу, а спустя два дня сюда ворвались фашистские полчища [1]. Захватчики оставили свой «след» в истории ансамбля. Они разграбили всё, что смогли; Большой дворец был изувечен и сожжён; множество павильонов превращено в руины» [1]. Их кропотливая реконструкция, основанная на исторических документах, архивных фотографиях и сохранившихся фрагментах декора, завершилась лишь в 2005 году, позволив возродить былое великолепие покоев императрицы.

Опочивальня, Парадная голубая гостиная, Зелёная столовая, Арабесковый и Лионский залы наиболее полно отражают связь с Большим собранием изящных искусств ASG, демонстрируя единство стилистических и художественных решений. Несмотря на многочисленные трагические испытания, приведшие к утрате первоначального внутреннего облика Екатерининского дворца и исключительных коллекций изобразительного искусства, до наших дней сохранились отдельные подлинные образцы мебели для сидения, представляющие большую историко-художественную ценность.

«В исторической коллекции Царскосельской резиденции сохранился уникальный комплекс предметов мирового уровня – мебельный гарнитур для сидения выдающегося французского мебельщика Жоржа Жакоба. В российских музейных собраниях это единственный столь крупный гарнитур мебели, история которого прослеживается с начала 1780-х гг.

Мебель из бука выполнена в классическом стиле, все предметы клеймены штампом Ж. Жакоба. Сужающиеся вниз ножки решены в виде тугой связки стрел, обвитых веревкой; обвязка сиденья закруглена и трактована как три переплетающихся лука; также в виде лука, увитого лентой и украшенного венком из цветов или из оливковых веток, выполнена верхняя перекладина мягкой спинки; стойки спинки представлены как аннелированные колонны, обвитые неширокой лентой. Французская мебель появилась в Царском Селе не сразу: золоченый гарнитур для сидения, состоящий из двух канапе, четырех кресел и тридцати стульев был приобретен в мае 1781 г. Для Мраморного дворца за 76 400 французских ливров (19 100 рублей). В 1779 г. начинаются работы по перестройке Ч. Камероном части Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца, и внимание Екатерины II переключается на оформление интерьеров своей летней резиденции. Она старается наполнить их изысканными предметами, поэтому французский золочённый резной гарнитур для сиденья, не успев украсить залы Мраморного дворца, оказывается в Царском Селе» [8]. Канапе (диваны) в Арабесковом зале были добавлены позже. Подлинными изделиями Жоржа Жакоба, созданными по заказу Екатерины II, являются только кресла и стулья. Канапе были изготовлены петербургским мастером Карлом Туром уже в XIX веке.



Жакоб, Жорж
Стул
Франция, Париж, 1770-е годы
Дерево, ткань, резьба, левкас, позолота
100x50x47 см
Царское Село, инв. № ЕД-1254-V

Гау, Эдуард Петрович
Арабесковый зал Большого Царскосельского дворца
1850-е годы (до 1857 г.)
Акварель





Арабесковый зал Екатерининского дворца. Современный вид



Ткань для обивки набора мебели Арабескового зала Екатерининского дворца



Камерон, Чарльз
Шарлемань, Жан-Батист
Кресло
Санкт-Петербург, 1783 год
Дерево, шелк, резьба, золочение
98х53х62 см
Царское Село, инв. № ЕД-120-V

Парадная голубая гостиная Екатерининского дворца. Современный вид



Интересным образцом классицистической мебели с трапециевидной формой спинки являются кресла Парадной голубой гостиной, созданные французским мастером Ж.Б. Шарлеманем по эскизам Ч. Камерона. Зодчий Камерон уделял существенное внимание меблировке дворцовых интерьеров, выходя за рамки традиционного архитектурного проектирования. В ходе работы над убранством покоев Екатерины II он разрабатывал детальные эскизы предметов мебели, опираясь на результаты собственных исследований античного искусства. «В 1767 году Камерон отправился в Италию, где занялся исследованием античных построек. Римский папа Климент III дал ему разрешение на раскопки терм императора Тита. Камерон провел большие архитектурные изыскания: сделал планы и обмеры, зарисовал детали сохранившихся фрагментов, исследовал конструкции сооружений. По возвращении в Англию он издал книгу «Термы римлян», в которой не только опубликовал планы античных зданий, но и воспроизвел фрагменты росписей стен и плафонов, эскизы мебели и античных ваз» [3].

Практическую реализацию замыслов придворного архитектора Екатерины Великой выполнял французский мастер Жан-Батист Шарлемань. «Жан-Батист Шарлемань, скульптор-декоратор высокой квалификации, выходец из Руана (в Нормандии), приехал в Россию в начале 1770-х годов. Вскоре по приезде он открыл в Петербурге мебельную мастерскую и получил выгодные заказы на мебель для Зимнего дворца и Эрмитажа. Благодаря этим заказам он быстро стал состоятельным человеком. В начале 1780-х годов Шарлемань узнал, что в Царском Селе началось большое строительство по проектам архитектора Камерона. Рассчитывая, что он может там получить выгодные заказы по своей специальности, он приехал в Царское Село [3].

«По проекту Ч. Камерона в Екатерининском дворце оформляются личные комнаты для наследника престола – Павла Петровича и его супруги - Марии Федоровны. Зеленая столовая, официантская, Парадная голубая гостиная, Китайская гостиная, опочивальня, отличались благородством пропорций и стро-

гостью декоративного оформления» [5]. Стулья со спинкой «медальон» Зелёной столовой Царскосельского дворца, изготовленные в петербургской мастерской Ж.-Б. Шарлеманя, существенно отличались по своим конструктивным особенностям от меблировки Парадной голубой гостиной. Во время Великой Отечественной войны Зелёная столовая дворца была частично разрушена и разграблена. Факт утраты подтверждается наличием в собрании Рундальского дворца-музея кресла из оригинального мебельного набора.

Опочивальня Екатерины II украшена элегантными стульями со «спинкой королевы» и прямой линией свода, также созданными по камероновским эскизам. Этот тип мебели, получивший распространение в эпоху классицизма, сочетает изящность силуэта с утилитарностью.

Кресла Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме представляют собой интересный образец мебели: будучи выполненными в классицистических формах, они включены в интерьер в стиле рококо. Созданный в 1760-х годах по заказу императрицы Екатерины II, Стеклярусный кабинет выделяется среди прочих интерьеров Китайского дворца своеобразной отделкой: стены декорированы панно со стеклярусом (бисером) и шёлковой вышивкой, характерными для эстетики галантного стиля с его изобилием декоративных элементов. «Стеклярусный кабинет, расположенный в парадной анфиладе Китайского дворца в Ораниенбауме,

– интерьер совершенно уникальный. Оригинальность его отделки не меркнет на фоне других чрезвычайно прихотливых интерьеров XVIII столетия, богатого на декоративные выдумки» [6].



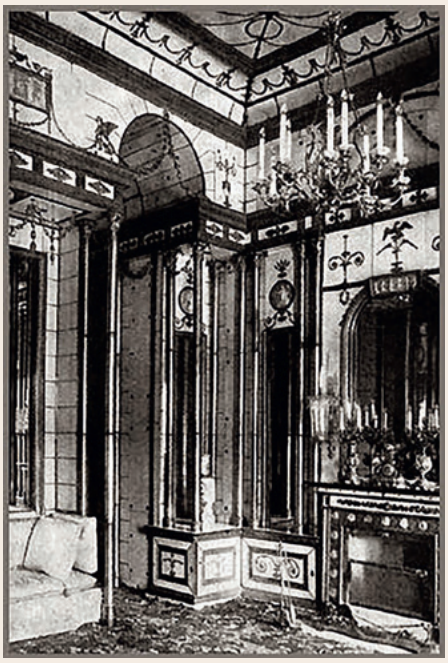
Камерон, Чарльз
Стул
Санкт-Петербург, 1780-е годы
Дерево, штоф, золочение
112х 60х 54 см
ЕД-154-V



Опочивальня Екатерины II Екатерининского дворца. Современный вид



Андрей Зеест. Опочивальня Екатерины II. Цветной автохром, 1917 год



Опочивальня Екатерины II. 1930-е годы



Камерон, Чарльз
Шарлемань, Жан-Батист
Стул
Санкт-Петербург, 1783 год
Дерево, ткань, резьба, окраска
93х53х42 см
Царское Село, инв. № ЕД-128-V



Зеленая столовая Екатерининского дворца. Современный вид



Интерьер Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме

На рубеже 1760–1770-х годов в России начинается постепенная смена эстетических предпочтений – от декоративности и прихотливости рококо к рациональности и упорядоченности классицизма. В мебели для сидения Стеклярусного кабинета прослеживаются ключевые признаки нового направления в искусстве: конструктивная ясность форм с чёткими линиями каркаса, прямая геометрия ножек, симметрия и соблюдение пропорций. Включение данных кресел в интерьер служит примером переходной стадии в русском дворцовом интерьере XVIII века – не как результата единовременного решения, а постепенного утверждения новых стилистических норм. Несмотря на вероятно более позднее включение данного мебельного набора в интерьер Стеклярусного кабинета (возможно, уже после завершения периода правления Екатерины II: «В интерьере появляется мебельный гарнитур, обитый малиновой тканью, из такого же цвета материи шьются портьеры на окна, и, как следствие, с 1862 года наряду со старым названием в обиход входит новое - «Малиновый кабинет» [4].

Этот пример иллюстрирует не столько личные предпочтения императрицы, сколько общий вектор развития художественной культуры — отход от легкомысленной декоративности рококо в пользу упорядоченных принципов классицизма.

ОБРАЗЦЫ ЕКАТЕРИНИНСКОГО СТИЛЯ В БСИИ ASG

Для формирования интерьера Екатерининского зала Дворца изящных искусств ASG был отобран набор мебели для сидения того же периода, что и мебельное убранство покоев Екатерины II в Царскосельском дворце. Канапе и кресла из Большого собрания изящных искусств ASG представляют собой поздний образец эпохи Людовика XVI. Корпусы мебели для сидения выполнены в традициях неоклассического стиля. Об этом свидетельствует форма спинок «королевы» и передние конусообразные ножки с полуштабными каннелюрами на сферических основаниях с изысканной резьбой. Задние ножки в виде «сабель» характерны для искусства Директории, на которое заметное влияние оказал этрусский стиль. Мебель обита гобеленами с сюжетами басен французского поэта Жана де Лафонтена и пасторальными сценами, которые были очень популярны на протяжении всего XVIII века.

В зале представлены полотна трёх школ – австрийской, итальянской и фламандской, что отражает энциклопедический характер коллекционирования Екатерины II. Её страстная и целеустремлённая собирательская деятельность заложила основу крупнейших российских художественных собраний, представив ведущие западноевропейские художественные стили и традиции. Императрица целенаправленно формировала репрезентативный фонд произведений разных живописных школ, хотя немецкая и австрийская живопись здесь были представлены относительно скромно – преимущественно портретными и пейзажными композициями. В экспозицию Екатерининского зала вошли два парадных портрета – «Императора Священной Римской Империи Карла VI» и «Елизаветы Кристины Брауншвейг-Вольфенбюттельской», созданные придворным живописцем Иоганном Готфридом Ауэрбахом.



Канапе и шесть кресел
Франция, 1780-е – 1790-е годы
Дерево, резьба, точение, левкас, золочение
Канапе 94×168×57 см,
Кресла 88,5×56×50 см
Обивка гобеленом
1790 – 1810 годы
Шерсть; шпалерное ковроткачество
БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (1–7)



Адриан ван Утрехт, мастерская (натюрморт)
Мартен Пепейн, круг (фигуры)
Рыбный рынок
Фландрия, около 1630 года
Холст, масло. 184×237 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1171



Снейдерс, Франс, Вильденс, Ян (пейзаж)
Рыбная лавка
Фландрия, между 1618 и 1621 гг.
Холст, масло. 207x341 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-604
Поступление: поступила в 1779 г.; приобретена из собрания Р. Уолпола в замке Хоутон-Холл (Англия) Серия из четырех картин: «Лавка дичи» (ГЭ-602); «Фруктовая лавка» (ГЭ-596); «Овощная лавка» (ГЭ-598); «Рыбная лавка» (ГЭ-604)

Данные произведения не только придают залу торжественности, но и олицетворяют дипломатические отношения между Российской и Священной Римской империей, которые в XVIII веке характеризовались стратегическим партнёрством и имели существенное значение для формирования баланса сил в европейской политике. Ключевым этапом институционального сближения двух держав стало заключение Венского договора 1726 года (подписан 26 июля по старому стилю / 6 августа по новому стилю), который оформил долгосрочный союз, предусматривавший взаимные гарантии территориальной целостности, военно-политическую поддержку и координацию дипломатических усилий.

Зал Екатерины II украшает еще одна картина – «Рыбный рынок» мастерской Адриана ван Утрехта и круга Мартена Пепейна (фигуры). Адриан ван Утрехт, анималист и мастер натюрмортов, испытавший влияние Франса Снейдерса. В коллекцию Эрмитажа, которую собирала императрица, вошли пять полотен Снейдерса, в том числе знаменитые четыре «Лавки» – огромные натюрморты с изображением дичи, рыбы, фруктов и овощей. Шедевры «Рубенса натюрморта и анималистики» стали визитной карточкой Эрмитажной коллекции благодаря покупке Екатериной II собрания сэра Роберта Уолпола в 1779 году. О продаже коллекции узнал русский посол в Британии граф Алексей Мусин-Пушкин. Об этом он сообщил императрице. Для государыни данное приобретение стало стратегически значимым: оно позволило превратить ещё только формировавшееся собрание Эрмитажа в подлинную сокровищницу мирового уровня.

Ссылки:
1. Бондарев А. В., Леонов И. В. Дворцово-парковый ансамбль Царского Села как историко-культурный гештальт: морфогенез и архитектоника //Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – №. 1 (87). – С. 74-85.
2. Верховых Е. Ю. Архитектурно-стилевые фенотипы классицизма в русском церковном зодчестве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2022. – № 2 (53). – С. 39–45.
3. Воронов М. Г. Архитектурный ансамбль Камерона в Пушкине . - 2-е изд. – Л.: Лениздат, 1990. - 107 с.
4. Историческая записка. Китайский дворец в Ораниенбауме / сост. В. Г. Клементьев. — 2005. — С. 53. — (Архив КГИОП. П. 616-7. Инв. № Н-7282).
5. Лавренюк И. Л. Екатерининский парк и дворец в ретроспективе прошлого и настоящего (к 300-летию Царского села, г. Пушкин) //Вестник Казанского технологического университета. – 2010. – №. 3. – С. 256-260.
6. Никифорова Л. В. Стеклярусный кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме. Сюжеты и образы //История Петербурга. – 2010. – №. 1. – С. 24-29.
7. Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л.-М.: Искусство, 1964. - 232 с.
8. Федосеева О.А. Жорж Жакоб: приключения французского гарнитура в России // Мебельный мир. -2007. - № 1. - С. 32–34.



Ауэрбах, Иоганн Готфрид
Портрет Императора Священной Римской Империи Карла VI
1735 – 1740 годы
Холст, масло. 137×118 см
БСИИ ASG, инв. № 02-4026
Парная к № 01-4027



Ауэрбах, Иоганн Готфрид
Портрет Елизаветы Кристины
Брауншвейг-Вольфенбюттельской
1735 – 1740 годы
Холст, масло. 137×118 см
БСИИ ASG, инв. № 01-4027
Парная к № 02-4026

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

Адриан ван Утрехт, мастерская (натюрморт) Мартен Пепейн, круг (фигуры)

РЫБНЫЙ РЫНОК

XVII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-1171

ДО РЕСТАВРАЦИИ



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

В центре композиции изображена покупательница с корзиной, указывающая торговке на рыбу. Она одета в дорогое платье и муфту. На её голове – черный бархатный берет, украшенный страусиными перьями. Подобные головные уборы вошли в моду во Фландрии благодаря жене Рубенса – Елене Фурман. Покупательницу в таком же берете можно видеть на картине Снейдерса «Фруктовая лавка» из собрания Государственного Эрмитажа. В правой части за прилавком стоит торговка, демонстрирующая покупательнице свой товар – рыбу, морских угрей и скатов. Рыбы с раскрытыми ртами представлены во всевозможных ракурсах. Близких данным изображениям рыб можно встретить в «Рыбных лавках» Снейдерса из Национального музея Варшавы и Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва). Слева изображён мужчина в широкополой шляпе с перьями, двое юношей, держащие корзины с морепродуктами, и собака. На заднем плане – морской причал, где также идёт торговля дарами моря.

Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Versailles Enchères Perrin-Royère-Lajeunesse, 07.04.2013.

Атрибуция: Cabinet Éric Turquin от 07.04.2013: «Снейдерс, Франс, круг, Рыбный рынок». Д.и. профессор В.А. Садков от 15.01.2025: «Утрехт, Адриан ван, мастерская (натюрморт), Пепейн, Мартен, круг (фигуры), Рыбный рынок».

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG в сложном состоянии. Наблюдался жесткий сетчатый кракелюр грунтового происхождения, переходящий в осыпь по всей поверхности, значительнее в верхней и центральной частях картины, множество потертостей, трещин на красочном слое, сквозные прорывы холста, пробоины в правой части картины, помутневшее лаковое покрытие. Утрата колков ослабила натяжку на подрамник, что привело к деформации, утратам частей холста и разрыву кромок.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж картины из рамы и снятие холста с подрамника
3. Восстановление оригинального подрамника, замена колков и ветхих элементов
4. Натяжка холста на оригинальный подрамник
5. Выравнивание короблений холста
6. Промывка слабощелочным раствором с моментальной просушкой
7. Снятие отслаивающегося и помутневшего лака
8. Расчистка от поздних записей
9. Укрепление красочного слоя:
   a) Смазка поверхности картины клеем
   b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
   c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
   d) Удаление излишков клея с поверхности полотна
10. Подведение кромок
11. Подведение грунта в местах утрат и трещин
12. Тонировки по всей поверхности картины
13. Покрытие реставрационным лаком
14. Тонирование и вощение подрамника
15. Обрамление холста морёной обкладкой.

2–9



10–13



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ

14–15







Адриан ван Утрехт, мастерская (натюрморт)
Мартен Пепейн, круг (фигуры)
Рыбный рынок
Фландрия, около 1630 года
Холст, масло. 184×237 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1171

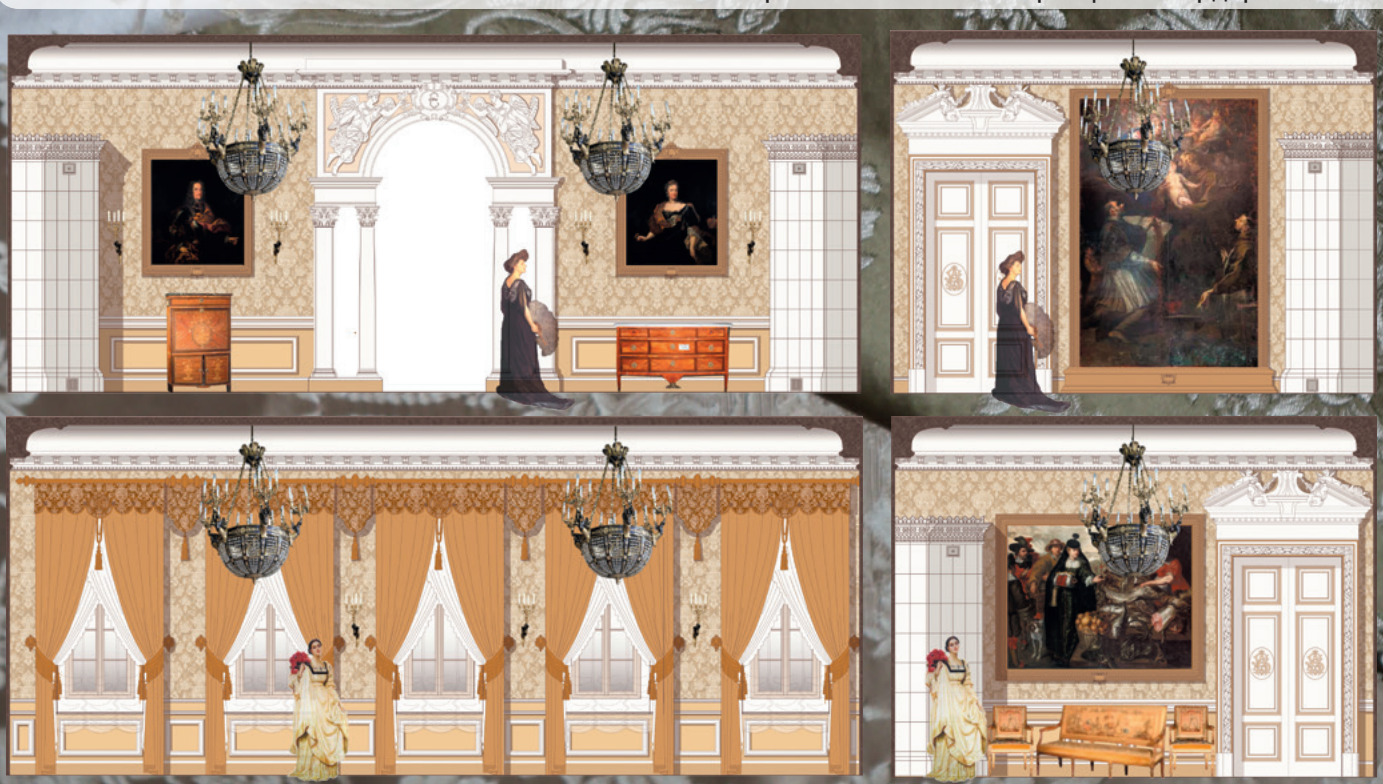
ЗАЛЪ ЕКАТЕРИНЫ II

Стиль неоклассицизма в интерьерах русских дворцов XVIII – XIX веков воплощает античную гармонию, рационализм и имперскую строгость, достигая расцвета при Екатерине II и Александре I. Раскопки Геркуланума и Помпей разожгли страсть к античности, ведь неслучайно неоклассицизм зародился в Италии. Теперь стены расчленяются на орнаментальные панно, колорит помещений мягкий и выбеленный; во всем царит простота и строгость декоративной композиции. Орнамент делится на античные мотивы – акант, маскароны, меандр, мифологические атрибуты вроде луков, шлемов, мечей – и пасторальные – букеты, лавровые гирлянды, драпировки дугами меж розеток. Неоклассицизм отвергает барочную пышность и изыски рококо, предлагая симметрию, геометрию и ордерную систему: пилястры, колонны, фронтоны обрамляют стены, а карнизы четко делят пространство на ярусы. Плоскости окрашены в спокойные тона – серый, охристый, палевый – с белыми акцентами ордеров. Именно по такому принципу во Дворце изящных искусств ASG были задуманы залы Екатерины II, графов Голицыных и Строгановская галерея.

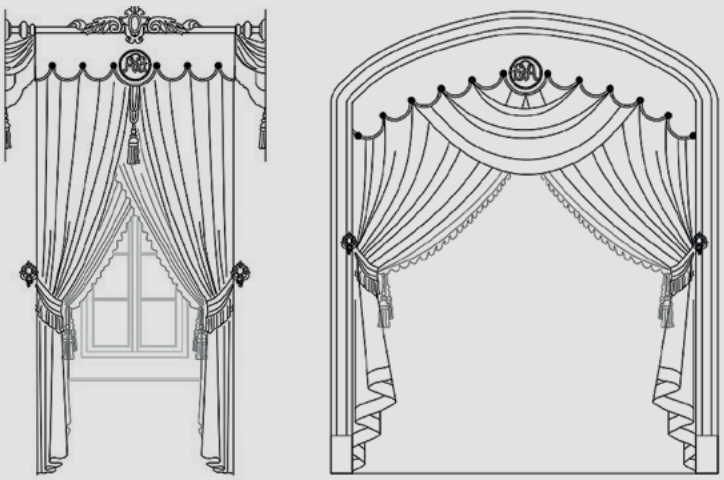
Зал Екатерины II – это величественный гимн неоклассицизму, где строгие пропорции античных чертогов оживают в золотом сиянии. В наследство от былых эпох в помещении сохранилась угловая печь без облицовки, являющаяся предметом охраны памятника. Стремление к симметрии, продиктовало нам решение воспроизвести вторую печь в противоположном углу помещения – что придает торжественность и монументальность общей композиции зала и дополняет пространственно-художественный образ. Внешний вид печей был подобран по аналогам – белая изразцовая печь на невысоком цоколе и с декоративным навершием-коронкой. Плоскости стен обиты тканью, сияющей золотыми нитями, нижняя часть стен на небольшой высоте выделена гипсовыми филенками по периметру комнаты.

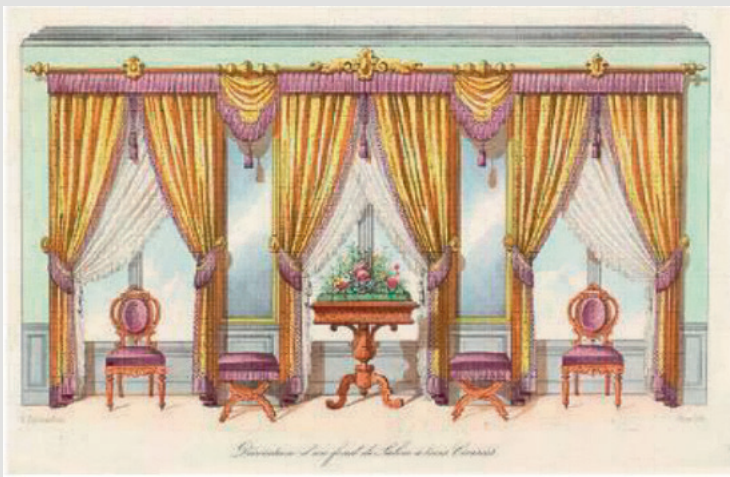
Здесь в Екатериненском зале практически на всю высоту стены в массивной гипсовой раме на высоком цоколе разместилось масштабное полотно на религиозный сюжет «Дева Мария с младенцем Иисусом, Франциском Ассизским, святым Бонавентурой и Антонием Падуанским» Джованни Баттисты Креспи (1575 – 1633). Данная работа была написана для монастыря, принадлежащего ордену францисканцев. Столь большая по формату композиция могла находиться лишь в монастырских интерьерах с их высокими стенами и сводами. Помимо этого, выступить ее заказчиком и оплатить такой объем работ мог лишь крупный религиозный орден, коим, без сомнения, выступают францисканцы.

Зал обрамляет падуга карниза, поддерживаемая рядом декоративных кронштейнов. Дверные порталы оформлены наличником с сандриком-полочкой, поверх которой взгромоздился картуш с монограммой, а арочный широкий проем обрамлен парными колоннами коринфского ордера.



Интерьеры Императорского Зала Екатерины II





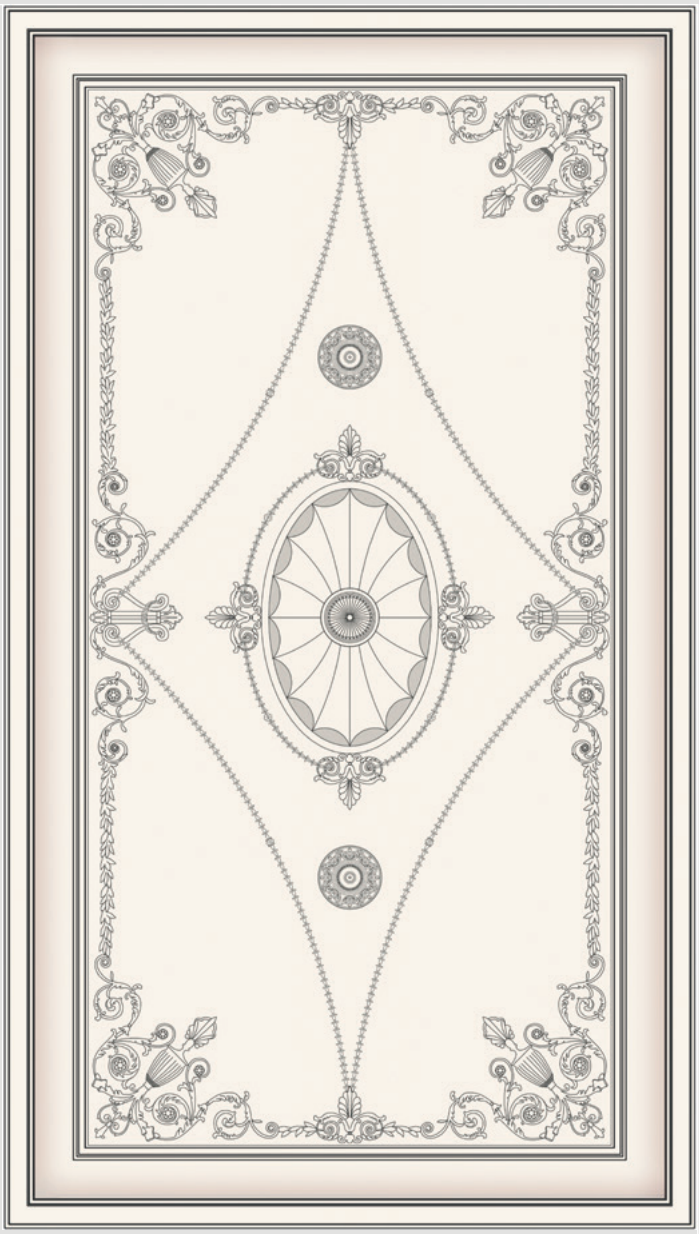
Аналог штор для Императорского Зала Екатерины II



Сохранившаяся печь



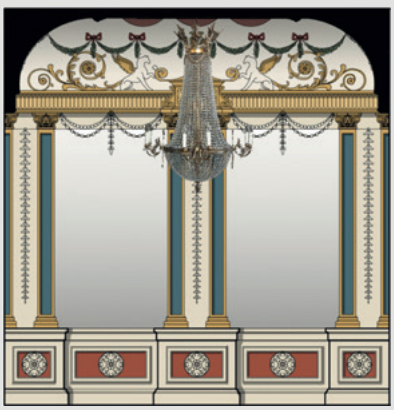
Аналог печного навершия. Г. Казань



Оформление потолка зала Екатерины II

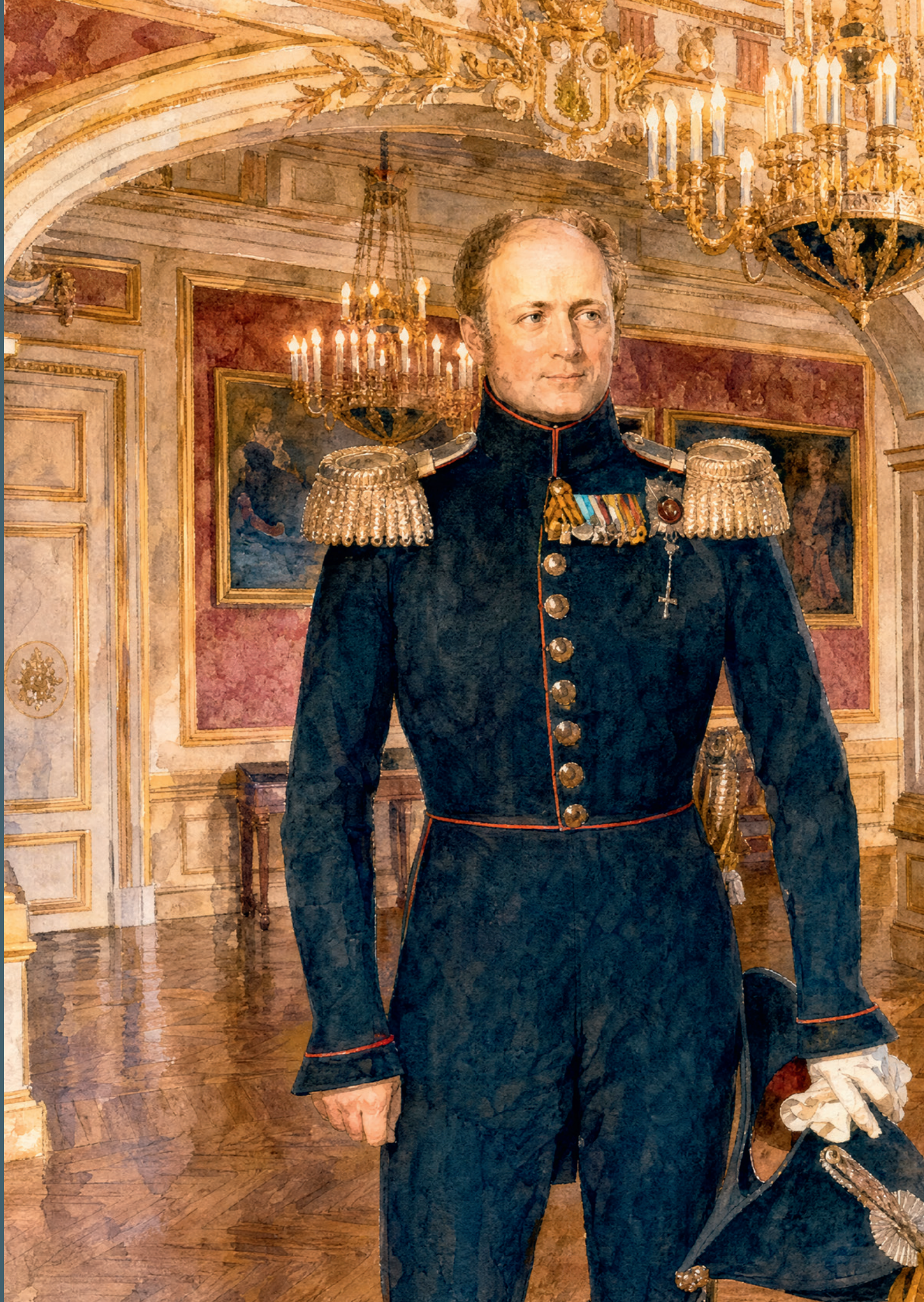
За этим проемом гостей вновь ждет сюрприз – очередная зеркальная шкатулка – по замыслу схожая с зеркальной комнатой при зале Елизаветы Петровны, но более сдержанная в архитектурном плане.

Интерьеры Зеркальной комнатой при зале Екатерины II











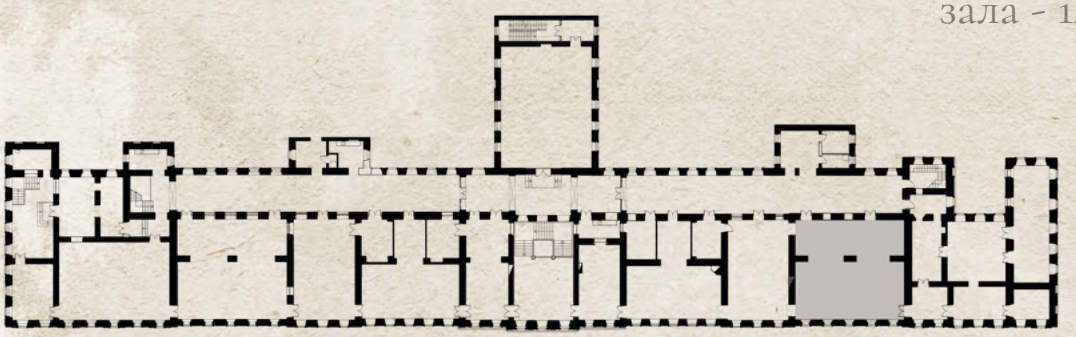
ИМПЕРАТОРСКІЙ ЗАЛЪ АЛЕКСАНДРА I

Личность Александра I в истории Казани

Императору Александру I Казань обязана своим университетом. Царская учредительная грамота была подписана 5 ноября 1804 года. В 1812 году Александр I утвердил «предположение» Казанского губернского правления о замощении Казани камнем, и всем прибывающим в Казань судам было предписано привозить по 10-30 камней.

В 2022 году исполнилось 205 лет со дня издания указа императора Александра I о создании этапов на пути в Сибирь, а значит, и «дороге кандального звона» в Казани. О двух веках российской истории, декабристах и их верных женах, Чернышевском и Герцене, чья газета «Колокол» изо всех сил пыталась вздыбить огромную страну Россия на революцию, сегодня напоминает скромный верстовой столб-памятник в центре сквера на Советской площади.

Общая площадь зала - 140 м^2



Александровскій залъ

Второй по счёту зал в восточной анфиладе –четвёртый императорский зал дворца – посвящён Александру Благословенному. Александровский зал площадью 140 м^2 по своим планировочно-архитектурным характеристикам практически полностью идентичен Петровскому. Для воссоздания историко-культурного облика эпохи правления Александра I был проведён анализ сохранившегося наследия императорских резиденций. Объектом изучения стали парадные помещения Зимнего дворца с личными покоями монарха, Екатерининский (Большой Царскосельский) и Александровский дворцы в Царском Селе, а также летняя резиденция императрицы Марии Фёдоровны, матери Александра I. Особое внимание в исследовании уделено художественному убранству Аничкова дворца и Михайловского замка, чьи интерьеры представляют исключительную ценность для понимания эстетических предпочтений и культурных особенностей эпохи правления Александра I. Перечисленные архитектурные памятники позволяют в полной мере воссоздать картину дворцового быта и художественного оформления императорских резиденций того времени.

Период царствования Александра I стал новым этапом развития классицистического направления в искусстве. Высокий классицизм, получивший также название александровского, достиг своего апогея в период 1780–1810-х годов [3], став доминирующим стилем в архитектуре и изобразительном искусстве. В 1810-х годах он эволюционировал в новое направление – ампир [3], выступив его логическим завершением и наивысшим выражением имперского величия. Стиль ампир развивался вплоть до 1830-х годов, воплощая торжественную и монументальную «формулу искусства», характерную



Плахов, Лавр Кузьмич
Кабинет Александра I в Зимнем дворце
1830-е годы



Готлисовый гарнитур в гостиной Зимнего дворца

для эпохи военных побед. Значительное влияние на стилистическую эволюцию оказали археологические открытия античного наследия, а также творческое переосмысление его классических форм и мотивов.

Период правления Александра Благословенного стал временем формирования уникального художественного языка, в котором гармонично соединились классические традиции античного искусства с самобытностью, создав новый облик архитектуры и декоративно-прикладного искусства первой трети XIX столетия.

Выбор Зимнего дворца в качестве объекта исследования обусловлен рядом значимых исторических фактов. После восшествия на престол Александра I императорская семья изменила место своего постоянного пребывания. До вступления на престол великокняжеская чета – Александр Павлович и Елизавета Алексеевна – преимущественно проживала в Мраморном и Аничковом дворцах. Смена резиденций была связана не только с изменением статуса, но и с особенностями их семейной жизни. Юные супруги, почти дети, связавшие свои судьбы по воле Екатерины II, повзрослев, поняли, как они бесконечно далеки друг от друга [6]. Император, решив отделиться от супруги, вернулся в покои своего детства, находившиеся на втором



Руска, Луиджи (автор проекта)
Стул
Мастерские Императорской шпалерной мануфактуры
Санкт-Петербург, Россия, 1805-1806 годы
Набор из 26 предметов
Дерево, ткань (подлинная обивка), резьба, золочение, шпалера
99x56x46 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРМб-1213



Руска, Луиджи (автор проекта)
Кресло
Мастерские Императорской шпалерной мануфактуры
Санкт-Петербург, Россия, 1805-1806 годы
Набор из 26 предметов
Дерево, ткань (подлинная обивка), резьба, золочение, шпалера
99x74x59 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРМб-1204

этаже западного фасада Зимнего дворца. Там Александр I проживал вплоть до сентября 1825 г. [6].

В период царствования Александра I Луиджи Руска (1762 –1822) занимал почётную должность придворного архитектора. Он дважды перестраивал половины императора и императрицы, расположенные вдоль западного фасада Зимнего дворца и в северо-западном ризалите [1]. Так, в 1801–1802 гг. он заново оформил апартаменты императора. Тогда же Л.И. Руска расширил



Руска, Луиджи (автор проекта)
Стул, из набора мебели Танцевального зала Аничкова дворца
Россия, Санкт-Петербург, 1809 год
Дуб, металл, ткань, басон, резьба, позолота, отделка под французский лак
88,5x48,5x52,5
Государственный музей-заповедник «Петергоф» , инв. № ПДМП 1441-мб



Руска, Луиджи (автор проекта)
Стул из убранства театра Аничкова дворца в 1880-х гг.
Россия, Санкт-Петербург, 1809 год
Дерево, резьба, золочение, окраска
85x48x46 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРМб-106/1



Виже-Лебрен, Мари-Луиз-Элизабет
Большой парадный портрет императрицы Марии Фёдоровны
1799 год
Государственный музей-заповедник «Петергоф».



Крендовский, Евграф Федорович
Тронный зал императрицы Марии Федоровны в Зимнем дворце
Россия, около 1831 года
Холст, масло. 91,5x120 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-2435

половину Александра I, прибавив к ней несколько помещений, где ранее находилась квартира графини Е.П. Шуваловой. В этих помещениях Руска оформил Большой кабинет Александра I (№ 178) и две секретарские [8].

Примечательным образцом дворцового мебельного искусства начала XIX века выступает «Готлисовый гарнитур» Зимнего дворца, созданный по проекту Луиджи Руска для личных покоев императора.

Важно отметить, что Руска неоднократно привлекался к работам по переустройству Аничкова дворца (г. Санкт-Петербург). Наиболее существенные изменения были проведены в 1809–1811 годах, когда дворец был подарен Александром I его сестре – великой княгине Екатерине Павловне. В тот период зодчий разработал проект мебели для сидения, в полной мере воплотивший характерные черты стиля ампир –

строгую симметрию, античные орнаменты и имперскую символику (лавровые венки и орлы). Это подтверждается сохранившимися образцами из собраний Петергофа и Эрмитажа [5].

В годы правления Николая I в архитектуре на смену старым ампирным формам пришли новые решения эклектики, овеянные исторической романтикой. Тронный зал императрицы Марии Фёдоровны в Зимнем дворце при этом выступал своеобразной «переходной формой»: он сохранял черты позднего классицизма (ампира), одновременно предвосхищая новые эстетические тенденции эпохи. Зал представлял собой один из наиболее значимых парадных интерьеров, входивших в состав апартаментов вдовствующей императрицы и служивших пространством для официальных церемоний и приёмов.

Ключевую роль в формировании архитектурно-художественного облика зала сыграл архитектор Огюст Монферран (1786–1858) – видный мастер позднего классицизма, чьё творчество оставило заметный след в облике северной столицы. «Изучение архивных документов свидетельствует о тесном контакте Монферрана с высочайшими заказчиками. Были учтены пожелания Марии Федоровны по отделке апартаментов, в основном личных покоев, где императрица, например, желала видеть «мебель в натуральном виде дерева».В отношении парадных комнат пожелания лаконичны. «Предаю совершенно воле Государя Императора и вкусу [министра императорского двора. – И.Г.] князя Волконского», – звучит обычный ответ. Или: «Я ничего не могу сказать о сей комнате, – говорит Мария Федоровна про Тронный зал. – Она есть собственность Государя Императора» [4].

В 1828 г. Монферран успешно завершил реконструкцию комнат Марии Федоровны. К сожалению, интерьер Тронного зала, наряду с другими помещениями апартаментов Марии Фёдоровны, был безвозвратно утрачен во время пожара 1837 года, охватившего значительную часть Зимнего дворца и ставшего настоящей трагедией для русской архитектуры. Последовавшие вскоре смерть императрицы и огненное бедствие привели к тому, что сведения об убранстве комнат оказались забыты [4].

Карл Иванович Росси (1775–1849), один из крупнейших зодчих эпохи русского ампира, внёс существенный вклад в формирование архитектурного облика Санкт-Петербурга в период правления Александра I. Он создавал сооружения, разрабатывал интерьеры, а также проектировал мебель, которая становилась неотъемлемой частью художественного ансамбля. Среди ключевых дворцовых комплексов созданных или реконструированных по его проектам, выделяются Аничков (реконструкция, 1816 год), Елагин (1816–1818 годы), и Михайловский (1819–1825 годы) дворцы. Сотрудничество с ведущим архитектором Росси стало основой успешной карьеры первоклассного резчика и столяра Василия Бобкова (Бабкова), который работал по россиевским эскизам для Павловска, Елагина и Михайловского дворцов [6].

К реконструкции Аничкова дворца, подаренного императором Александром I своему младшему



Большая гостиная Главного музейного комплекса Государственного Эрмитажа

Премацци, Луиджи
Белая гостиная в Аничковом дворце
1856 год



брату Николаю Павловичу в связи с бракосочетанием в 1817 году, были привлечены архитекторы А. А. Модюи (1775—1854) и Росси, состоявшие на службе в Комитете строений и гидравлических работ. Карл Росси заново расписал плафоны, отделал стены атласом, штофом



Большая гостиная Главного музейного комплекса Государственного Эрмитажа

Росси, Карл (автор проекта)
Канапе
Россия, Санкт-Петербург,1817 год
Дерево, шелк, резьба, золочение, белая краска
98x172x52 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРМб-754



и бархатом, установил новые люстры, камины, печи и мебель — всё по своим рисункам. «Архитектурные тенденции первой половины XIX века развивались в стиле ампир, поэтому в отделке дворца Росси широко использовал золочение лепных деталей, традиционные живописные плафоны, карнизы, фризы и лепное обрамление каминов. В ходе ремонта сам дворец и его интерьеры декорировались в соответствии с архитектурной модой» [4].

В творчестве Росси русский ампир обрел наиболее завершенные и величавые формы не только в архитектуре, но и в мебели. Классическим примером мебельного искусства являются три гарнитура, созданные архитектором в 1817–1818 гг. Это гостиные Аничкова дворца и гарнитур для Зимнего дворца.

Основу меблировки составляли предметы, изготовленные для дворца или приобретенные в период окончания его строительства. В зависимости от потребностей течение XIX в. отдельные предметы мебели иногда докупали, иногда подбирали из мебели, хранившейся в Таврическом дворце [6].



Зал Росси Главного музейного комплекса Государственного Эрмитажа

Малиновая гостиная, Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург



В редких случаях, следуя моде, а также по мере возникновения конкретных надобностей производилась смена меблировки. Отдельные предметы или комплекты мебели заказывались или покупались у известных мастеров. Предметы мебельного убранства, поступав-



Кресло (по рисунку К.И. Росси ?)
Россия, Санкт-Петербург , первая треть XIX века
Дерево (основа), красное дерево (фанеровка), ткань, резьба, мастика, золочение, лак
60 x 59 x 92 см
Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург
Инв. № 504-д



Канапе
Россия, первая половина XIX века
Хвойные породы дерева (основа), красное дерево (фанеровка), ткань, резьба
192 x 73 x123 см
Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург
Инв. №:133-д



Кресло
Россия, Санкт-Петербург, первая треть XIX века
Резьба, бронза, позолота, ткань, литье, хвойные породы древесины
58 x 50 x 93 см
Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург
Инв. № 329-д



Канапе
Россия, Санкт-Петербург, первая треть XIX века
Резьба, бронза, позолота, ткань, литье, хвойные породы древесины
119x215 x 57,5 см
Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург
Инв. № 328-д



Малиновая гостиная, Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург

Голубая гостиная, Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург





Кабинет Александра I, Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург





Секретер
Россия, начало XIX века
Красное дерево, кожа, фанеровка, лак
140x95x52 см
Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург
Инв. № 149-д



Натаниэль Клифф
Часы напольные
Конец XVIII века
Дерево (основа), красное дерево (фанеровка), орех, лимонное дерево, металл, эмаль, интарсия
253 x 53 x 25,5 см
Англия, г. Халл (Hull).
Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург
Инв. № 416-д



Угловой («Фарфоровый») кабинет Марии Фёдоровны, Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург



Туалетная, Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург

шие из различных источников (из других дворцов или конторских магазинов), предварительно приводили в состояние, отвечающее статусу дворцовой мебели. Среди архивных документов достаточно много распоряжений о подготовке дворцовых интерьеров и предметов их внутреннего убранства к определенным событиям [11].

Самым последовательным в следовании французской орнаментальной традиции был Карло Росси [2]. Значительная часть его проектов мебели напрямую восходит к увражам Персье и П. Фонтена, у которых он, по предположению исследователей, должен был стажироваться в Париже, где по настоянию В. Бренны в 1803–1805 гг. для завершения образования обучался у «лучших мастеров» [10].

Одним из примеров мебели, созданной по рисункам Росси для Александра I, является гарнитур, изготовленный в 1805–1806 годах в подарок императору. Этот комплект из 26 предметов (два дивана, шесть стульев, восемнадцать кресел) был дополнен четырьмя шпалерами и напольным ковром. Мебель обивали штучными шпалерами с орнаментальными мотивами, которые перекликались с резьбой на предметах. В прямоугольные спинки вмонтировали геральдические композиции: колчан с валторнами, щит со стрелами, сноп с серпами. Военный характер декора и геральдическое размещение мотивов отражали влияние французской мебели эпохи Директории и Империи.

Мебель по проектам Росси изготавливали такие мастера, как Василий Бобков, Г. Гамбс, А. Тур и другие. Для парадных комнат архитектор предпочитал создавать полностью золочёную или окрашенную в белый цвет мебель с золочёной резьбой. Гарнитуры часто выполнялись из красного дерева, карельской берёзы, клёна, ореха, тополя. Иногда использовались накладки из позолоченной бронзы.

Первым хозяином Александровского дворца был Александр I. Все жилые помещения царской семьи с самого начала находились на первом этаже. Эта традиция, несмотря на многочисленные перестройки, сохранялась вплоть до 1917 года. Кабинет Александра I был расположен в правом крыле дворца. Это был обширный угловой зал с шестью окнами, выходившими в сад.

Согласно устоявшейся традиции, двухэтажный Александровский дворец строился по типовой планировке усадебного дворца «П»-образного вида, как говорили в России – «покоем». Главной архитектурной находкой Дж. Кваренги стала двойная колоннада коринфского ордера, связавшая в единое целое главный корпус дворца и его флигели и сформировавшая перед главным фасадом полузакрытый внутренний двор. Позади дворца раскинулся традиционный регулярный парк, вплотную подходивший к центральной полуротонде, перекрытой сферическим куполом [9].

Пространственная схема Александровского дворца была стандартной: анфилада парадных залов, личная половина великого князя и княгини и комнаты свиты. Центральную часть дворца занимала анфилада парадных залов, выходившая окнами в парк. Ядро парадной анфилады составляли три зала, отделённые друг от друга широкими арками. Центральный зал именовался Полукруглым. С восточной стороны к нему примыкает Портретный зал, с западной – Бильярдный зал, который также именовали Мраморной гостиной. К этим трём залам примыкали Зал с горкой («зал Горы»), далее следовала Библиотека, за которой находилась Угловая гостиная. Череда парадных залов завершалась великолепным двухсветным Концертным залом, спроектированным архитектором Дж. Кваренги.

Мебель для дворца закупалась в соответствии с целевым назначением комнат и залов и статусом их обитателей. Золочёная мебель шла на оформление парадных залов и личной половины Александра и Елизаветы. Много закупалось мебели, «раскрашенной под лаком». Отдельным списком шли столы, бюро для писем «из разных дерев и красного дерева» (14 шт.), ночные столики к кроватям (4 шт.), «судна красного дерева ночные» (12 шт.), зеркала туалетные «из разных дерев и красного дерева» (32 шт.), таганы каминные с приборами (9 шт.).

Самый крупный и ответственный заказ на мебель из красного дерева, отделанную позолоченной бронзой, получил любимый мастер императрицы Х. Мейер, поставивший во дворец 180 предметов. В договоре со «стульным мастером» Б. Ватсоном были обозначены берёзовые «окрашенные под лак» и «цветными красками» канапе и стулья с сафьяновыми подушками и камышевыми сиденьями. Напольные часы и металлические кровати «четырехстолбовые, наверху с шишками медными и на них с чашками» закупались у иностранных и петербургских купцов. Резная золоченая мебель для парадных залов была заказана мастерам И. Либеру и И. Эншу. Для служебных помещений и комнат, предназначавшихся для свиты, мебель изготавливалась из ольхи «под красное дерево», а также из березы и сосны (кровати, ширмы, стулья). Многочисленные «турецкие перегородки» выполняли наемные столярные мастера «под смотрением секунд-майора Неелова», в частности, крестьянин «Чухломской округи» И. Алексеев и «житель Петербургской Большой Охты» Д. Котиков.

Особенно интересен перечень предметов, находившихся в личных покоях Александра и Елизаветы. Например, в опочивальне (комната № 24), находились (перечислим все имевшиеся там предметы, за исключением штор, маркиз и драпировок, выдержанных в зеленых тонах): ширмы, тер-

мометры, кресла, стулья, диваны, разные столики и столы, часы и зеркала и, наконец, супружеская кровать.

КОЛЛЕКЦИЯ МЕБЕЛИ БСИИ ASG ДЛЯ АЛЕКСАНДРОВСКОГО ЗАЛА

Большое собрание изящных искусств ASG обладает хорошо укомплектованной коллекцией ампирной мебели красного дерева. Здесь представлены все типологические образцы корпусной и мягкой мебели. Для Александровского зала Дворца изящных искусств ASG был отобран набор кресел, приписываемый Франсуа-Оноре-Жоржу Жакобу-Демальтеру (G. Jacob-Desmalter, 1770–1841). Своё имя мебельщик получил благодаря названию бургундского имения «Мальтер» в Шени, принадлежавшего отцу – Жоржу Жакобу Старшему (1739–1814). В 1796 году Жакоб Старший передал свои мастерские двум сыновьям – Жоржу II (Georges II Jacob, 1768–1803) и Франсуа-Оноре-Жоржу, которые объединились под торговой маркой и клеймом «Братья Жакоб, улица Месле» («Jacob Frères, Rue Meslée») в период Консулата и Директории. Их продукция характеризовалась широким использованием красного дерева, инкрустацией чёрным и лимонным деревом, иногда местными породами древесины (клён, тис), а также оловом. Братья выполняли кресла с отогнутыми назад спинками и саблевидными задними ножками. Предметы украшались золочёной чеканной бронзой, создававшейся Пьером-Филиппом Томиром. Постепенно руководство предприятием сосредоточилось в руках младшего брата Франсуа-Оноре-Жоржа Жакоба, старший же больше занимался административной стороной дела. На выставке 1801 года фирма братьев Жакоб получила золотую медаль. После смерти Жоржа II в 1803 году компания прекращает свое существование. Только клеймо позволяет отличить работы братьев от кресел периода Директории Жоржа Жакоба, а на некоторых предметах клейма отца и сыновей могут стоять рядом.



Франсуа-Оноре-Жорж Жакоб-Демальтер, приписывается
Набор из восьми кресел
Франция, первая четверть XIX века
Массив и шпон красного дерева, резьба, золоченая бронза
89×59×69 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3779 (1 – 8)

В этом же году Жорж Жакоб Старший и Жакоб-Демальтер основали совместную фирму. Во времена Империи предприятие пользуется самой широкой известностью. Отец и сын сотрудничают с Фонтеном и Персье при отделке апартаментов загородных резиденций в Мальмезоне, Компьене, Сен-Клу, Фонтенбло. Мебель, выпущенная фирмой Жакоб, получила широкое распространение по всей Европе. Она украшала апартаменты в Виндзоре, Петербурге, Потсдаме и даже в Рио-де-Жанейро. Для Первого императора Франции Франсуа-Оноре-Жорж выполнил несколько тронных кресел, предназначенных для разных резиденций (в зале заседаний Сената, в Фонтенбло и коронационный трон из дворца Тюильри, ныне хранящийся в Лувре). Но самым ценным и интересным заказом Франсуа-Оноре-Жоржа является выполненный им в 1809 году шкаф для драгоценностей императрицы Жозефины в Тюильри, который затем перешёл к Марии-Луизе. В 1813 году предприятие обанкротилось. Однако Жакобу-Демальтеру удалось восстановить своё производство, и с падением Империи он приобрёл клиентов отца – Бурбонов – и стал изготавливать мебель в стиле Реставрации.



Секретер
Мастерская Генриха Даниэля Гамбса
Россия, Санкт-Петербург, начало XIX века
Красное дерево, бронза, полировка, золочение
145x92x45 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРМб-174
Поступил в 1946 г.; передан из Музея Этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)

В соответствии с духом и природой ампира подлокотники кресел собрания ASG держат изображения Фам — крылатых богинь молвы и репутации. Краснодеревщик сделал крылатые фигуры не бронзовыми, а вырезал из массива красного дерева с последующей позолотой. В этом случае золочёная, блестящая древесина не уступает металлу, но привносит в композицию мягкость, делая кресло более лёгким. Остальные детали декора выполнены мастером из бронзы. Кресла были отреставрированы в 2023 году с консервацией кожаной обивки с золотым тиснением.

Набор мебели дополнен креслом Жана-Батиста Бернара Демея (Demay, Jean Baptiste Bernard, 1759–1848). Он получил звание мастера в 1784 году. Специализировался главным образом на мебели для сидения, спинки которой часто выполнял в форме «ручки корзины» и украшал резьбой в виде атрибутов музыки – лир, венков, кадуцеев или модного в то время монгольфьера (аэростата). По заказам Марии-Антуанетты создавал небольшие стулья, низкие каминные табуреты, стулья для столовой и скамеечки для молитвы, отличающиеся особой изысканностью. До Революции мастерская Демея находилась на улице Фобур-Сент-Антуан, после – на улице Клери, что отразилось и в начертании клейма: «Демей, улица Клери». Завершил свою деятельность мастер в конце эпохи ампира. Предметы мебели его работы находятся в самых знаменитых музеях мира: Музее декоративных искусств и Карнавале в Париже, в Версальском дворце и в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.



Жан-Батист Бернар Демей
Кресло
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, резьба
93×59,5×62 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3003

Традиционно считается, что ампир – стиль тяжеловесный. Однако и ему не чужды изящество и элегантность форм, о чём свидетельствует кресло Демея из собрания ASG. Оно изготовлено из массива и шпона красного дерева. Спинка кресла слегка отогнута назад. Стойки подлокотников исполнены в виде кариатид. Квадратные в сечении и сужающиеся книзу передние ножки завершаются в форме звериных лап, а задние выполнены в форме сабель.

Для зала Александра I был выбран самый высокий и эффектный шкаф собрания ASG (высота 260 см). Шкафы периода ампира выполнялись в виде одностворчатой или двустворчатой конструкции прямоугольной формы. В это время существовало несколько разновидностей данной формы мебели. Дверцы могли обрамляться багетом. Подобные предметы часто устанавливали на основания. Распространены были ножки, по своей форме напоминающие снаряд артиллерийского орудия или звериную лапу с когтями. Предмет декорировался различными архитектурными элементами, такими как колонны, арки, а также деталями из золочёной бронзы – капителями, базами, накладками в



Книжный шкаф
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование,
золоченая бронза, стекло
260×190×46 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3454

виде лавровых венков, крылатых фигур, сфинксов, львов. Шкаф из собрания ASG украшает разнообразная фурнитура: нижние части боковых стоек выполнены в виде человеческих стоп, дополненных пальметтами; на основании — маскароны в рамках из роз с крупными бутонами; внизу по бокам от распашных дверок — зажжённые факелы; на личинках — лиры. Зажжённые факелы держат и крылатые Фамы на дверцах шкафа. Под боковыми стойками находятся пятиконечные звёзды.

Ампирный интерьер сформирован также с помощью двух комодов и секретера. При изготовлении комодов в эпоху ампира большое внимание уделяли не только форме самого предмета, но и материалу изготовления: приоритет отдаётся красному дереву, появляются также модели из ясеня и клёна, фанерованные орехом. Фронтальная часть нередко изготовлялась из цельного фрагмента. В качестве декора использовали золочёные бронзовые накладки с симметрично расположенным орнаментом, некоторые из них украшали резьбой. В это же время появляется ещё одна деталь оформления —

колонны с капителями, которыми декорируются углы корпусов мебели. Ножки комодов имели форму лап животных, а сверху украшались фигурами сфинксов, лебедей и львов.

Оба комода Александровского зала имеют прямоугольную форму на три ящика. Их декор строится на сочетании муарового рисунка красного дерева и золочёной бронзы. Фурнитура имеет тонкую чеканку. На верхнем ящике комода (БСИИ ASG, инв. № 12-2834) амуры тянут колесницу Венеры по облакам. В одной руке богини – зажжённый факел, в другой – лук. На другом комоде (БСИИ ASG, инв. № 12-1163) амуры целятся из луков в бронзовую фальшь-личинку.

В первой четверти XIX века секретеры по-прежнему не потеряли своей популярности. Они стали абсолютно закрытыми. Для декора применяются самоцветы, зеркала, установленные за откидную доску. Внешняя сторона секретеров украшается бронзовыми накладками, личинками и другими элементами. Секретер из зала Александра I является характерным образцом эпохи. По обеим сторонам он фланкирован колоннами с золочеными бронзовыми капителями дорического ордера и базами на ножках в форме снарядов. За откидной крышкой – пять выдвижных ящиков и большое отделение.

КОЛЛЕКЦИЯ ЖИВОПИСИ БСИИ ASG ДЛЯ АЛЕКСАНДРОВСКОГО ЗАЛА

В живописи эпохи ампир царил Жак-Луи Давид (1748–1825). В Александровском зале экспонируется картина, приписываемая его ученику Франсуа Анри Мюлару (1769–1850). В 1799 году он получил Римскую премию, а далее в период с 1808 по 1817 год экспонировал-



Комод
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, золоченая бронза, черный мрамор с включениями серого и белого цвета Petit granité belge
92×130×63 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2834



Комод
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, золоченая бронза, черный мрамор
89×105×53 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1163



Секретер
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, золоченая бронза, светло-серый мрамор с прожилками и пятнами белого цвета Sainte-Anne des Pyrènées
136×94×46 см
БСИИ ASG, инв. № 16-3783



Накладка золочёной бронзы с изображением Венеры и амуров на верхнем ящике комода
БСИИ ASG, инв. № 12-2834



Накладка золочёной бронзы с изображением амуров на верхнем ящике комода
БСИИ ASG, инв. № 12-1163





Жак Гамелен
Серия из трёх полотен «Битва при форте Сант-Эльмо», «Удар кавалерии», «Сцена сражения из римской истории»
1790-е годы
Холст, масло. 181×88 см
Две картины подписаны в правой нижней части: «Gamelin P / an 7» и «Gamelin an 7»
БСИИ ASG, инв. № 04-4516 (1 – 3)



Франсуа Анри МЮЛАР, приписывается
ЭПОНИНА И ЮЛИЙ САБИН ПЕРЕД ВЕСПАСИАНОМ
1802 год
Холст, масло. 114×146 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3432
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 26.10.2012.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

ся в парижском Салоне. Мюлар преподавал на Королевской мануфактуре Гобеленов. В 1830 году вместе с Луи-Александром Пероном (1776–1855) участвовал в организации Вольного общества изящных искусств в Париже, где в 1832 году занял пост вице-президента. Самой известной картиной художника является полотно «Наполеон принимает персидских послов в Финкенштейнском дворце» (1810, холст, масло, 232×293, Версальский дворец).

Живопись эпохи ампира тяготела к патетическим и гражданственным сюжетам из истории. Таковой является история Эпонины и её мужа. После смерти императора Нерона галлы восстали против Рима. Юлий Сабин, вождь племени лингонов, возглавил войско, но потерпел поражение. Ему удалось добраться до своего дома под Лангром. Его преданный слуга Марциал рассказывал всем, что видел, как Сабин поднёс к устам чашу яда и поджёг дом. Узнав о трагической гибели мужа, Эпонина не может сдержать скорби, решая умереть с горя. На самом деле Сабин жив, но его жена об этом не знает. Отравление и пожар были лишь хитрой уловкой, чтобы скрыться от преследователей. Он спрятался в пещере, а его слуга тайком носил ему каждый день пищу. Прослышав о страданиях Эпонины, Сабин поручил Марциалу посвятить её в тайну. Узнав, что муж жив, Эпонина теряет от счастья голову. Она тайком пробирается в пещеру к своему мужу. Девять лет никто не замечает этих посещений. Она родила близнецов, двух мальчиков, которые растут подле своего отца. Однако её постоянные отлучки все же были замечены. Как-то утром у выхода из пещеры Эпонину поджидали римские солдаты. Вся семья была арестована, отвезена в Рим и брошена в тюрьму. Прослышав про смелость Эпонины, римский



Франсуа Анри МЮЛАР,
приписывается
Эпонина и Юлий Сабин перед
Веспасианом
1802 год
Холст, масло. 114×146 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3432
Происхождение: приобретена
во Франции на аукционе Tajan,
26.10.2012.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

император Веспасиан согласился принять жену заговорщика. Однако несмотря на все мольбы, ей не удалось добиться помилования для Сабина. Последним её желанием было не расставаться больше с мужем. Супругов казнили в один день.

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG внизу слева есть надпись: «él de David». Данная надпись является общепринятым сокращением от «élève de David» и означает «ученик Давида». Молодые художники с гордостью добавляли эту приписку к своей подписи. Жак-Луи Давид создал самую мощную художественную школу своего времени. Обучение у него гарантировало высочайший уровень академического рисунка и владения композицией. Кроме того, оно служило пропуском в Салон. Для участия в престижных выставках начинающим авторам часто требовалось указать имя своего именитого наставника. Это служило своеобразным знаком качества и рекомендательным письмом.

Ещё одним талантливым учеником Давида был Жак Гамелен (1738–1803). Он работал в Риме, где был назначен художником папы Климента XIV. В 1774 году приглашён в Тулузу на должность преподавателя в Академию живописи, а два года спустя стал директором школы в Монпелье. Серия Гамелена из Александровского зала состоит из трёх полотен, посвящённых историческим сражениям. На одном изображена сцена осады мальтийского форта Сант-Эльмо Османской империей в 1565 году, в результате которой крепость была захвачена турками. Позднее госпитальеры выбили турок из Сант-Эльмо. Две другие работы сложно привязать к каким-либо конкретным военным событиям. Однако одна из них явно посвящена сражению из истории Древнего Рима, о чём свидетельствует военное облачение персонажей.



Герард Хут I, приписывается
Софонисба, получающая чашу с ядом
1670-е годы
Холст, масло. 190,5×242 см
БСИИ ASG, инв. № 03-5561

Ещё одно монументальное полотно данного зала, хотя и создано голландским мастером в XVII веке, поддерживает военную и героическую тональность оформления зала. Произведение «Софонисба, получающая чашу с ядом» приписывается Герарду Хуту I (1648–1733). Оно было приобретено в 2025 году во Франции.

Сюжет картины из Второй Пунической войны (III век до н.э.) описан римским историком Титом Ливием (Книга 30, главы 12 – 15). Знатная карфагенянка Софонисба была дочерью полководца Гасдрубала. Она славилась редкой красотой. Её мужем был нумидийский царь Сифакс, воевавший против Рима. В результате его поражения от римлян и нумидийского князя Массинисса, Софонисба попала в плен. Покорённый её красотой, князь женился на ней, чтобы спасти от римского плена. Сципион Африканский потребовал выдать карфагенянку, чтобы провести ее по улицам Рима в качестве трофея во время триумфального шествия. Не имея возможности противостоять Риму, но желая сдержать клятву не отдавать жену врагам, Массинисс отправил к Софонисбе слугу с кубком яда и посланием. Он предложил ей самой выбрать свою судьбу.

Художник написал кульминационный момент истории, когда Софонисба спокойно и с достоинством принимает чашу, выбирая смерть вместо рабства и позора в римском плену. Она представлена в центре полуобнажённой. Её окружают скорбящие служанки. Слева изображён воин (посланник Массиниссы), передавший волю князя и указывающий на кубок с ядом.

1. 2E. Lo Gatto, L'opera del genio italiano all'estero, I, Roma
2. Баранова С. И. К вопросу о содержании и реставрации мебели Елагиноостровского дворца. Опыт осмысления архивных источников [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-soderzhanii-i-restavratsii-mebeli-elaginoostrovskogo-dvortsa-opyt-osmysleniya-arhivnyh-istochnikov?ysclid=mu76oeecaa36781508 (дата обращения 16.09.2026)
3. Верховых Е. Ю. Архитектурно-стилевые фенотипы классицизма в русском церковном зодчестве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2022. – № 2 (53). – С. 39–45.
4. Гарманов И. А. Эволюция стиля ампир в мебели на рубеже 1820-1830-х гг. На примере работ О. Монферрана в Зимнем дворце //Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2014. – №. 1 (30). – С. 91-96.
5. Зимин И. Аничков дворец. Резиденция наследников престола. Вторая половина XVIII–начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. – М.: ЛитРес, Центрполиграф, 2019. – 624 с.
6. Зимин И. Зимний дворец. Люди и стены. История императорской резиденции. 1762-1917. – М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2012. - 478 с.
7. История русского искусства: в 22 томах / Государственный институт искусствознания. — Москва : Северный паломник, 2007– . — Т. 14 : Искусство первой трети XIX века / ответственный редактор Г. Ю. Стернин. — 2011. — 880 с.
8. Пилявский В. И. Зимний дворец. — Л. : Лениздат, 1974. — 256 с.
9. Соловьева Т. За фасадами старинных особняков. Экскурсия по самым известным петербургским домам. – М.: ЛитРес, Страта, 2018. – 136 с.
10. Тарановская М. Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. – М.: ЛитРес, 2025. – 221 с.
11. Торбик В. С. К вопросу о содержании и реставрации мебели Елагиноостровского дворца. Опыт осмысления архивных источников //Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Т. 12. – №. 2. – С. 396-409.

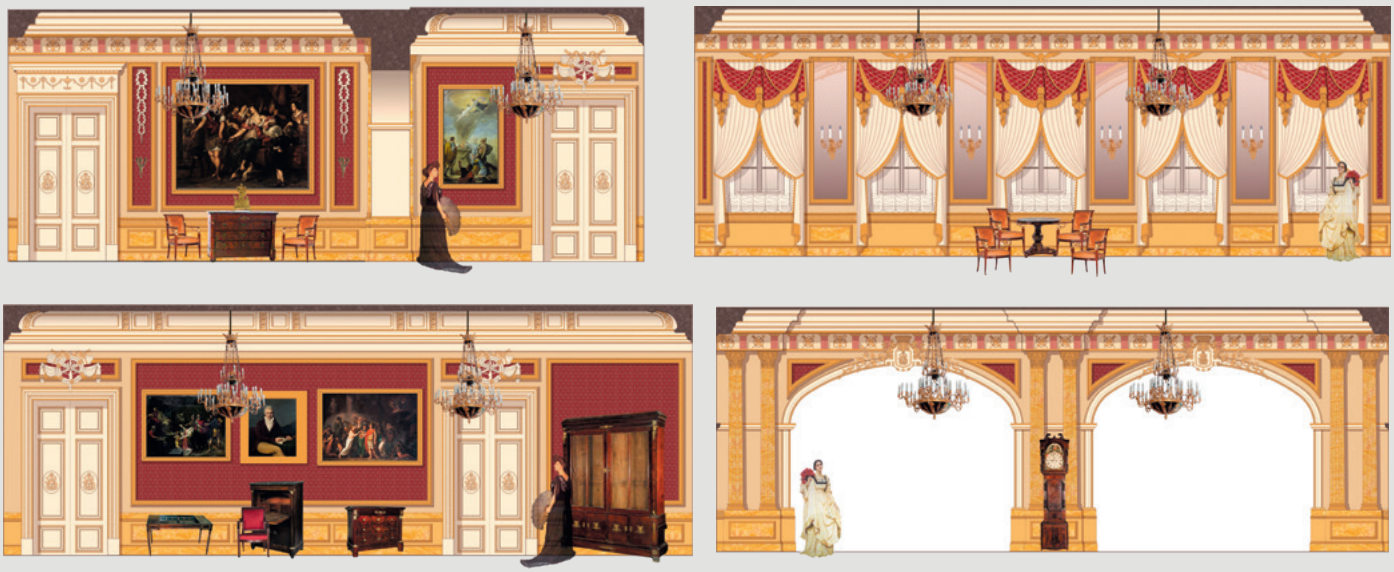


Генрих Фридрих ФЮГЕР, приписывается
Апофеоз Конрадина Гогенштауфена
Конец XVIII – начало XIX веков
Холст, масло. 122×175 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0627
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Hôtel Des Ventes Giraudeau, SVV, 17.10.2011.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Hôtel Des Ventes Giraudeau, SVV (17.10.2011).

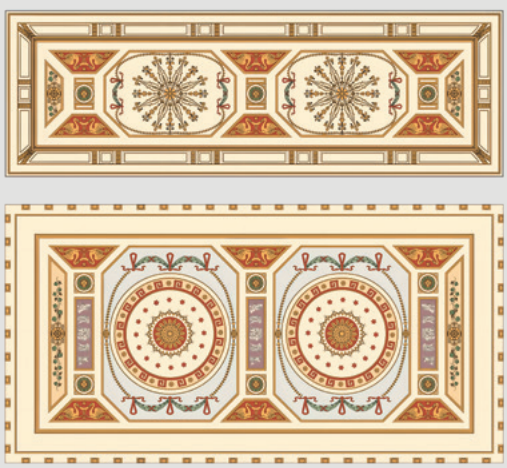
ЗАЛ АЛЕКСАНДРА I

Стиль ампир дышал величием и мощью, хотя и нес в себе тень стилизации – следствие заката долгой классической традиции, исследователи которое нередко замечали ее истощение и усталость. В интерьерах, шторах, обивке мебели повсюду присутствовали грифоны, лебеди, рога изобилия, факелы, пики, жезлы и щиты. Полихромия добавила к белому и золоту синие и алые акценты – лазурь небес и жар крови, усиливая имперский драматизм. Зеркал стало меньше, чем в барочном вихре, – оптические игры ушли, уступив место простым плоскостям стен и потолков. Монотонность арабесок и массивность сплелись в контрастный союз; искусственный мрамор, гризайль, накладной орнамент – старые приемы расцвели заново, обещая быстроту воплощения без былой расточительности. Именно приемы имитации материала стали существенной приметой стиля.

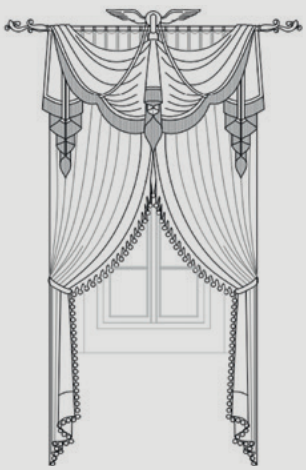
Архитектурно-художественное решение зала Александра I опиралось на основные традиции стиля ампир. Имперский блеск дворцового интерьера подчёркивает лепнина, вызолоченные элементы декора и преимущественно военная тематика отобранных произведений искусства. Большое помещение разделено несущей стеной на два разновеликих, где расположились широкие арочные проемы. Между арками на высоком постаменте разместились парные пилястры с каннелюрными фустами и коринфскими капителями, поддерживающие широкий фриз, вдоль которого попеременно представлены гипсовые изображения военной атрибутики, чередующиеся с кронштейнами. Плоскость фриза, как и некоторые иные элементы интерьера, вызолочены. Стены, окрашенные в красный цвет, кипенно-белые потолки и детали завершают общее цветовое восприятие зала. Нижняя часть стены выделена панелями с имитацией мрамора, верхнюю часть которых окантовывает пояс из меандра. Потолки собраны двумя видами профилированных тяг. Их плоскости стремятся к простоте, здесь нет массивных лепных элементов – они вобрали в себя основные декоративные приёмы стиля – гризайль с изображением античных фигур, лебедей, мелкой лепной пластики. Завершающим аккордом в оформлении, несомненно, стали драпировки ламбрекенов оконных проемов.



Интерьеры Зала Александра I



План оформления потолка Зала Александра I





Аналоги штор Зала Александра I

Столик игральный

РЕСТАВРАЦИЯ

Франция, первая четверть XIX в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-2477



Игральный столик был приобретен на аукционе Vincent Wapler во Франции 30 октября 2011 года. Стол для игры в трик-трак эпохи Реставрации из древесины, тонированной под красное дерево с фигурным орнаментом из латуни. Опорные ножки из звеньев в форме бусин, на колесиках, с двумя выдвижными ящиками в подстолье. Откидная столешница обтянута внутри кожей, в нише – инкрустация из натуральной и крашеной слоновой кости.

Трик-трак [франц. trictrac] (другие распространенные названия: нарды, бэкгэммон (англ. Backgammon), тавла (тур. Tavla), шеш-беш (фарси 6:5) – старинная французская игра восточного происхождения (из Персии). В Персии в III тысячелетии до н. э. эта игра имела символическое и мистическое значения. Персидские астрологи с помощью нардов предсказывали судьбы владык. Поле для игры уподоблялось небу, движение фишек по кругу символизировало ход звёзд, каждая половина доски, состоящая из 12 отметок для фишек, – 12 месяцев в году, деление доски на 4 части – времена года, 24 пункта означали 24 часа в сутках, а 30 шашек – число лунных и безлунных дней месяца. Сумма очков на противоположных гранях кости – 7 – была равна числу планет, известных в то время.

Хотя истоки этой игры уходят на Восток, правила наиболее распространённого в Европе современного варианта были установлены в 1743 году англичанином Эдмондом Хойлом (англ. Edmond Hoyle). Этот вариант носит название «короткие нарды» (в противоположность более старым «длинным нардам», придуманным на Востоке) или «Backgammon». По одной версии, название «Backgammon» образовано из английских слов «back» и «game» и связано с тем, что шашка оппонента, будучи побита, возвращалась назад.

Игра стала очень популярной в средневековой Европе под названием «трик-трак», произошедшим, скорее всего, от звука удара костей о деревянную доску. В то время слово «нарды» употреблялось для обозначения игры королей. Только представители высшей аристократии имели привилегии играть в нарды. Так, самая древняя из досок для игры в нарды была найдена на территории Ирана (в Шахри-Сухте) и датируется ок. 3000 г. до н. э.

Суть игры: на доске прямоугольной формы, разделенной перегородкой пополам, изображены 24 треугольные клетки поочередно двух разных цветов. Каждому из двух игроков дается 15 белых или черных шашек и пара игральных костей. Выбрасывая поочередно из особого стаканчика кости (зар), играющие передвигают по одной или по две шашки, начиная от первой клетки слева, в клетку, отстоящую от первой, через столько клеток, сколько очков выпало на костях. Кто первый занял двенадцать клеток – выигрывает одну фишку, обозначаемую посредством одного из 12 отверстий, находящихся на борте доски; 12 фишек составляют одну партию.









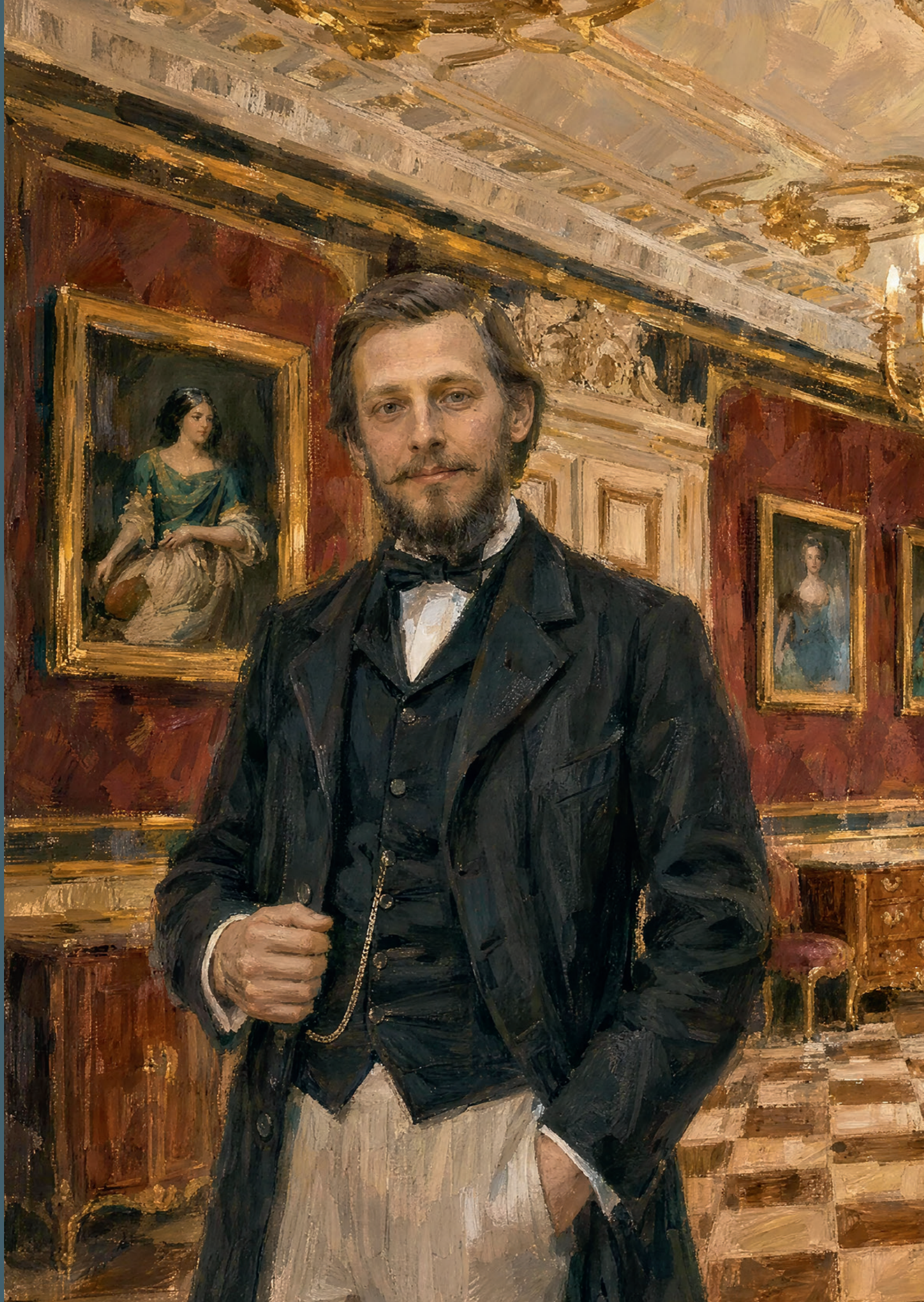
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ







ГОСТИНАЯ ГРАФОВЪ КУШЕЛЕВЫХ-БЕЗБОРОДКО





КУШЕЛЕВЫ-БЕЗБОРОДКО

Фамилия Кушелевых содержит, безусловно, тюркскую основу. Вероятнее всего, она происходит из Крыма. В своей основе слово kušü!~ kü- šelek, встречающееся в некоторых тюркских языках, обозначает небольшое животное, кушыл — «присоединяйся». На гербе Кушелевых изображен белый флаг на серебряном полумесяце и одноглавый орел, держащий в лапах два меча.

Иван Безбородко (? -до 1717)

...

Яков (ум.1730)



Андрей Яковлевич Безбородко (1711-1780)



Анна Ивановна, урожденная Ширай (1766—1824)

граф Илья Андреевич Безбородко(1756-1815)



Любовь Ильинична, урожденная Безбородко (1699-1788)



граф (с 1799) Григорий Григорьевич Кушелев (1754 — 1833)



граф Александр Григорьевич Кушелев-Безбородко (1800-1855)

княжна Александра Николаевна, урожденная Репнина-Волконска (1805-1836)



Григорий Александрович Кушелев-Безбородко (1832-1870)



Николай Александрович Кушелев-Безбородко (1754-1826)

Гостиная графовъ Кушелевых-Безбородко

ИСТОРИЯ СОБРАНИЯ

Коллекция графа Н.А. Кушелева-Безбородко, завещанная им Академии художеств в 1860 году, стала наиболее крупным пополнением музея.

По наследству Николаю Александровичу досталась небольшая часть знаменитого фамильного собрания, куда входили два полотна П. Рубенса «Вознесение Богоматери на небо» и «Волчья травля»; широко известное произведение Я. Йорданса «Король пьет», а также несколько исключительно ценных картин «Дама пьет из рюмки, подле нее сидит кавалер» Г. Терборха, «Внутренность голландской таверны» А. ван Остаде, «Скот на пастбище» А. ван де Велде, «Голова девочки» Ж. Б. Греза, «Приморский грот» К.Ж. Верне. Кроме того, граф стал обладателем большого количества картин неизвестных художников. Но он продолжал собирать, приобретя за несколько лет более 250 полотен современных французских, бельгийских, немецких мастеров. Именно эта часть его коллекции была признана наиболее ценной для художников. На произведения П. Деларош, Диаза де ла Пенья, Э. Делакруа, Ш.Ф. Добиньи, Г. Курбе, Ж.Л. Жерома, Ж.-Б.К. Коро, Ж.-Л.Э. Мейссонье, Ж. Ф. Милле, Т. Руссо приходили смотреть не только ученики, но и зрелые мастера. Полотна Кушелевской галереи, разместившиеся в специально отведенных для нее залах, впоследствии отданных под нужды академической библиотеки, копировали Ф.А. Васильев, И.Е. Репин, А.А. Рылов и др. После 1917 года Кушелевскую галерею ждала та же судьба, что и основное собрание музея [1].



Неизвестный художник
Портрет графа Н.А. Кушелева-Безбородко
Россия, начало XIX в.
Холст, масло. 73,5х63 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв.ЭРЖ-2746

КОЛЛЕКЦИИ КУШЕЛЕВЫХ-БЕЗБОРОДКО И БСИИ ASG

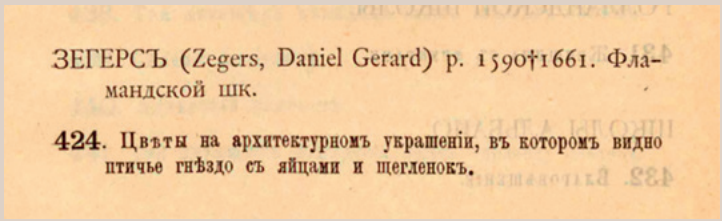
Коллекцию живописи графов Кушелевых-Безбородко и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена Помпео Батони, Яна Баптиста Веникса, Франсуа Буше, Адриана ван де Вельде, Клода Жозефа Верне, Адриана ван дер Верфа, Антона Граффа, Герарда Хута Старшего, Луки Джордано, Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха, Гаспара Дюге, Луки Камбьязо, Абрахама ван Кейленборха, Жака Куртуа, известного как Иль Боргоньоне, династии художников Мушерон, Гаспара Нетшера, Никола Пуссена, Питера Пауля Рубенса, Жана-Батиста Удри, Чиро Ферри, династии Франкенов, Доменико Фиазелла, Гвидо Рени, Сальватора Розы, династии Карраччи, Антонио Корреджо, Бернардо Строцци, Филиппа Петера Роса, Питера Мулира Младшего, братьев Зегерсов, Пьетро Паоло Бонци, Николаса Питерса Берхема, Маркантонио Франческини, Яна Йозефа Хореманса Старшего, Карло Маратти, Герарда Терборха Младшего, Адриана ван Остаде, Филипса Ваувермана, Яна Верколье, династии Брейгелей, Жана-Франсуа Милле, Людовико Чиголи, Жана-Франсуа де Труа, Ногари, Блуменов и др.

ЗАЛЪ ГРАФОВЪ КУШЕЛЕВЫХ-БЕЗБОРОДКО

Зал Кушелевых-Безбородко открывает монументальное полотно «Распятие с Людовиком IX и донатором» приписываемое Герарду Зегерсу. В графском собрании ранее было представлено несколько произведений представителей семьи Зегерс (Сегерс): работы братьев Герарда (ок. 1594–1651) – мастера религиозных композиций, и Даниэля (ок. 1602–1657), прославившегося своими изысканными натюрмортами с цветами. Картина Герарда Зегерса «Святой Себастьян» поступила в собрание Государственного Эрмитажа в 1922 году из знаменитой Кушелевской галереи при Императорской Академии художеств. Изначально масштабная композиция числилась как работа неизвестного фламандского художника, относимого к школе Рубенса. Точное авторство в 1956 году установила Ирина Линник [2]. Примечательно, что коллекционеры семьи Кушелевых-Безбородко приобрели полотно, не имея точного представления о его авторстве. Однако этот факт лишь подчеркивает исключительную интуицию и безошибочность их художественного вкуса.



Герард Зегерс (Сегерс)
Святой Себастьян
Фландрия, 1640-1650/51годы
Холст, масло. 200х142 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ-4425
Происхождение: поступил в 1922 г. Передан из Кушелевской галереи Академии Художеств



ЗЕГЕРСЪ (Zegers, Daniel Gerard) р. 1590†1661. Фламандской шк.

424. Цвѣты на архитектурномъ украшеніи, въ которомъ видно птичье гнѣздо съ яйцами и щегленкомъ.

Фрагмент каталога Картинной галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко с указанием работы Даниэля Зегерса



Даниэль Зегерс (Сегерс)
Цветы на архитектурном украшении, в котором видно птичье гнездо с яйцами и щегленок
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 80х64 см
НИМ РАХ КП-19664. Ж-77
Музей академии художеств, Санкт-Петербург

Произведение Даниэля Зегерса «Цветы на архитектурном украшении, в котором видно птичье гнездо с яйцами и щегленок» занимает особое место в истории формирования графской коллекции. Согласно данным Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств, полотно поступило в собрание по завещанию Николая Александровича Кушелева-Безбородко в 1862 году. С точки зрения иконографии, стилистического решения, данная работа является характерным образцом фламандского цветочного натюрморта первой половины XVII века. Как отмечает исследователь Вероника-Ирина Богдан в каталоге собрания Академии художеств, подобные композиции демонстрируют эволюцию жанра гирлянд, родоначальником которого в живописи считается Ян Брейгель Старший, а наиболее последовательным продолжателем – его ученик Даниэль Зегерс.

«Распятие с Людовиком IX и донатором», приписываемое Герарду Зегерсу из БСИИ ASG, органично встраивается в общую картину бытования фламандской живописи в русских частных собраниях. Масштаб и драматизм композиции отвечают представлениям эпохи о «большом стиле» – именно такие работы становились акцентами парадных залов. В данном случае картина играет ключевую роль: она выступает визуальной доминантой, притягивая внимание зрителя, структурируя восприятие всего интерьера.

Следующая работа принадлежит мастеру круга Жана-Батиста Удри (1686–1755). Жан-Батист Удри был художником, определившим золотой век французской анималистической живописи и охотничьего жанра. Будучи не только виртуозным живописцем, но и директором шпалерной мануфактуры в Бове (с 1734 г.) и старшим инспектором мануфактуры Гобеленов в Париже (с 1736 г.), он сформировал строгий академический канон изображения животных – величественных, полных жизненной энергии и написанных с безошибочной анатомической точностью. В галерее графов Кушелевых-Безбородко ранее хранилось полотно «Болотные птицы» – живописная композиция, исполненная в традициях европейской анималистики XVIII века. На картине были изображены утки, расположившиеся на водной глади, одинокая цапля, застывшая среди зарослей; де-



Герард Зегерс, приписывается
Распятие с Людовиком IX и донатором
Первая половина XVII века
Холст, масло. 238×197 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3291
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme&Collin, 06.07.2012. Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Delorme&Collin (06.07.2012).

УДРИ, Жанъ-Батистъ (Jean Baptiste Oudri). Французской школы. Живописецъ и граверъ; род. 17 марта 1686 г., ум. въ Бове 30 апрѣля 1755 г. Сперва ученикъ своего отца, потомъ Мишеля Сере и наконецъ Ларжильера. Вначалѣ писалъ историческія картины, потомъ пейзажи и портреты, а съ 1727 г. исключительно звѣрей.

76. Болотныя птицы. Среди картины плаваютъ въ водѣ три утки; направо стволъ высокаго дерева, около котораго стоитъ цапля; лѣвѣе, другая поднялась на воздухъ. За утками видна болотистая трава, а далѣе — холмистая даль.

III. 2 ф. 0,5 д. — В. 1 ф. 3,75 д. — Х.

Фрагмент каталога Картинной галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко с указанием работы Жана-Батиста Удри



Жан-Батист Удри, круг
Портрет дамы в синем
Франция, XVIII век
Холст, масло. 92×73 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1768
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 22.10.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

тально прорисованная болотная трава придавала сцене природную достоверность, а уходящий вдаль холмистый пейзаж с мягкой перспективой создавал ощущение простора и тишины. Судьба картины доподлинно неизвестна. В общедоступных каталогах и на музейных ресурсах картина под этим названием не фигурирует. В Кушелевском зале Дворца изящных искусств ASG представлен «Портрет дамы в синем» круга Удри. Работа служит прекрасным образцом той портретной традиции, которую высоко ценили русские коллекционеры.

Картина позволяет раскрыть малоизвестную грань таланта Жана-Батиста Удри и его ближайшего окружения. Даже если учесть, что история искусства закрепила за ним славу главного анималиста Франции – «королевского живописца охотничьих сцен» – по своему академическому образованию Удри был блестящим портретистом. Он прошел школу у Никола де Ларжильера (1656–1746), одного из законодателей мод в светской живописи того времени.

Картину круга Удри дополняет портретный ряд – две примечательные работы: «Женский портрет в образе святой Агнессы», приписываемый Марианне Луар, и «Портрет дамы с оливковой ветвью, или Аллегория Мудрости», приписываемый Анри Гаскару. Каждое полотно привносит в ансамбль свою смысловую и стилистическую ноту.

Французский портрет XVIII века отражает изменения художественных вкусов и представлений о женском образе в эпоху рококо и раннего классицизма. Одной из характерных тенденций этого времени стало распространение так называемых «пастушеских» образов, в которых придворные дамы представали в идиллическом театрализованном облике пасторальной традиции. Примером является произведение, приписываемое Марианне Луар – «Женский портрет в образе святой Агнессы».

Работа относится к периоду позднего рококо и сочетает декоративность и изящество с уравновешенной композицией, мягким пастельным колоритом, характерным для искусства эпохи Людовика



Марианна Луар, приписывается
Женский портрет в образе святой Агнессы
1746 – 1783 годы
Холст, масло. 91×71 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2278
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Etude Baron Ribeyre, 01.07.2011.
Атрибуция: René Millet, Paris.

XVI. Модель изображена в синем платье на турнюре, украшенном цветами и жемчугом, подчёркивающем белизну кожи. В нижней части композиции помещён белый ягнё-

нок – традиционный атрибут святой Агнессы, раннехристианской мученицы, принявшей смерть за веру во время гонений при императоре Диоклетиане. Причёска дамы украшена цветочным венком, что подчёркивает её пасторальный образ.

Особое значение в интерпретации образа имеет предмет, который героиня держит в левой руке – скребок с крючком на длинном шесте, использовавшийся в пастушеском быту. Этот атрибут придаёт портрету двойственный характер: перед зрителем предстаёт не столько строго канонический образ святой, сколько галантная «прекрасная пастушка», кокетливо обращающая взгляд к зрителю. Подобное соединение религиозной символики и светской игры было также типично для придворной культуры середины XVIII века.

Дополняет женские портреты XVIII века композиция, приписываемая Гаскару «Аллегория Мудрости». Она принадлежит к поджанру, популярному во французском и английском изобразительном искусстве конца XVII – начала XVIII века, так называемому костюмированному или аллегорическому портрету. Изображаемое лицо, чаще всего дама, уподоблялось библейскому, мифологическому или литературному персонажу. Более частая аллегоризация женских образов связана с традициями, доминирующими с классических времен: уподоблением морали и политических ценностей – свободы, справедливости, чести – женскому образу.

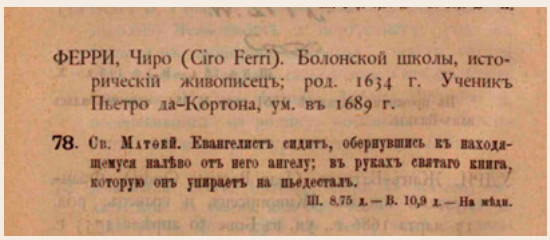
Дополняют экспозицию зала работы «Кошка в кладовой», приписываемая Николя Депорту, «Скульптор в своей мастерской» Джузеппе Дзокки и «Сцена высадки пиратов» Герардо и Джузеппе Поли. Они типологически дополняют убранство зала. Логика выбора работ обоснована завещанием Николая Александровича Кушелева-Безбородко 1862 года, согласно которому галерея Академии художеств создавалась как первый публичный музей западноевропейского искусства. Живопись Депорта продолжает традиции парадных анималистических сцен, заложенные Жаном-Батистом Удри. Произведения Дзокки и представителей династии Поли демонстрируют разнообразие итальянской жанровой живописи. Эти картины раскрывают богатство европейских живописных жанров: именно такой художественный спектр меценат стремился представить в собрании.



Герардо и Джузеппе Поли
Сцена высадки пиратов
1700 – 1740 годы
Холст, масло. 94×154 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1160
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Millon&Associes, 21.03.2011.
Атрибуция: René Millet, Paris.

В фамильной коллекции графов хранилось полотно болонского живописца Чиро Ферри с изображением Святого апостола и евангелиста Матфея. Наличие этой работы стало основанием для того, чтобы включить в экспозицию зала картину «Обрезание Господне» из Большого собрания изящных искусств ASG. Сюжет «Обрезание Господне» – один из ключевых в христианской иконографии, хотя встречается он реже, чем Рождество или Крещение. В западноевропейском искусстве (особенно эпохи барокко) этот сюжет был популярен как демонстрация человеческой природы Христа.

1. Богдан В.-И.Т. Частные коллекции в музее Академии художеств. Живопись //Искусство Евразии. – 2017. – №. 4 (7). – С. 87-97.
2. Фламандская живопись XVII - XVIII веков каталог коллекции / Н.П. Бабина, Н.И. Грицай; Гос. Эрмитаж. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. – 582 с.



ФЕРРИ, Чиро (Ciro Ferri). Болонской школы, исторический живописецъ; род. 1634 г. Ученикъ Пьетро да-Кортона, ум. въ 1689 г.

78. Св. Матѳей. Евангелистъ сидитъ, обернувшись къ находящемуся налѣво отъ него ангелу; въ рукахъ святаго книга, которую онъ упираетъ на пьедесталъ.
Ш. 8,75 д. — В. 10,9 д. — На мѣди.

Фрагмент каталога Картинной галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко с указанием работы Чиро Ферри



Чиро Ферри
Обрезание Господне
Италия, около 1660 года
Холст, масло. 130×100,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1360
Происхождение: приобретена во Франции, 01.09.2010.

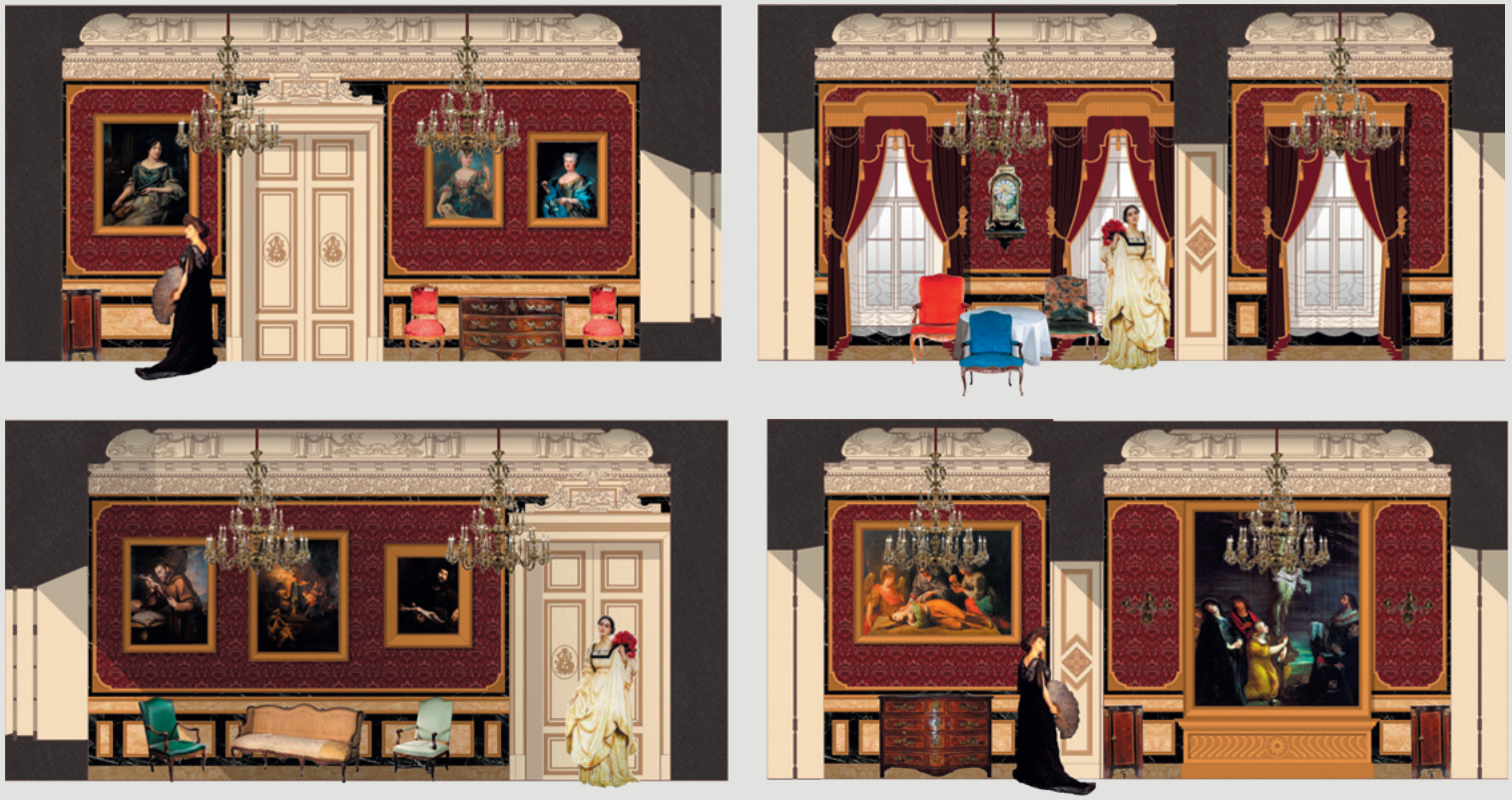


Канапе, два кресла и два стула
Франция (провинция), 60-е гг. XVIII в.
Дерево, резьба, точение, левкас, роспись, золочение
Канапе 92,5×133×77 см
Кресла 86×61×50 см
Стулья 85,5×49×42 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3100 (1-5)

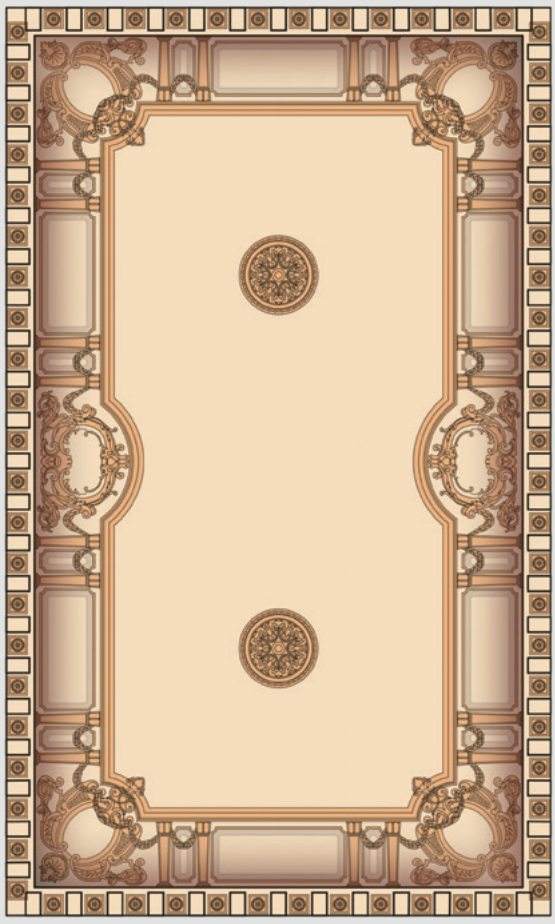


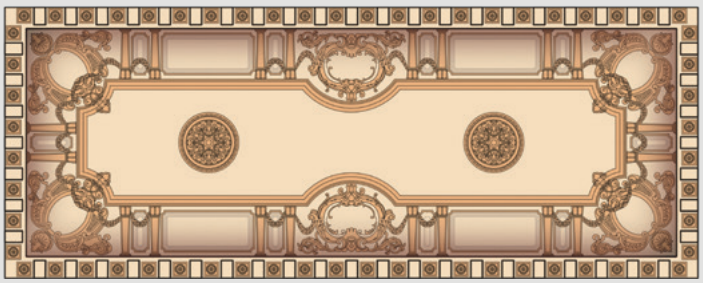
Анри Гаскар,
приписывается
Портрет дамы с оливковой ветвью, или Аллегория Мудрости
Около 1660 года
Холст, масло. 100×81 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1905
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Sarl Hotel des Ventes de Coutances, 13.11.2010.
Атрибуция: Cabinet Eríc Turquin, Paris.

ЗАЛЪ КУШЕЛЕВЫХЪ-БЕЗБОРОДКО



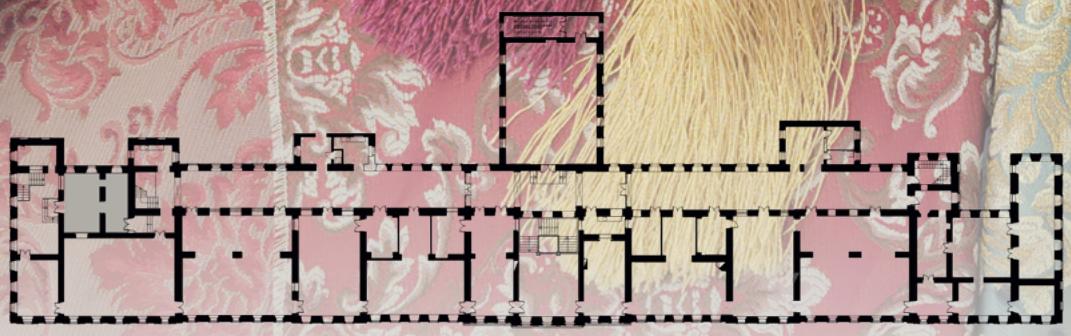
Интерьеры Зала Кушелевых–Безбородко в стиле французского регентства





План оформления потолка Зала Кушелевых–Безбородко

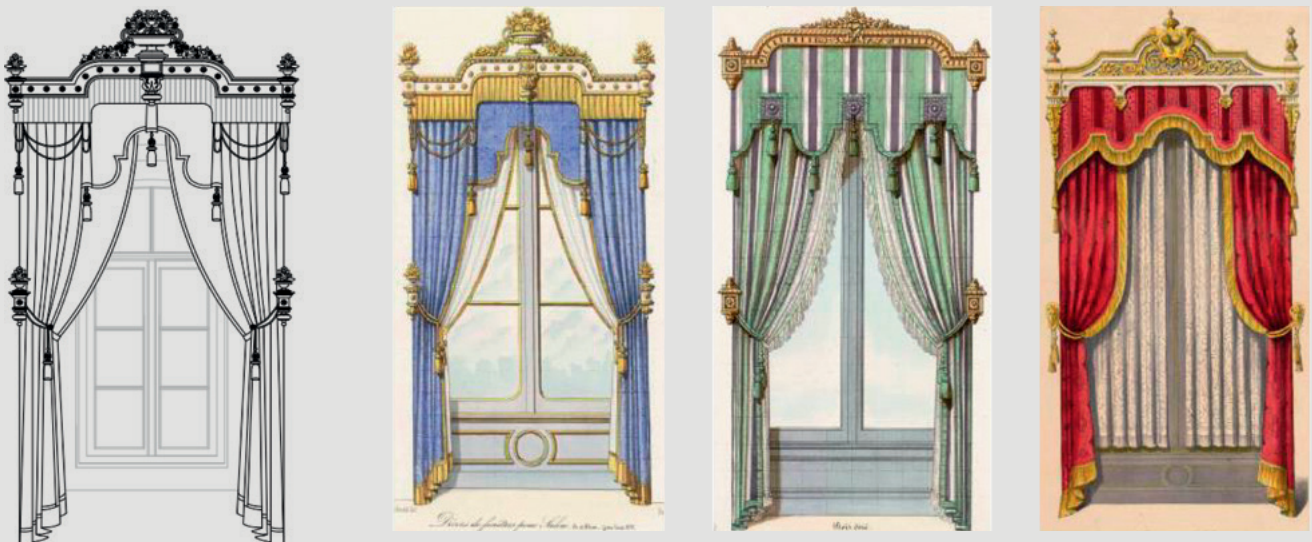
Одной из ключевых целей Дворца изящных искусств ASG является демонстрация эволюции исторических стилей в интерьерах. Авторы проекта проявили смелость, оформив два смежных зала Кушелевых–Безбородко в стиле французского регентства. Этот стиль возник во Франции в 1715 – 1723 годах во времена регентства Филиппа Орлеанского при малолетнем Людовике XV – отсюда и название, связанное с его дворцовой должностью. Этот стиль сменил тяжеловесное барокко, став переходным звеном к изысканному рококо, хотя для дворцов Российской империи оставался редкостью. Архитектурные приёмы выдержаны в традициях эпохи: симметрию простенков подчеркивают гипсовые профилированные рамы с тканевой вставкой бордо; нижние панели мельче верхних, с имитацией



Общая площадь зала - 47,5 м²

темного и светлого мрамора. Резкий контраст стен темно-бордовых панелей и белоснежного потолка типичен для регентства и усиливает динамику пространства. Массивные навершия дверных порталов с лепными гирляндами и лентами перекликаются с карнизами штор, а потолок, приближаясь к рококо, еще не столь витиеват.

Интерьер зала Кушелевых–Безбородко сформирован предметами Большого собрания изящных искусств ASG – это мебель и декоративно-прикладное искусство периода регентства, а также картины фламандской, французской и итальянской школ XVI – XVIII веков. Особо выделяется масштабная картина «Распятие с Людовиком IX и донатором», приписываемая Герарду Зегерсу. Она экспонируется в гипсовой раме на высоком цоколе. Герард Зегерс писал алтарные картины по заказам ордена иезуитов для церквей и монастырей Фландрии и Германии. Картина из Большого собрания изящных искусств ASG также является алтарной. В центре изображён Иисус Христос на кресте. Слева – Дева Мария, Иоанн и Мария Магдалина, обхватившая руками основание креста. В правой части – Людовик IX, атрибутами которого являются терновый венец и три гвоздя креста, а также коленопреклоненный донатор со сложенными в молитве руками. В нижнем правом углу – герб с девизом в картуше – «Chacun son fardeau» (фр. «Каждому свое бремя»).



Аналоги штор зала Кушелевых–Безбородко

Комод

РЕГЕНТСТВО

Франция, начало XVIII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 12-2264

ДО РЕСТАВРАЦИИ








ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Комод был приобретен на аукционе Rieunier & Associes во Франции 24 июня 2011 года. Комод с плоскими боковыми стенками, царга имеет два закругленных элемента по углам. Четыре ящика, имитирующие шесть, обрамлены набором различных оттенков палисандра в виде прямоугольных рамок. Накладки на торцах в верхней части и на ножках. Столешница из темно-розового мрамора.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG в поврежденном состоянии: сломана, с мелкими утратами передняя ножка, по всей поверхности имелись глубокие трещины, рыхлое состояние внутри древесины, летные, местами сквозные поражения жуком-древоточцем – отверстия 1-3 мм с высыпающейся из них бурой мукой. На поверхности наблюдались многочисленные сколы, царапины, вмятины, общее загрязнение, вспучивание, вздутие и отставание фанеровки во многих местах с утратами, расшатанность общей конструкции комода, рассыхание шиповых конструктивных соединений, загрязнение металлических деталей, неисправный замок.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛИ:

А. Белозеров (деревянная основа) и М. Борисов (металлические детали)

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:
























ГАЛЕРЕЯ ГРАФОВЪ РУМЯНЦЕВЫХЪ



ГРАФЫ РУМЯНЦЕВЫ

Василий Румянец (до 1391 - ?)
...
стольник Иван Иванович Румянцев (ум.1711)



Мария Андреевна, урожденная Матвеева (1699-1788)



граф Александр Иванович Румянцев (1680-1749)



князь Михаил Михайлович Голицын Старший (1675-1730)



княжна Татьяна Борисовна, урожденная Куракина (1696-1757)



граф Петр Александрович Румянцев-Задунайский (1725-1796)



Екатерина Михайловна, урожденная Голицына (1724-1779)



граф Михаил Петрович Румянцев (1751-1826)

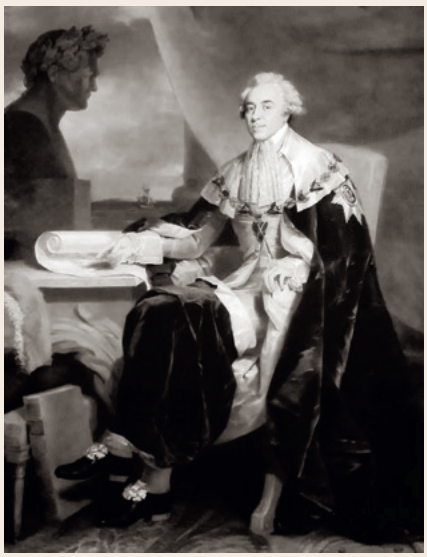


граф Николай Петрович Румянцев (1754-1826)



граф Сергей Петрович Румянцев (1755-1838)

Коллекции графов Румянцевых



Доу, Д.
Портрет Н.П. Румянцева, 1828 год
Холст, масло. 241 х 155 см
Российская государственная библиотека

Сын знаменитого полководца П.А. Румянцева-Задунайского, Николай Петрович Румянцев вошел в историю России не только как государственный деятель, но и крупнейший коллекционер, унаследовавший и планомерно пополнявший уникальные собрания книг, рукописей, живописных произведений, монет, этнографических и исторических материалов.

Получив домашнее образование, по воле императрицы Екатерины II обучался за границей. Владея французским, английским и немецким языками, был одним из наиболее образованных дипломатических и государственных деятелей своей эпохи. В 19 лет стал камер-юнкером двора, затем 15 лет служил послом во Франкфурте-на-Майне.

Почти все дипломаты, служившие в Германии, были вовлечены в процесс приобретения произведений искусства для императорских собраний. Иногда инициатива исходила от них самих, если благодаря личным связям они узнавали о готовившихся аукционах. Нередко сами владельцы коллекций или их наследники обращались к российским дипломатическим представителям с предложением приобрести художественные ценности [11, с. 105].

Выполняя устную волю брата, Сергей Петрович Румянцев передал собрание в казённое ведомство (государству) «на пользу Отечеству и благое просвещение». В 1831 – 1861 гг. экспонаты музея были открыты для публичного обозрения в петербургском особняке Румянцева.



Дом графа Н.П. Румянцева на Английской набережной Санкт-Петербурга, интерьер будуара



В 1861 году музей переведён в Москву, где вошёл в состав Московского публичного музеума и Румянцевского (тогда писали Румянцовского) музеума. Собрание периодически пополнялось за счёт приобретения коллекций частных лиц.

Румянцевский музей был одним из первых общедоступных в России и сыграл заметную роль в развитии отечественного музейного дела. Историки особо отмечают его роль как музея-«первопроходца» на сложном пути

превращения частной коллекции в государственный музей [2, с. 64]. «…сколь приятно мыслить, что имена славных фамилий увековечиваются в потомстве не только политическими и военными государственными заслугами, но и любовью к просвещению», – писали современники [9, с.19].

Примечательно, что произведения живописи не являлись для Н.П. Румянцева предметом коллекционирования и в состав его музея не входили, служа лишь украшением интерьера и являясь по большей части семейными реликвиями. И переданы они были братом покойного канцлера С.П. Румянцевым в дар не как составная часть собрания, а как его личное пожертвование [5, с. 333].

КОЛЛЕКЦИЯ ЖИВОПИСИ РУМЯНЦЕВЫХ И БСИИ ASG

Формирование экспозиции Галереи графов Румянцевых базировалось на принципе преемственности исторических собраний. Её идентичность и состав подтверждаются данными «Каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев», сведениями из открытых архивных источников ГМФ, а также каталогами фондовых собраний на официальном сайте ГМИИ им. А. С. Пушкина. Принцип строгого соответствия этим источникам применен не только к живописи, но и к разделу декоративно-прикладного искусства. Отбор предметов мебели осуществлялся с учетом стилистического единства, позволявшего воссоздать обстановку городских усадеб и загородных дворцов рода Румянцевых.

Графскую галерею Дворца изящных искусств ASG украшают произведения ведущих европейских школ — итальянской, фламандской, немецкой, голландской и других. Коллекция репрезентует плеяду мастеров, чьи имена прочно вошли в историю мирового искусства. Отобранные композиции служат точками пересечения частной коллекции рода Румянцевых с фондами Большого собрания изящных искусств ASG.

В галерее представлена, в основном, итальянская и фламандская живопись. Французских произведений здесь мало, притом, что Николай Петрович Румянцев известен как последовательный франкофил. Однако данный диссонанс имеет объяснение: ядро живописной коллекции сформировалось преимущественно путем наследования. В каталоге Румянцевского музея, изданном в 1901 году, зафиксировано 636 произведений живописи: помимо итальянской и фламандской, были работы голландской, а в меньшей степени – немецкой и французской школ.

Экспозицию открывают монументальные полотна представителей болонской школы XVII века из БСИИ ASG: Джованни Джакомо Сементи «Сусанна и старцы» и мастерской Гвидо Рени «Святой Себастьян». Выбор произведений закономерен в контексте истории частного коллекционирования в России: полотна итальянских живописцев были очень популярны среди отечественных собирателей. Коллекция графа Николая Петровича Румянцева служит тому подтверждением: она включала четыре религиозные композиции, приписываемые мастеру, прозванному современниками


Иностранная школа живописи.

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
КАТАЛОГЪ
Картинной Галлереи
МОСКОВСКАГО
Публичнаго и Румянцевскаго Музеевъ.

Исполнено и издано художеств. фототип.
К. А. Фишеръ,
МОСКВА,
Кузнецкій мостъ, № 11-й.

МОСКВА.
1901

Московский публичный и Румянцевский музей. Картинная галерея. Иллюстрированный каталог Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев : [1-3]. Иностранная школа живописи / 3 т.; 17. — Москва : исполнено и издано худож. фототип. К.А. Фишер. — 28 с., 64 л. ил.

Il Divino («Божественный»). Среди них – «Святой Симеон держит на руках Младенца-Спасителя», «Вознесение Богоматери на небо», «Апостол Петр» и «Иродиада с головой Иоанна Крестителя». Согласно архивным описям того периода данные работы значились как старые копии. Долгое время Джованни Джакомо Сементи рассматривали как подражателя Рени, копирующего манеру великого живописца при написании драпировок и типажей лиц. Это весь-



Джованни Джакомо Сементи
Сусанна и старцы
1616 – 1626 годы
Холст, масло. 130×161 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3839
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Christophe Morel, 14.10.2013.

Рени, Гвидо. 1575—1642. Ученикъ Карраччей.
311. Св. Симеонъ держитъ на рукахъ Младенца-Спасителя. Старинная копія.
312. Вознесеніе Богоматери на небо.
Копія, сдѣланная Карломъ Чиньяни, оригиналъ находится въ Мюнхенѣ.
313. Апостолъ Петръ. Старинная копія.

Рени, Гвидо. 1575—1642. Ученикъ Каррачей.
373. Иродіада съ головою Іоанна Крестителя.
Старинная копія. Даръ Н. С. Голицыной.

Фрагменты каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работ Гвидо Рени



Гвидо Рени, мастерская
Святой Себастьян
XVII век
Холст, масло. 132,5×96 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1004
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Millon&Associes, 24.03.2010.
Атрибуция: René Millet, Paris.

ма поверхностный подход, Рени часто поручал Сементи снимать копии со своих работ. Художник делал это довольно точно, но иногда неожиданный хмурый взгляд персонажа, его кричащий рот или улыбка ангела, возникавшие там, где у Рени их не было, выдавали поиски собственного пути и творческую сублимационную работу, происходившую в живописце.

Замечательна картина фламандского живописца Питера ван Бредаля (1629–1719) «Скотный рынок». Несмотря на документальное отсутствие работ живописца в историческом собрании Н. П. Румянцева, его полотно включено в галерею. Решение продиктовано иконографической и стилистической близостью произведения к знаковым работам данной коллекции.

Художественный язык Бредаля, известного автора итальянизирующих пейзажей и многофигурных жанровых сцен, сформировался под определяющим влиянием творчества Яна Брейгеля Старшего (1568–1625). Данный факт позволяет рассматривать картину как образец той же живописной традиции, к которой принадлежали два шедевра из личного фонда канцлера: композиции «Диана и Актеон» и «Нападение разбойников».

Филипп Петер Рос, приписывается
Стадо с пастухом и собакой
1677 – 1706 годы
Холст, масло. 117×166 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2098
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Cabinet V.A.E.P. Marie-Françoise Robert & Franck Baille, SVV, 25.03.2011.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris





Питер ван Бредаль
Скотный рынок
1660 год
Холст, масло. 142×208 см
Справа внизу подпись художника и дата: «Peeter Van - Breda - F /1660».
БСИИ ASG, инв. № 04-4215
Происхождение: анонимная продажа; Hôtel Drouot, Me Ribeyre, 20 марта 1989 года; приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 19.03.2014.
Атрибуция: Mathieu Fournier, Paris. Картина атрибутирована на основании авторской подписи и даты, не вызывающих сомнений в подлинности. Типичное произведение зрелого периода творчества художника

Роосъ, Филиппъ. Извѣстный подъ именемъ **Роза да-Тиволи**. 1655—1705. Ученикъ Іоганна Генриха Рооса.
590. Стадо овецъ и пастухъ съ собакой.

Фрагмент каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работы Филиппа Петера Роса





Филипп Петер Рос
Парный пейзаж с животными
Германия, XVII век
Холст, масло. 154×206 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2827
Происхождение: Работы приобретены во Франции на аукционе Eurl Xavier de la Perraudiere, 23.06.2012.
Атрибуция: Cabinet Turquin/ Chantal Mauduit, Paris.

Анималистика рубежа XVII–XVIII столетий представлена работами, приписываемыми Филиппу Петеру Росу (1657–1706), чьё творчество оказало значительное влияние на развитие данного направления в европейском искусстве. Центральное место в галерее занимают три монументальных полотна – «Парные пейзажи с животными» и «Стадо с пастухом и собакой». Особую значимость произведениям придаёт тот факт, что в румянцевской коллекции хранилась картина Роса на тот же сюжет с близким названием – «Стадо овец и пастух с собакой». Такое художественное пересечение свидетельствует о преемственности собирательских традиций.

Рядом с картиной «Стадо с пастухом и собакой» размещены крупноформатные полотна – «Адам и Ева» (приписываемое Алессандро Леоне Варотари (1588–1648)) и «Исцеление паралитика» (мастерская Артюса Волфорта (1581–1641)). Произведения этих художников также находились в румянцевской коллекции.

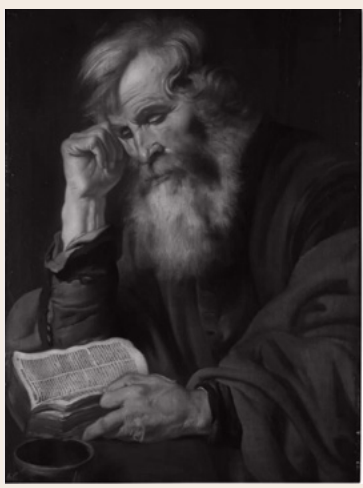
Алессандро Леоне Варотари, известный под прозвищем Падованино (итал. Il Padovanino), проявил себя как мастер, свободно работавший в разных жанрах. В состав собрания графов Румянцевых входили следующие его работы: «Христос вручает плат Веронике» и «Марс и Венера с амуром на руках». В искусстве Варотари органично соединялись библейская патетика и чувственная трактовка мифологических сцен, а виртуозная передача фактур и динамичные композиционные решения подчёркивали связь с венецианской живописью.

Баротари, **Алессандро**, прозв. **Падованино**. 1590—1650.
304. Христосъ подаетъ св. Вероникѣ полотно, коимъ утерся.
305. Марсъ и Венера съ амуромъ на рукахъ.

Фрагмент каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работ Алессандро Леоне Варотари



Алессандро Леоне Варотари, приписывается
Адам и Ева
1630–1640 годы
Холст, масло. 99×140 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2922
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе PIASA SA, 29.06.2012.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Артюс Волфорт
Старик с книгой
Около 1620-1625
Дерево, масло. 80 x 60 см
Инв. № Ж-494
ГМИИ им. Пушкина, Москва



Артюс Волфорт, мастерская (?)
Исцеление паралитика
1630-е годы
Холст, масло. 108,5×164 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3844
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Christophe Morel, 14.10.2013.
Атрибуция: эксперты аукционного дома Christophe Morel от 14.10.2013: «Французская школа первой половины XVII века, Исцеление паралитика»

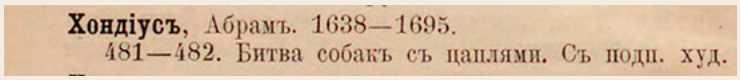
В Румянцевском музее ранее хранилась работа «Старик с книгой», написанная учеником Питера Пауля Рубенса Артюсом Волфортом.

Вольфорт Артус. «Старик с книгой», около 1620-1625. Дата поступления: 1924. Прежний владелец: Румянцевский музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/77198?query=%D0%96-494&index=0 (дата обращения: 04.07.2025).

В ходе расформирования собрания в 1924 году и передачи части его живописной коллекции в ГМИИ им. А. С. Пушкина, полотно официально вошло в состав фондов главного столичного музея изобразительных искусств. Сегодня оно хранится в здании на Волхонке.

Связь между картиной «Старик с книгой» и масштабной композицией «Исцеление паралитика» из корпоративной коллекции ASG носит глубокий типологический и стилистический характер. Эти работы представляют собой две стороны одной медали – фламандской живописной школы первой половины XVII века.

Несмотря на драматичность сюжета «Исцеления», многие персонажи на картине замерли в состоянии изумления. Работа «Старик с книгой» концентрирует это состояние покоя. Для Волфорта важно зафиксировать момент внутренней сосредоточенности. Будь то чтение книги или осмысление увиденного чуда – психологическим ядром картин является работа человеческого сознания, схваченная кистью художника.


Хондіусъ, Абрамъ. 1638—1695.
481—482. Битва собакъ съ цаплями. Съ подп. худ.

Фрагмент каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работы Абрахама Даниельсона Хондиуса

Соседство работы, приписываемой Варотари, и мастерской Артюса Волфорта («Исцеление паралитика») затрагивает тонкую тему божественного вмешательства в судьбу человека. Если у фламандского мастера речь идёт о христианском чуде милосердия и физического исцеления, то итальянец обращается к истокам человеческой истории – моменту осознания смертности и стыда.

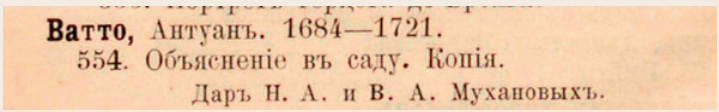
В восточной части галереи представлены пейзажи разных школ и поджанров. Природа здесь не просто служит фоном – она становится значимым смысловым элементом для сцен из повседневной жизни или мифологии. Первое произведение – «Охота на оленей» Абрахама Даниельсона Хондиуса. В собрании Румянцевых ранее находилась композиция «Собаки и цапля», которая сегодня хранится в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ). Эта небольшая подписная картина на дереве размером 19×24 см датирована 1668 годом. Обе работы – «Охота на оленей» и «Собаки и цапля» – были написаны Хондиусом с разницей в год, вероятно, уже после его переезда в Лондон в 1666 году. Они отличаются динамизмом и драматургией.



Абрахам Даниельсон Хондиус
Охота на оленей
1667 год
Дерево, масло. 69,5×100 см
В левом нижнем углу подпись художника и дата создания: «Abraham Hondius 1667»
БСИИ ASG, инв. № 04-1630
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 10.10.2011.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (10.10.2011).



Абрахам Даниельсон Хондиус
Собаки и цапля
1668 год
Дерево, масло. 19×24 см
Инв. № Ж-298
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.


Ватто, Антуанъ. 1684—1721.
554. Объясненіе въ саду. Копія.
Даръ Н. А. и В. А. Мухановыхъ.

Фрагмент каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работы Антуана Ватто

В собрании ASG хранится произведение «Военный лагерь», приписываемое Луи-Жозефу Ватто (1731–1798), представителю знаменитой художественной династии. Луи-Жозеф Ватто приходился племянником прославленному художнику Антуану Ватто. В семье сохранялось глубокое уважение к творчеству дяди, что, вероятно, повлияло на выбор жизненного пути юного Луи-Жозефа.

В Румянцевском музее ранее находилась работа «Объяснение в саду», авторство которой приписывалось Антуану Ватто. Важно подчеркнуть, что произведение числилось как копия. Особую ценность представляет история поступления работы в собрание: она была передана в дар от братьев Мухановых – видных представителей старинного дворянского рода. Этот факт свидетельствует о важной роли частных коллекционеров в формировании музейных фондов. В настоящее время местонахождение картины из бывшей Румянцевской картинной галереи остаётся неизвестным.

Большое собрание изящных искусств ASG по праву может гордиться произведением «Латона и крестьяне Ликии», приписываемым видному фламандскому художнику эпохи барокко Адриану ван Сталбемту. Латона – мать Аполлона и Артемиды («Мет.», 6:317 – 381). Однажды, утомленная долгим путешествием Латона остановилась, чтобы напиться из озера в Ликии, но местные крестьяне, добывавшие там тростник и осоку, не позволили ей этого. Она наказала их, превратив в лягушек. Латона изображена слева, сидящей на берегу озера с двумя малышами. Крестьяне, превращаемые в огромных лягушек, барахтаются в болотистой воде. По берегам озера художник изобразил буки с раскидистыми кронами и кочки осоки. Он уделил много внимания проработке рисунка листвы и трав.

Рисунок Сталбемта «Пейзаж с мельницей у горного озера» хранится в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. В фонды ГМИИ он поступил в 1924 году из Румянцевского музея. Обе работы, созданные в первой трети XVII века, отражают характерные черты творчества художника-рисовальщика: виртуозное владение пейзажным жанром, тщательную проработку деталей (изгибов ветвей и стволов деревьев, фактуры листвы), а также умение передать состояние природы через игру света и тени.



Луи-Жозеф Ватто, приписывается
Военный лагерь
Последняя четверть XVIII века
Холст, масло. 93×119 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2242
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе PIASA, 24.06.2011.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Адриан ван Сталбемт
Пейзаж с мельницей у горного озера
Фландрия, 1610-1620 годы
Бумага цветная, серо-голубая, перо, кисть, коричневым тоном, белила
15 x 18,5 см
Инв. № Р-1088
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



Адриан ван Сталбемт, приписывается
Латона и крестьяне Ликии
Первая треть XVII века
Холст, масло. 141×182 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2230
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 22.06.2011.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (22.06.2011)



Этьен Аллегрен, приписывается
Речной пейзаж
Последняя четверть XVII – первая треть XVIII веков
Дерево, масло. 76×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3916
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Kahn Dumousset, 23.10.2013.
Атрибуция: Patrice Dubois, Paris



Франческо Джузеппе Казанова
Кавалерист
Вторая половина XVIII века
Холст, масло. 55×46 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3344
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 17.10.2012.
Выставки: Chevaux et cavaliers («Лошади и всадники»), галерея Шарпантье, Париж, 1948 год.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

Каррачи, Аннибале. 1560—1609.
308. Спаситель и Самарянка.

Картина писана на мѣди.—Есть предположеніе, что копія эта писана Ипполитомъ Скарселлино да Феррара.

309. Сонъ Младенца-Христа.

Копія принадлеж. кисти Франческо Альбано (1578—1660).

Каррачи, Франческо, младшій братъ Августина и Аннибала Каррачи. 1695—1622. Ученикъ Людовика Каррачи.

310. Мадонна съ Божественнымъ Младенцемъ на облакахъ, окруженная ангелами и Святыми. Старинная копія.

Фрагмент каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работ Аннибале Каррачи и Франческо Карраччи

На сюжет «Латона и ликийские крестьяне» написано полотно последователя Аннибале Карраччи. В этом произведении мифологическая фабула играет второстепенную роль: фигуры здесь превращаются лишь в стаффаж, призванный оживить величественную панораму. Основное внимание художника сосредоточено на пейзаже и сложных эффектах освещения лесной чащобы, что отсылает к принципам идеализированного ландшафта, заложенным самим Карраччи.

В коллекции графов Румянцевых хранились полотна «Спаситель и Самарянка» и «Сон Младенца-Христа» Аннибале Карраччи, а также работа «Мадонна с Божественным Младенцем на облаках, окружённая ангелами и святыми» Франческо Карраччи. В каталоге отмечалось, что работы итальянских живописцев из Болоньи, стоявших у истоков академизма в европейском искусстве, уже в то время считались копиями.

«Речной пейзаж», приписываемый Этьену Аллегрену, представляет собой образцовое воплощение принципов французской пейзажной школы. Если голландские мастера стремились к натурности, то здесь воцаряется торжественный классицистический порядок. Композиция строго уравновешена кулисным расположением деревьев, а мягкий рассеянный свет создает умиротворяющее, созерцательное настроение.

Дополняют галерею полотна среднего и малого формата, авторы которых также «звучали» в собрании Н.П. Румянцева и в фондах Румянцевского музея. Среди них – «Кавалерист» Франческо Джузеппе Казановы, «Портрет мужчины в тюрбане» круга Сальватора Розы, «Кузнец» Питера ван Блумена, «Эней и Кумская сивилла» круга Ангелики Кауфманн, «Возвращение с соколиной охоты» Карела ван Фаленса, а также «Христос в терновом венце», приписываемый Элизабетте Сирани.



Франческо Джузеппе Казанова
Кавалерист
Вторая половина XVIII века
Холст, масло. 55×46 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3344
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе
Artcurial, 17.10.2012.
Выставки: Chevaux et cavaliers («Лошади и всадники»), галерея Шарпантье, Париж, 1948 год.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

Казанова, Франческо. 1730—1805.
573. Пейзажъ со стадомъ. (Въ манерѣ Казановы).

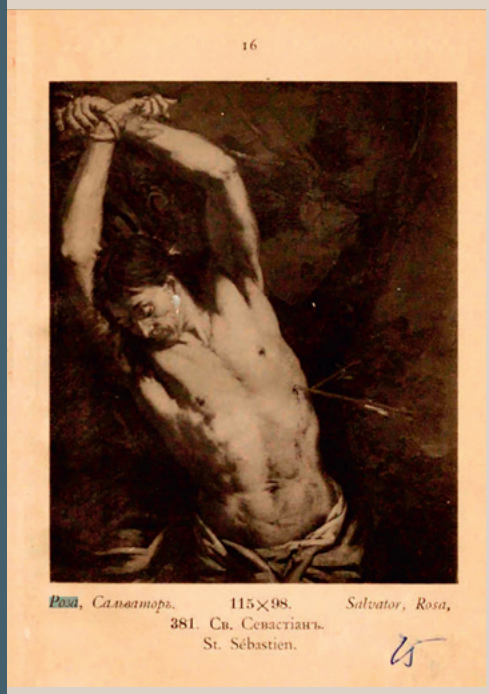
Фрагмент каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работы Франческо Казановы



Этьен Аллегрен, приписывается
Речной пейзаж
Последняя четверть XVII – первая треть XVIII веков
Дерево, масло. 76×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3916
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе
Kahn Dumousset, 23.10.2013.
Атрибуция: Patrice Dubois, Paris



Аннибале Карраччи, последователь
Латона и ликийские крестьяне
Италия, XVII век
Холст, масло. 73×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2100
Происхождение: работа приобретена во Франции на аукционе Cabinet V.A.E.P. Marie-Francoise Robert&Franck Baille, SVV, 25.03.2011.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

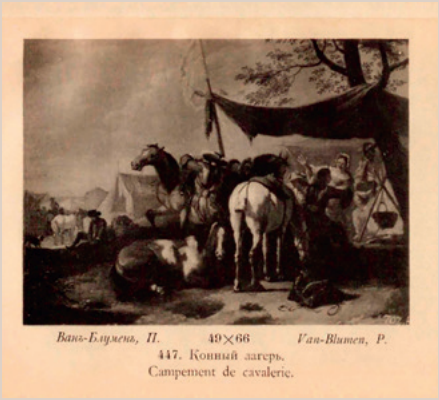

16

Роза, Сальваторъ. 115×98. Salvator, Rosa,
381. Св. Севастіанъ.
St. Sébastien.

Фрагменты каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работы Сальватора Розы



Сальватор Роза, круг
Портрет мужчины в тюрбане
Италия, XVII век
Холст, масло. 61×45 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1964
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Massol, 26.03.2010.
Атрибуция: Frank Kassapian, Paris


Ванъ-Блуменъ, П. 49×66 Van-Blumen, P.
447. Конный лагерь.
Campement de cavalerie.

Ванъ-Блуменъ, Петеръ. 1649—1719.
445. Водопой.
446. Сборы къ отъѣзду.
* 447. Конный лагерь. 28.

Фрагменты каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работ Питера ван Блумена

Роза, Сальваторъ, 1615—1673.
* 381. Св. Севастіанъ. Даръ Н. С Мосолова. 16.



Питер ван Блумен
Кузнец
1673-1720 годы
Холст, масло. 48,5×65,5 см
Слева в нижней части подпись художника: "PVB"
БСИИ ASG, инв. № 04-4244
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Thierry de Maigret, 04.06.2014.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Thierry de Maigret (04.06.2014)



Карел ван Фаленс
Возвращение с соколиной охоты
Фландрия, первая треть XVIII века
Холст, масло. 39×32,5 см
Слева в нижней части след монограммы "CVF"
БСИИ ASG, инв. № 04-1803
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Paris Fontainebleau Osenat, 31.10.2010.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Paris Fontainebleau Osenat (31.10.2010)



Карел ван Фаленс
Отдых на охоте
Фландрия, 1725-1726 годы
Дерево, масло. 53 x 41 см
Инв. № Ж-342
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



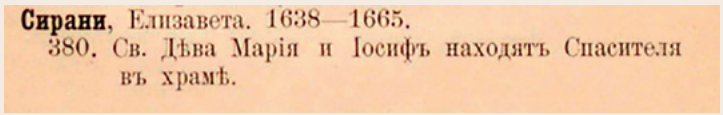
Фрагмент картины Питера ван Блумена «Конный лагерь» из каталога галереи Московского публичного и Румянцевского музеев



Фрагмент картины Питера ван Блумена «Кузнец» из Большого собрания изящных искусств ASG



Элизабетта Сирани, приписывается
Христос в терновом венце
Италия, XVII век
Холст, масло. 65×50 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0675
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Blanchet&Associes, 17.03.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris



Сирани, Елизавета. 1638—1665.
380. Св. Дѣва Марія и Іосифъ находятъ Спасителя въ храмѣ.

Фрагменты каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев с указанием работы Элизабетты Сирани

КОЛЛЕКЦИЯ МЕБЕЛИ РУМЯНЦЕВЫХ И БСИИ ASG

Румянцевская галерея Дворца изящных искусств ASG обставлена мебелью эпохи Людовика XV. Выбор именно этого стиля обусловлен примерами из собрания графов Румянцевых, где эстетика рококо оставила значительный след в интерьерах их личных резиденций.

Во второй половине XVIII века, когда формировались вкусы аристократии, рококо задавало тон в декоративно-прикладном искусстве: для него были характерны изящество, асимметрия орнаментов, светлая палитра и обилие декоративных деталей — таких как рокайли (мотивы в виде раковин), акантовые листья, гирлянды, а также золочёные элементы и техника маркетри. В России данный стиль получил распространение при дворе Елизаветы Петровны, и состоятельные вельможи, к которым относились и Румянцевы, активно включали подобные предметы в убранство своих дворцов. Речь, прежде всего, об особняке Румянцева на Английской набережной в Санкт-Петербурге. По данным архивных исследований и описям имущества, особняк был меблирован в стиле рококо.

До наших дней ансамбль особняка в первозданном виде не сохранился – часть предметов утрачена, другие были воссозданы по сохранившимся фрагментам и документам. В переписке и инвентарных списках встречаются упоминания конкретных предметов: «резные кресла с позолотой», «столы на изогнутых ножках (кабриолях)», комоды с нарядной отделкой. Такие предметы часто дополнялись обивкой из дорогих тканей – шёлка, гобелена или бархата с цветочными узорами, что полностью соответствовало эстетике эпохи. Нередко мебель сочеталась с другими элементами декора – например, с бронзовыми накладками или зеркалами в резных рамах, что создавало в парадных залах эффект лёгкости и нарядности. При этом важно отметить: в русских интерьерах того времени рококо часто не существовало в «чистом» виде – оно органично переплеталось с элементами барокко, что отражало переходный характер эпохи. Историки и реставраторы, изучавшие историю Румянцевского дворца, подтверждают: при формировании интерьеров владельцы ориентировались на европейские образцы, а часть предметов изготавливалась отечественными мастерами, кото-



Дворец Румянцевых и Паскевичей
Гомельский дворцово-парковый ансамбль



Дворец Румянцевых и Паскевичей
Гомельский дворцово-парковый ансамбль



Особняк Румянцева в Санкт-Петербурге на Английской набережной. Зеленая гостиная



Особняк Румянцева в Санкт-Петербурге на Английской набережной. Малый зал

рые перенимали модные заграничные приёмы. Со временем вкусы менялись, и в XIX веке в тех же помещениях уже доминировали другие стили (например, классицизм или «второе рококо» – неорококо периода историзма), но след рококо в ранней истории убранства резиденции остаётся документально зафиксированным.

Сам особняк в его дошедшем до нас облике выдержан, прежде всего, в стиле классицизма и связан с деятельностью графа Николая Петровича Румянцева. Первоначальное здание на этом участке было возведено в первой половине XVIII века для князя М.В. Голицына; это был двухэтажный каменный дом с повышенной центральной частью, типичный для петербургской застройки петровского и аннинского времени. В 1789 году дом приобрёл Николай Петрович Румянцев, и в последующие десятилетия здание неоднократно перестраивалось под нужды владельца и его грандиозные коллекции. Ключевую перестройку осуществил архитектор В.А. Глинка к 1824 году: фасад получил монументальный двенадцатиколонный портик, а композиция здания стала строго классицистической.

В парадных залах второго этажа, где размещались коллекции и проходили приёмы, мебель подбиралась с учётом как функциональности, так и репрезентативности. Архивные описи Румянцевского музея и позднейшие реставрационные отчёты фиксируют наличие в интерьерах кресел и стульев с изогнутыми ножками и резными спинками, а также небольших консольных столиков на витых опорах. Обивка мебели в этих залах выполнялась из штофа и гобелена с цветочными орнаментами. В ряде комнат находились предметы с бронзовыми накладками и маркетри, где рокайльные завитки соседствовали с классическими пальметтами и лавровыми венками – пример типичного для эпохи александровского классицизма стилистического синтеза.

Особого внимания заслуживают Дубовая лестница и прилегающие к ней помещения: здесь сохранились фрагменты наборных полов из ценных пород дерева, резные панели и лепной декор, в орнаментике которых встречаются мотивы раковин, акантовых листьев и гирлянд. По данным реставрационных исследований 1980–1990-х годов, часть этих элементов была выполнена в 1810–1820-е годы по рисункам, вдохновлённым французскими образцами.

Важно подчеркнуть, что в особняке Румянцева мебель и декор не существовали изолированно, а были частью целостной среды: в залах, отведённых под библиотеку и коллекции, требовалось сочетание представительности и удобства, поэтому предпочтение отдавалось наборам, объединявшим парадность с практичностью.

Сегодня часть исторических интерьеров особняка Румянцева воссоздана на основе архивных материалов, чертежей и фотографий конца XIX — начала XX века, а сохранившиеся фрагменты декора и мебели экспонируются в рамках постоянной экспозиции филиала Государственного музея истории Санкт-Петербурга. В частности, в Дубовой гостиной и Белом зале можно увидеть примеры мебельных форм, демонстрирующих эволюцию рокайльных мотивов в условиях смены стилей: от пышной декоративности середины XVIII столетия к простым и лаконичным, но всё ещё изящным решениям начала XIX века.

Таким образом, особняк Румянцева на Английской набережной, хотя и ассоциируется, прежде всего, с классицизмом и музейной культурой первой половины XIX века, в своём архитектурно-декоративном оформлении имеет черты разных художественных направлений, включая мотивы и формы, характерные рококо.





Особняк Румянцева в Санкт-Петербурге. Дамская гостиная



Особняк Румянцева в Санкт-Петербурге. Музыкальный зал

Еще одна фамильная резиденция – Гомельский дворцово-парковый ансамбль, построенный в 1785–1794 годах для фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского на месте замка Михаила Чарторыйского, является выдающимся памятником архитектуры русского палладианства и раннего классицизма. Автором проекта исследователи называют Ивана Старова или Юрия Фельтена; здание отличается монументальностью фасадов с портиками коринфского ордера и композиционным центром – квадратным залом с куполом.

Хотя первоначальный архитектурный облик дворца был строго классицистическим, история его интерьеров во второй половине XIX века при князьях Паскевичах демонстрирует синтез стилей. Согласно историческим исследованиям (в частности, анализу фотографий Джованни Бианки из фондов Государственного Эрмитажа), во время масштабной реконструкции под руководством архитектора Адама Идзковского в 1830–1850-х годах парадные залы были наполнены модной мебелью европейских производителей. В этот период пышное убранство апартаментов включало предметы в стиле неорококо: кресла на изогнутых ножках-кабриолях, консоли и комоды с богатой резьбой, что создавало сложный стилистический диалог между строгой архитектурой XVIII века и декоративными вкусами историзма.

В Галерее графов Румянцевых представлена коллекция французского декоративно-прикладного искусства эпохи рококо (середина



Пьер Бара
Два кресла
Франция, середина XVIII века
Дерево, резьба
96×68×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2998 (1, 2)



Особняк Румянцева в Санкт-Петербурге. Музыкальный зал



Консоль
Франция (Прованс), XVIII век
Дерево, левкас, резьба, золочение, брекчиевидный красный мрамор с включениями белого и серого цветов (Brèche de basque)
87×126×64 см
БСИИ ASG, инв. № 14-1046



Особняк Румянцева в Санкт-Петербурге. Музыкальный зал



Жан Хольтхаузен
Полукомод
Франция, 1760–1770-е годы
Красное дерево, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и включениями серого цвета (Calacatta)
90×82×44,5 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1859

XVIII века). Отбор предметов продиктован не только их исторической и художественной ценностью, но и строгим принципом стилистического единства. Это мебель ведущих парижских краснодеревщиков, чьи имена нам известны благодаря клеймам на изделиях. В Большом собрания изящных ASG на сегодняшний день хранится более 90 предметов мебели с клеймами французских мебельщиков.

В галерее находится корпусная мебель и мебель для сидения. Канапе, кресла и стулья созданы именитыми парижскими мастерами – Пьером Бара, Пьером Реми и Шарлем Франсуа Норманом (инв. № 11-2998, 11-0814). Им вторят изящные стулья Клода I Сене (инв. № 11-0813), предназначенные для камерных зон у консолей.

Среди корпусной мебели особенно замечателен изысканный комод работы Жака Дюбуа (инв. № 12-2004). Он облицован шпоном экзотического палисандра и розового дерева, а его столешница выполнена из брекчиевидного красного мрамора. Настоящим украшением галереи служит полукомод Жана Хольтхаузена (инв. № 12-1859) – парижского мебельщика немецкого происхождения. Датируемый концом 1760-х – началом 1770-х годов, предмет имеет изогнутый каркас и декор в виде шпонировки красным деревом. В данном случае столешница выполнена из белого мрамора. Оба комода, хотя и изготовлены в стиле рококо, уже несут в себе черты классицистического искусства, а потому их можно атрибутировать переходным стилем, который во французском искусстве получил название транзисьон (фр. Style Transition). Оба комода оформлены рокайльной фурнитурой золочёной бронзы, однако корпуса имеют форму прямоугольников – излюбленной геометрической фигуры периода неоклассицизма. Доминантами интерьера служат элегантные золочёные консоли, среди которых выделяется консольный столик из Прованса (инв. № 14-1046), декорированный мотивами рокайль и стилизованными растительными орнаментами.

Цвет и фактура мебели играют важную роль при формировании внутреннего убранства помещения: сочетание теплых оттенков экзотических пород древесины, холодного блеска белого и красного мрамора столешниц, матового сияния золоченой бронзы позволили организовать дворцовую галерею, служащую эталоном эстетики европейского аристократического интерьера середины XVIII века.



Пьер Реми
Набор из шести кресел
Франция, XVIII век
Бук, резьба, лак
90×63×61 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1099 (1-6)



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



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



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

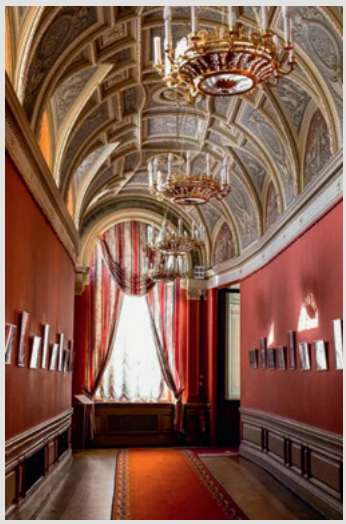
Канапе
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба
110×203×87 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3060

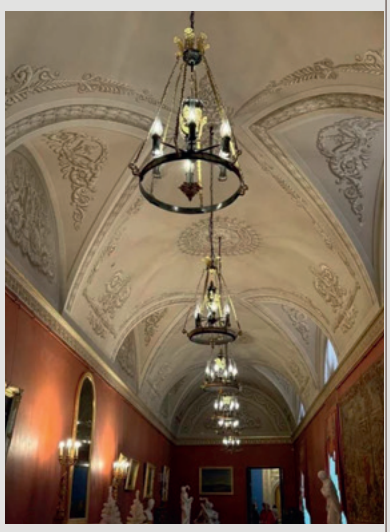
Пара кресел (каркас)
Франция, XVIII в.
Бук, резьба
92,5×69×70 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2406 (1,2)



РУМЯНЦЕВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Интерьер анфилады графов Румянцевых выдержан в стиле рококо. Пространство организовано шагом оконных и дверных проёмов. Оформление демонстрирует синтез строгой классической структуры осей анфилады и капризного живописного декора рококо. Для стен выбран насыщенный терракотово-розовый (коралловый) цвет. Данный цвет уплотняет пространство, делает его более камерным и выступает сильным, глубоким фоном, который заставляет буквально «гореть» и выглядеть максимально эффектно белые резные порталы дверей, светлый цоколь и золоченые рамы картин. По нижней части стены анфилады тянется высокая светлая панель, которая визуально держит масштаб. Потолки с кессонами, розетками, сухариками и золочёными элементами переходят в сильно развитую падугу. Окна оформлены тяжелыми пунцово-красными ламбрекенами с фестонами, каскадами и золотой бахромой.



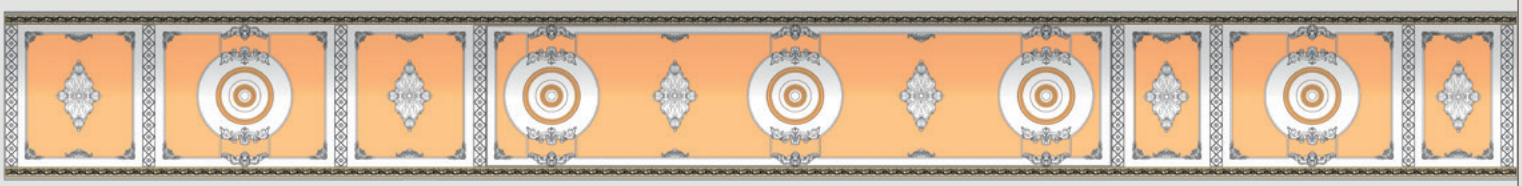


Аналоги для Румянцевской галереи. Интерьер Юсуповского дворца на Мойке в Санкт-Петербурге



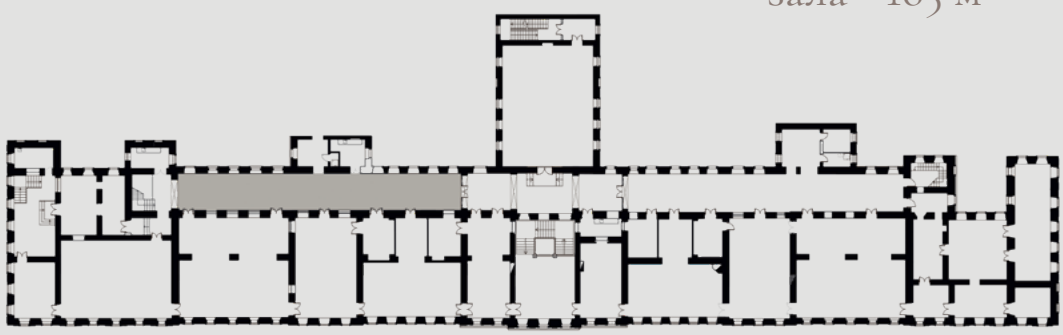


Интерьеры Румянцевской галереи



Потолок Румянцевской галереи

Общая площадь зала - 165 м²



Ул. Карла Маркса

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА

Сементи, Джованни Джакомо

СУСАННА И СТАРЦЫ

1616 – 1626 гг.
Холст, масло. 130×161 см

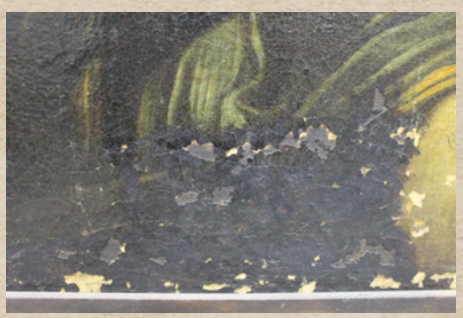
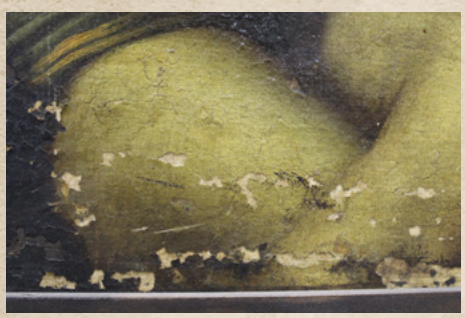
ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-3839

Работа «Сусанна и старцы» представителя итальянской школы XVII века была приобретена на аукционе Christophe MOREL во Франции 14 октября 2013 года. Авторство принадлежит Джованни Джакомо Сементи (Giovanni Giacomo Semenza ou Giacomo Sementi, 18 июля 1580, Болонья – 8 сентября 1636, Рим) – художнику эпохи раннего барокко, специализировавшемуся на исторической и религиозной живописи. Мастерству обучался у Дениса Калверта (ок. 1540-1619) и Гвидо Рени (1575-1642). На протяжении своей недолгой жизни выполнил много работ для церквей Болоньи, одной из значимых является образ Христа Искупителя для церкви святой Екатерины.

Композиция представляет собой сюжет, ставший особенно популярным в период позднего Возрождения, начиная с 1500 года, во многом благодаря возможностям, которые предоставляла эта тема для изображения обнаженной женской натуры. Сюжет этот изложен в книге пророка Даниила (Дан. 13:1) и повествует о еврейке из Вавилона.

Сказание посвящено тому, как Сусанна, дочь Хелкия и жена Иоакима, обнаженная купалась в своем саду. В это время за ней подглядывали два старца – уважаемые еврейские старейшины и судьи. Возжелав красавицу, они угрожают ей обвинениями в прелюбодеянии, если она отвергнет их. Сусанна пренебрегает их шантажом и







начинает кричать, прибегают люди, и сбитые с толку старцы осуществляют свою угрозу. Ее арестовывают и приговаривают к смерти. В последнюю минуту перед казнью пророк Даниил устроил старцам перекрестный допрос, в результате которого они дали разные показания, Сусанна была спасена, а лжесвидетели казнены.

СОСТОЯНИЕ ПОЛОТНА ДО РЕСТАВРАЦИИ

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с мелкой сеткой кракелюра по всей поверхности, имеющего приподнятые края грунтового происхождения, что свидетельствовало о плохой связи красочного слоя с грунтом, а впоследствии и с самим холстом; ослабленной натяжкой холста на подрамник, что и стало причиной многочисленных осыпей и утрат красочного слоя, преимущественно в нижней части, вплоть до холста. Там же наблюдалось и непрофессиональное реставрационное вмешательство – поздние записи, хорошо видимые в ультрафиолетовых лучах, которые исказили авторскую живопись, приведя к несоразмерно худощавым ногам модели по сравнению с ее массивным телом, а в подмышечной области героини имелся «искусно» замаскированный прорыв. При более тщательном изучении выяснилось, что ранее холст хранился в скрученном состоянии, характерным признаком которого явились множественные точечные осыпи. Помимо этого повсеместно наблюдались царапины, трещины, потёртости, сильное поверхностное загрязнение, неравномерность и грязно-желтый цвет, как представлялось, лакового покрытия, во многих местах утратившего блеск и прозрачность. Но по итогам анализа этого слоя реставратором выявлено, что живописное полотно было покрыто неизвестным раствором, который глубоко въелся в красочный слой и также приобрел грязно-желтый цвет, удаление которого возможно было осуществить только механическим способом. Все это явилось предпосылкой для принятия реставрационным советом решения о проведении реставрации живописного произведения.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж картины из рамы
3. Натяжка ослабленного холста на оригинальный подрамник
4. Удаление поверхностных загрязнений с полотна
5. Проклеивание дублировочного холста в местах отслоения
a) Смазка поверхности картины клеем
b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько большим укрепляемого места
c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
d) Удаление излишка клея с поверхности полотна
6. Предварительное (промежуточное) подведение грунта в места утрат и осыпей
7. Удаление неизвестного вещества с поверхности красочного слоя механическим способом и с применением химических реактивов
8. Финишное подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, трещин и потертостей
9. Предварительное лаковое (тонировочное) покрытие
10. Выполнение тонировок по подведенному грунту в местах потертостей и других утрат авторского красочного слоя
11. Тонирование и вощение подрамника
12. Финишное покрытие реставрационным лаком (полуматовым)
13. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону полотна.

2-6

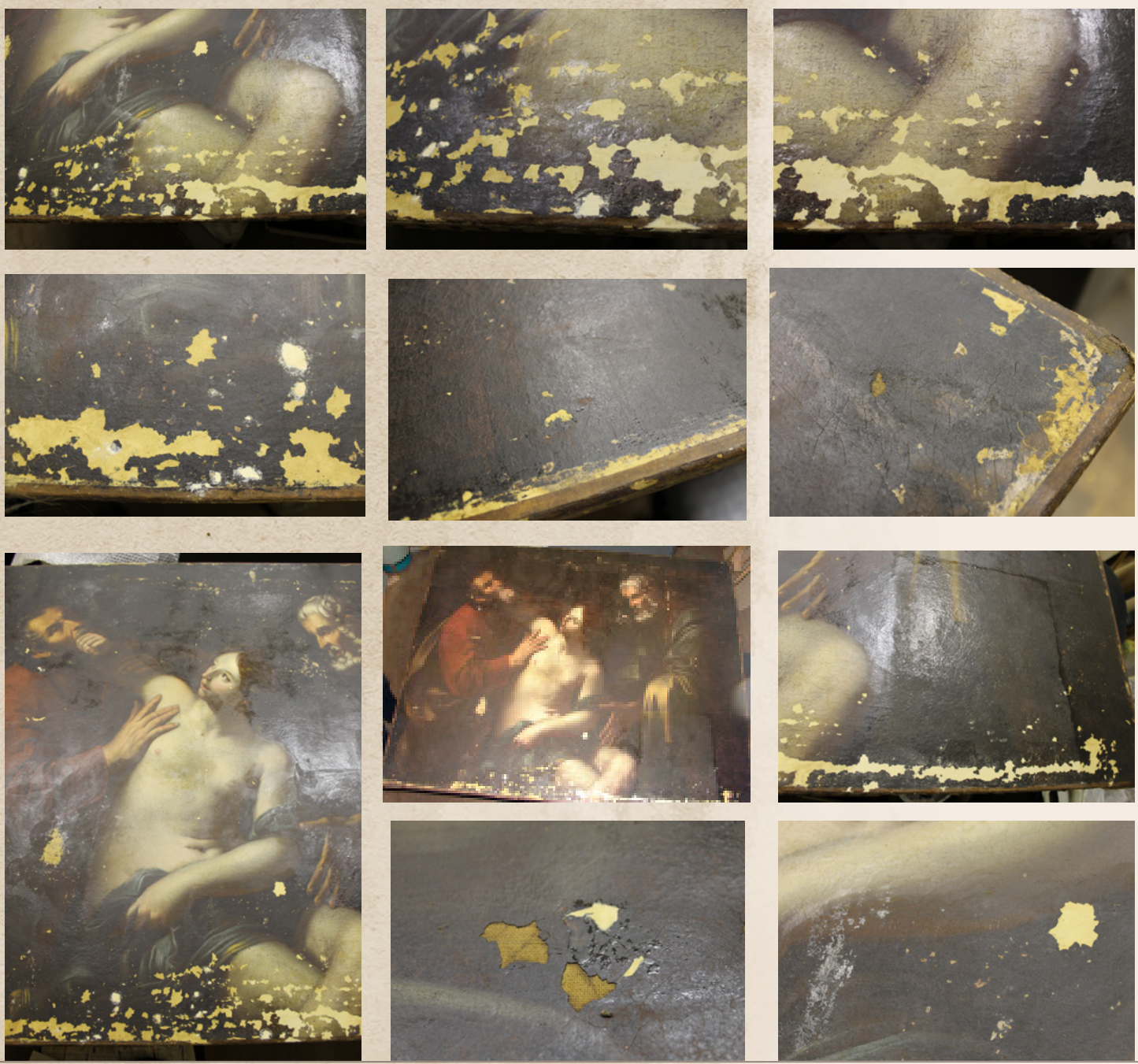


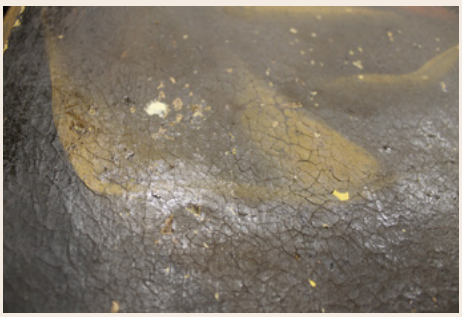
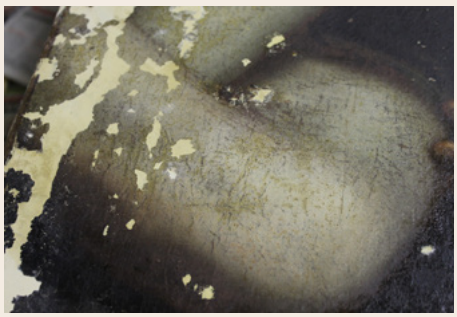
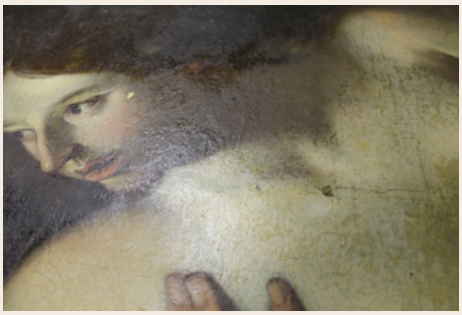


2-6



7-10












ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ







ГАЛЕРЕЯ ГРАФОВЪ СТРОГАНОВЫХЪ

ГРАФЫ СТРОГАНОВЫ

ДЕВИЗ ДИНАСТИИ СТРОГАНОВЫХ:

«ОТЕЧЕСТВУ ПРИНЕСУ ПОЛЬЗУ, СЕБЕ ОСТАВЛЮ ИМЯ».

Спиридон Строган
(?-1395)
...
Аника Федорович (1497-1569)



Яков
(1528-1577)

Семен
(1540-1586)

Григорий
(около1533-1577)



Андрей Семенович Строганов
(1605-1656)

Дмитрий Андреевич Строганов
(около1612-1670)

Григорий Дмитриевич Строганов (1656-1715)

Мария Васильевна,
урожденная
Новосильцева
(1677-1734)



барон (с 1722)
Александр
Григорьевич
Строганов
(1698-1754)

барон Николай
Григорьевич Строганов
(1713-1788)

Анна Сергеевна, урожденная
Бутурлина
(1708-1758)

барон Александр (Захарий)
Николаевич Строганов
(1740-1789)



барон (с 1722)
Сергей Григорьевич
Строганов
(1713-1788)

Софья Кирилловна,
урожденная
Нарышкина
(1708-1737)



барон, граф (с 1751)
Александр Сергеевич
Строганов
(1713-1788)

Екатерина
Петровна,
урожденная
Трубецкая
(1744-1815)





Анна Сергеевна,
урожденная
Трубецкая
(1765-1824)



графиня Софья
Владимировна,
урожденная
Голицына
(1775-1845)



граф Павел
Александрович
Строганов
(1778-1817)



барон, граф (с
1826) Григорий
Александрович
Строганов
(1652-1719)



барон, граф (с 1818) Сергей
Григорьевич Строганов
(1794-1882)

графиня Наталья
Павловна Строганова
(1796-1872)



граф Павел Сергеевич
Строганов
(1823-1911)

В родословной Строгановых, фамилия которых восходит к русскому слову, связанному по своему значению с глаголом строгать или с именем острог, сказано следующее: «Барон Александр Сергеевич Строганов, Римской империи граф, происшел от татарского рода; предок его, коему по принятии христианской веры наречено имя Спиридон, за оказанные отличные опыты верности и храбрости пожалован от великого князя Дмитрия Иоанновича Донского в Российском войске воеводою. Потомок сего Спиридона Аникий Федорович Строганов, переселялся в город, называемый Соливычегодск, и, к Российской империи разных провинций и к приобретению Сибири» [1], [2]

Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи, I, с. 33, 34; II, с.16 Баскаков Н.А. Русские фамилии тюркского происхождения. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 1979. 279 с.; 8 ил.

Бароны, впоследствии графы Строгановы вошли в ряды русской аристократии и начали занимать крупные государственные посты при Петре Первом. Источник их богатства – соляные варницы заводов Прикамья. Именно на эти средства за рубежом, главным образом во Франции, скупались знаменитые частные коллекции и ввозились в Россию. Они состояли из произведений гениальных живописцев прошлого и известных мастеров кисти – современников. За два с лишним столетия они собрали богатейшие коллекции картин, эстампов, монет, медалей и т.д., сформировали одну из лучших в мире коллекций произведений изобразительного искусства. Выстроенный в середине XVIII века по проекту Б. Ф. Растрелли в Санкт-Петербурге Строгановский дворец (ныне – филиал Русского музея) до сих пор является одним из лучших образцов русского барокко.

Золотой период коллекции живописи связан с именем графа Александра Сергеевича Строганова (1733-1811) – президента Российской академии художеств, одного из первых директоров Публичной библиотеки – самого яркого представителя богатейшей династии.

В своем дворце он разместил картины выдающихся западноевропейских живописцев, как доставшиеся ему в наследство от отца, так и приобретенные во время длительных заграничных путешествий. Среди шедевров живописи здесь находились полотна Рембрандта, Боттичелли, Бронзино, Тинторетто, Гвидо Рени, Рёйсдаля, Поттера, ван Дейка, Рубенса, Пуссена. Коллекция была приумножена графом Сергеем Григорьевичем Строгановым (1794–1882), представителем другой ветви рода, основавшим в 1825 году школу рисования, волею судеб оказавшимся наследником коллекции Строгановского дворца. Граф С.Г. Строганов к полотнам фамильной галереи присоединил картины, приобретенные им во время путешествий по Западной Европе. Позже его сын, Павел Сергеевич Строганов (1823-1911), продолжил не только собирание, но и описание коллекции, начатое А.С. Строгановым, издавшим в 1807 году своеобразный краткий каталог созданной им галереи. В него вошли «очерки картин, сделанных молодыми художниками и объяснительного при нем текста» *(Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la Galerie de Son Exc. Mr: le Comte A. Stroganoff, gravés au trait par des jeu- nes artistes de l'Academie des beaux arts de S• Pétersbourg. Les explications sont tirées du catalogue raisonné fait par le proprié- taire lui même. 1801. S- Pétersbourg. tmpr. chez Drechsler) [12, с. 224].*



Варнек, А.
Портрет графа А.С. Строганова, 1814 год
Холст, масло. 251 х 184 см
Поступил в Государственный Русский музей в 1930 году из Строгановского дворца-музея (Ленинград)

Бесспорно лучшая из частных галерей России, и одна из лучших в Европе Строгановская картинная галерея обязана своей славой графу Александру Сергее-

ЗОЛОТОЙ ВЕК КОЛЛЕКЦИИ ЖИВОПИСИ ГРАФОВ СТРОГАНОВЫХ

вичу Строганову, «действительному тайному советнику, сенатору, обер-камергеру, президенту Императорской академии художеств, директору Императорской библиотеки, главному начальнику Экспедиции мраморной ломки и приска цветных камней и кавалеру всех российских и иностранных орденов», как значится на гравюре, выполненной С. Клаубером с его портрета И. Лампи.

Александр Сергеевич Строганов был страстным поклонником итальянского искусства, начиная с середины 1750-х годов он привез в Россию произведения Рафаэля Санти, Андреа дель Сарто, Бронзино, Корреджо, Карраччи, Прокаччини, Скедоны.

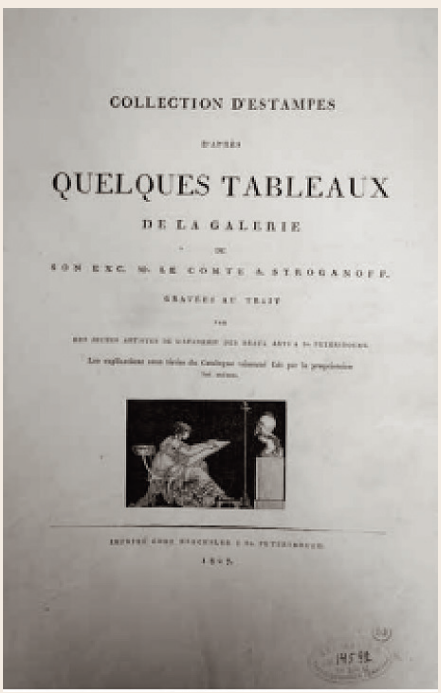
Коллекцию итальянской живописи графов Строгановых и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена Федерико Бароччи (1526/1528–1612), Антонио Марии Вассалло (ок. 1620–1664/1673), Аннибале Карраччи (1560–1609), Гвидо Рени (1575–1642), Франческо Солимены (1657-1747), Луки Джордано (1634–1705), Бернардо Строцци (1581–1644), «итальянского француза» Гаспара Дюге (1615–1675) и других крупных мастеров.

Картина Бернардо Строцци «Аллегория свободных искусств» попала в строгановское собрание из галереи Пуллена. Творчество Аннибале Карраччи (1560—1609) в коллекции было представлено «Семейством столяра». Художник изобразил Святую Деву с младенцем Иисусом и подле них работающего топором Святого Иосифа.

Картина появляется в издании каталога от 1800 года, где отнесена к школе братьев Карраччи, позднее, в 1807 году Строганов публикует ее как работу Аннибале Карраччи, обосновывая ее сходство с



Клаубер С.
Портрет А.С. Строганова
(с живописного оригинала И.Б. Лампи),
1802 год
Гравюра. Бумага, резец. 53 x 38 см



Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de son exc. M.r. le Comte A.Stroganoff... A Saint-Petersbourg. 1807 Титульный лист



Гравюра с картины Аннибале Карраччи Мастерская плотника Рис. и грав. Е.О. Скотников

КОЛЛЕКЦИЮ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ ГРАФОВ СТРОГАНОВЫХ И БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ОБЪЕДИНЯЮТ ИМЕНА ФЕДЕРИКО БАРОЧЧИ (1526/1528–1612) АНТОНИО МАРИИ ВАССАЛЛО (ОК. 1620–1664/1673), АННИБАЛЛЕ КАРРАЧЧИ (1560–1609), ГВИДО РЕНИ (1575–1642), ФРАНЧЕСКО СОЛИМЕНЫ (1657–1747), ЛУКИ ДЖОРДАНО (1634–1705), БЕРНАРДО СТРОЦЦИ (1581–1644), «ИТАЛЬЯНСКОГО ФРАНЦУЗА» ГАСПАРА ДЮГЕ (1615–1675) И ДРУГИХ КРУПНЫХ МАСТЕРОВ.



Федерико Бароччи (Федерико Фьори), копия
Отдых святого семейства на пути в Египет
Холст, масло. 117 × 96 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 7160
Происхождение: пост. в 1932 из «Антиквариата». Проходила на аукционе «Лепке» в 1931. Ранее: собр. графа А. С. Строганова в Петербурге.



Федерико Бароччи, последователь
Христос в терновом венце Италия, XVII век
Холст, масло. Овал 44×35,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0864



Антонио Мария Вассалло, приписывается
Путти в пейзаже
Холст, масло. 57 × 75 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 6714



Антонио Мария Вассалло, приписывается
Аллегория осени
Италия, XVII век
Холст, масло. 101×117 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2337



Гвидо Рени, мастерская
Святой Себастьян
Первая треть XVII века
Холст, масло. 132,5×96 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1004



Гвидо Рени, копия XVII в.
Епископ Андреа Корсини
Бумага, наклеенная на холст, масло. 39,5 × 22 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 4051
Поступила в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде.
Ранее: Галерея Пеполи в Болонье; приобретена в 1854 году П. С. Строгановым; собр. П. С. Строганова в Петербурге; собр. графов Строгановых в Петербурге



Бернардо Строцци
Аллегория свободных искусств
Между 1635 и 1640 годами
Холст, масло. 152 x 140 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 6547



Бернардо Строцци, мастерская
Святой Франциск Ассизский
Первая половина XVII века
Холст, масло, 115×104 см
БСИИ ASG, инв. №04-1755



Жак Буйя
Святое семейство
Гравюра с картины Аннибале Карраччи



Агостино Карраччи
Святое семейство, 1597 год



Аннибале Карраччи, последователь
Латона и ликийские крестьяне
Италия, XVII век
Холст, масло. 73 х 99 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2100

картиной художника из коллекции Пале Рояль (не сохранилась), известной в просторечии как "Строгальщик" [12, с.232].

В собрании Строганова было и еще одно «Святое Семейство» кузена знаменитого болонца Агостино Карраччи (1558—1601). Композиция из трех фигур, святой Девы с Младенцем и святого Иосифа по сочинению и рисунку относится к вершине его творчества.

Как всякий большой художник, Аннибале Карраччи сочетал следование традициям с революционной новизной, в частности, столь последовательно выступая как основатель нового, «возвышенного» стиля, он нередко писал непринужденные жанровые композиции. Начиная с 1605 года жестокие ревматические боли лишили художника возможности заниматься живописью. Несмотря на всеобщее признание, Аннибале Карраччи умер в возрасте 49 лет в нищете и похоронен в соответствии с его предсмертной просьбой в Пантеоне, рядом с Рафаэлем. Братья Карраччи оставили много учеников, среди которых наиболее известны Гвидо Рени и Доменикино.

В своем «Каталоге» А.С. Строганов упоминает, что полотно Луки Джордано «Битва лапифов с кентаврами» «составляло часть коллекции герцогини Кингстон». Но он приобрел эту картину в собрании дворца графов Чернышевых [11].

Лука Джордано, исполнивший за свою жизнь около двух тысяч



Лука Джордано
Битва лапифов с кентаврами
Холст, масло.
260,5 х 390 см
Государственный Эрмитаж
Поступило в 1930 г. Передано из Строгановского дворца-музея

картин, заслужил у современников прозвище «Fa presto» («Делает быстро»). Мастер отличался богатым воображением, превосходным чувством композиции, цвета и фактуры. «Битва лапифов с кентаврами» – великолепный образец барочного искусства. Основным источником античных легенд для художников XVII века было сочинение Овидия «Метаморфозы». Рассказывается там и о племени лапифов, пригласивших кентавров на свадьбу своего царя Пейритоя. Во время пира кентавры попытались похитить невесту, красавицу Гипподамию, и ее подруг. Началась схватка, в которой лапифы одержали победу благодаря вмешательству богов. Почти панорамно Джордано разворачивает пейзаж на большом полотне, заполняя его фигурами сражающихся. Центр ожесточенной битвы - кентавр Эвритон, из могучих рук которого пытается вырваться Гипподамия. Герой Тезей атакует похитителя, обнажив меч. Широкий круп кентавра кажется выступающим за пределы плоскости холста: искусству барокко свойственно стремление к разрушению границ между иллюзорным и реальным мирами [8].

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится картина «Борей, похищающий Орифию» круга Луки Джордано.

Художника часто упрекают, что при своем значительном таланте, развитом чувстве красоты и богатом воображении он нередко злоупотреблял своими задатками и приносил их в жертву технике, главным достоинством которой считал скорость письма. Его обширное наследие включает как прекрасные по замыслу и исполнению работы, так и небрежные, и откровенно слабые. Произведение из БСИИ ASG не принадлежит к числу шедевров, хотя фигура Борея индивидуализирована и выписана убедительно: загорелый, физически мощный и привлекательный мужчина береж-



Лука Джордано, круг
Борей, похищающий Орифию
Холст, масло. 93,5×124 см
БСИИ ASG, инв. №04-2926



Лука Джордано, приписывается
Пан и Сиринга
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 52×86 см
БСИИ ASG, инв. №04-2151

но, но крепко обхватил понравившуюся ему женщину, унося ее в свою северную страну. Задрапированная в плащ цвета свинцово-серого неба, Орифия практически не сопротивляется, положив свою левую руку на предплечье Борея, ее лицо не выражает никаких эмоций.

Родившись на полвека позже Рубенса и являясь автором собственной свободной манеры письма, художник новаторски интерпретирует сюжет Борея и Орифии. Это еще не рококо, но уже и не зрелое барокко, для автора важнее рассказать историю, он переосмысляет веками существовавший сюжет. Борей у него – уже не грубый мощный похититель, равнодушный к чувствам своей жертвы, каким его писали многие художники, включая Рубенса. Образ Орифии также решен в более прогрессивной манере, он не достиг еще чувственности периода рококо, но уже отошел от прямолинейности барокко. Открытые плечи и начало груди, гордая златовласая голова с прекрасным лицом отчасти оправдывают Борея, потерявшего голову от страсти.

Безусловно, произведение из БСИИ ASG не имеет той художественной ценности, что картины Рубенса или того же Буше на этот сюжет. Но оно заключает в себе зачатки более содержательной манеры повествования и является образцом перехода к принципиально новым образам, которые после переработки составили классику изобразительного искусства.

БСИИ ASG располагает несколькими произведениями Луки Джордано, к лучшим из них следует отнести приписываемую ему картину «Пан и Сиринга». Неукротимый в своем вожделении козлоногий Пан с мускулистой, как у Эвритона, спиной, преследует Сирингу, нежное тело которой напоминает и Гипподамию, и Орифию.

В коллекции Строгановых была «Аллегория славы Карла V» Франческо Солимены (1657–1747). Во время принадлежности этой картины г-ну Буре (Bourel), этот известный любитель, в знак уважения своего к королю Людовику XV, приказал на медальоне, находящемся в верхней части картины, портрет Карла V заменить портретом Людовика XV; приобретя картину, граф А. С. Строганов, в свою очередь, приказал уничтожить портрет французского короля и заменить его медальоном Екатерины II, который и теперь находится на картине. Картина была гравирована испанским гравером Генрикесом, восстановившим на ней изображение Карла V.

На картине из собрания ASG, приписываемой Солимене, изображен святой Иосиф.



Лука Джордано (?)
Святой Антоний Великий
Около 1659 года
Холст, масло. 170×119 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1933
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 13.12.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Лука Джордано (?)
Святой Антоний Великий
Около 1659-го года
Холст, масло. 170×119 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1933
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 13.12.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Франческо Солимена
Аллегория царствования Людовика XIV
Холст, масло. 104 x 76 см
Государственный Эрмитаж.
Позже медальон был изменен, и теперь на нем изображена Екатерина Великая. Работа поступила в собрание из коллекции Строгановых



Франческо Солимена, приписывается
Святой Иосиф Обручник и младенец Иисус
1674 – 1747 годы
Холст, масло. 90×72 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2340

Иосиф – неоднозначный образ, нередко его изображают за хозяйственными хлопотами, будто в стороне, тогда как телесная связь Пресвятой Девы и малыша всегда акцентирована. Во многих произведениях Иосиф – «не муж и не отец» – словно бы вынужденно в силу христианского долга опекает Марию с ее сыном, а православная церковь и вовсе почти не уделяет ему внимания.

На картине Солимены царит взаимная любовь: младенца и того, кто спасал его от Ирода, учил ходить и говорить… И то, что им суждено было только 11 лет провести вместе, обостряло чувства. В картине Солимена практически уравнивает значение Иосифа и Девы Марии, акцентируя в образе Иосифа родительскую заботу, любовь и нежность – традиция, которую заложили испанские живописцы, в частности, Мурильо.

Несмотря на возраст, Иосиф изображен подчеркнуто мужественным, в руке он держит расцветший посох – знак богоизбранности. Рыцарь по духу, Солимена не мог не знать о традиции культа Иосифа, зародившейся одновременно с формированием принципов рыцарской морали. Превозносимый как эталон женской чистоты и красоты, образ Девы Марии становится идеальным выражением устремлений «рыцарской» или «куртуазной» любви, в ряде случаев не предполагающей и даже исключающей физическое единство с дамой сердца. Ее цель - немое обожание и поклонение той, которой рыцарь поклялся служить, защищая ее безопасность и оберегая честь ее имени, как это сделал Иосиф.



Красной нитью через всю жизнь Строганова проходит его страсть к собиранию выдающихся произведений и редкостей в области живописи, ваяния и зодчества. Для этой цели он никогда не жалел ни средств, ни труда [2]. Первые свидетельства о покупке им картин относятся к 1752 году, во время его первого путешествия за границу. Особенно ярко проявился у него интерес к искусству в Италии. Пребывание в Европе позволило ему не только приобрести первоклассные произведения, но и воспитать в себе подлинно художественный вкус, «приобщиться к европейской культуре собирательства» [2].

Во время своего второго пребывания за границей (1771–1778) А. Строганов является уже авторитетным знатоком живописи и по некоторым свидетельствам выступает консультантом российской самодержицы в деле приобретения ею произведений искусства. Его имя постоянно встречается в каталогах распродаж. Он покупает картины из самых знаменитых парижских коллекций – Шуазеля, принца Конти, де Буассе, Блонделя де Ганьи, Мариетта. Его посредником был крупнейший парижский антиквар Донже. Для него пишут известные французские живописцы – Грез, Гюбер Робер, он посещает мастерскую знаменитого скульптора Гудона.

В своем петербургском дворце на Невском проспекте Строганов рядом с библиотекой, открытой для публики, разместил и свою знаменитую картинную галерею, ставшую одним из первых русских музеев



Филипп де Шампень, круг
«И слово стало плотью»
Холст, масло. 268×190 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2370

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ

К концу XVIII века почти половина коллекции Строганова состояла из произведений фламандских и голландских художников, тогда как картины итальянских мастеров составляли примерно треть. Полотна французских и испанских художников не превышали 15% собрания.

Как все коллекционеры, А.С. Строганов практиковал дары и обмены с коллегами по собирательству. В своем «Каталоге» он упоминает, что полотно Луки Джордано «Битва лапифов с кентаврами» «составляло часть коллекции герцогини Кингстон», но он приобрел эту картину у графов Чернышевых [8]. Когда в Петербурге появился коронованный собиратель – низложенный польский король Станислав-Август, граф получает от него полотно Д. Тенирса «Игроки в карты» в обмен на портрет кардинала Ришелье Ф. де Шампеня (Варшава, Национальный музей) [8].



Филипп де Шампень
Портрет Ришелье, копия
Холст, масло. 61 х 45 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 4100
Произведение поступило в 1922 через ГМФ из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее находилось в собрании графов Строгановых в Санкт-Петербурге.

КОЛЛЕКЦИЮ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ ГРАФОВ СТРОГАНОВЫХ И БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ОБЪЕДИНЯЮТ ИМЕНА ЭТЬЕНА АЛЛЕГРЕНА (1644–1736), ФРАНСУА ЖЕРАРА (1770–1837), НИКОЛА ПУССЕНА (1594–1665), ГИАЦИНТА РИГО (1659–1743), ФРАНСУА ЛЕМУАНА (1688–1737), ФИЛИППА ДЕ ШАМПЕНЯ (1602-1674), ПЬЕРА МИНЬЯРА (1612–1695), ГЮБЕРА РОБЕРА (1733–1808), ЖАНА-ФРАНСУА ДЕ ТРУА (1645–1730)



Филипп де Шампень, круг
«И слово стало плотью»
Холст, масло. 268×190 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2370

Филипп де Шампень в своих портретах обычно хорошо передавал природное физическое сходство модели, особенно не заботясь о раскрытии характера и эмоционального строя. Однако портрет кардинала Ришелье является исключением, самый неискушенный зритель способен понять, что на портрете запечатлена неординарная личность.

Строганов приобрел несколько полотен французских художников,

Этьен Аллегрен, приписывается
Речной пейзаж
Франция, последняя четверть XVII – первая треть XVIII века
Дерево, масло. 76×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3916





Этьен Аллегрен (?)
Классический пейзаж
Холст, масло. 81 × 101 см, овал
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 7555
С 1800 года произведение входило в собрание графа А. С. Строганова в Санкт-Петербурге; после 1917 находилось в Строгановском дворце-музее в Петрограде–Ленинграде; в декабре 1931 картина передана в Эрмитаж.



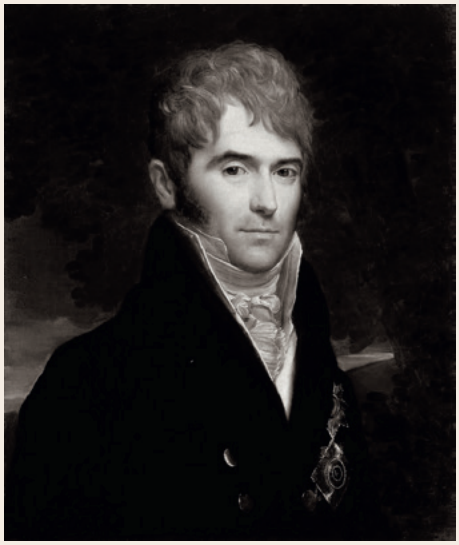
Гюбер Робер
Обитаемая руина
Холст, масло. 40х30 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ-4057
Поступило произведение в 1922 году из собрания графов Строгановых



Гюбер Робер, приписывается
Разорители гнезд
Начало XIX века
Холст, масло. 162×94 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1769



Франсуа Жерар
Портрет Марии Кочубей
Холст, масло. 65 х 56 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



Франсуа Жерар
Портрет князя В.П. Кочубея
Холст, масло. 66х55,5 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 4645
Поступил в 1923 году из Строгановского дворца-музея в Петрограде.

это мастера XVII века: Пуссен, Валантен, С. Бурдон. Произведения Ватто, Шардена, Буше, Ла Тура, похоже, оставляли его равнодушным, в галерее их нет.

Из французских живописцев XVIII века Строганов делает исключение лишь для трех художников: Верне, Гюбера Робера и Ж. Б. Греза. Жан-Батист Грез пишет портрет его маленького сына Павла [3, с.58-59].

Мария Кочубей (1779-1844), урожденная Васильчикова, была статс-дамой и женой государственного канцлера В.П. Кочубея (1768-1834), возглавлявшего Министерство внутренних дел. Композиция портрета восходит к портрету королевы Гортензии Ф. Жерара. Парный портрет В.П. Кочубея находится в Государственном Эрмитаже. В ГМИИ им. А.С. Пушкина много портретов русской знати работы французских художников. Жерар – известный художник, классицист, академист и идеал салонной грации. Писал и при Наполеоне, и после, в основном портреты.

Французская школа, отмечал Строганов, неоднородна, в силу несходства художников картины трудно классифицировать. Это разнообразие уже было отмечено Роже де Пилем, а затем Дезалье д' Аржанвилем. Однако важной особенностью французской школы является ее способность подражать образцам. Самый известный французский художник, по мнению Строганова, - Пуссен. К сожалению, Франция не могла считать Пуссена одним из основателей своей школы, так как он работал в Италии.

В 1640-1650-е годы Пуссен создает ряд картин на исторические и библейские сюжеты, решая их в



Никола Пуссен, копия
Вакх и Ариадна на Наксосе
Холст, масло. 97 × 134,5 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 6504
С 1800 года произведение входило в собрание графа А. С. Строганова в Санкт-Петербурге (приобретено им, вероятно, в 1770 в Париже); находилось в Строгановском дворце-музее в Петрограде–Ленинграде;
в декабре 1931 картина передана в Эрмитаж



Никола Пуссен
Святое семейство в Египте
Холст, масло. 105х145 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 6741
Поступила в 1931 году из Строгановского дворца-музея в Ленинграде

совершенно новом ключе и воплощая в них свои размышления над этими темами. В Псевдоевангелии Матфея говорится о чудесном утолении жажды и насыщении Святого семейства на пути в Египет. Обычно Святое семейство изображалось в окружении ангелов, приносящих плоды и цветы. Художник перенес место действия на площадь египетского города, а вместо ангелов изобразил простых египтян: юношу и двух девушек и особенно подчеркивал это, называя картину «Мадонной в Египте» или «Мадонной Египетской».

В центре полотна живописец изображает юную Деву Марию, облаченную в одежды сине-красного цвета, что соответствует иконописному канону. На коленях у нее лежит златокудрый Младенец Иисус. Их фигуры излучают мягкий свет. Иосиф Обручник изображен позади своего семейства, его фигура находится в тени. Рядом стоит запряженный ослик, напоминающий о предстоящем пути. На помощь Святому семейству приходят местные жители, которые приносят путникам хлеб и воду. Особой красотой выделяется девушка справа, напоминающая античную статую. Вторая наливает из кувшина воду в чашу Иосифа. Мальчик-подросток, преклонив колени, предлагает поднос с фруктами, к которым с радостью тянется Младенец Иисус.

Левый край полотна занимает совершенное по красоте и пропорциям античное строение, аналогичные постройки мы видим на заднем плане. О земле египетской здесь напоминают стела и некое подобие сфинкса на постаменте. Плавная линия горизонта прерывается горной вершиной, пик которой окутан облаками.

В переписке с заказчиком полотна Пьером де Шантелу художник подробно описывает работу над картиной и объясняет многие детали. Он сообщает, например, что изображение процессии жрецов, направляющихся к храму Сераписа и несущих ковчег с реликвиями, а также жилище священных ибисов и башня с вогнутой крышей для сбора росы не выдуманы им, а взяты со знаменитой мозаики храма Фортуны в Палестрине. «Я поместил все это в картину, чтобы насладиться новизной и разнообразием и показать, что изображенная Мадонна находится в Египте» [9].

Вот как отзывается об этой картине сам Строганов: «Эта превосходная картина написана величайшим художником Франции, и все же у нее нет счастья причисляться к числу учредителей его школы, так как она почти всегда находится в Италии, где он реализовал свои таланты». Своим вниманием к историческим деталям Пуссен, по мнению Строганова, заслужил звание ученого живописца.

Это произведение мы видим на картине Н. Никитина, изображающей картинную галерею Строгановского дворца. В небольшом отдалении от нее находится «Портрет Рубенса с сыном Альбертом» школы Рубенса.

Жан-Батист Кольбер, министр-интендант при короле Франции Людовике XIV, контролирующий все финансы, был выдающимся французским государствен-



Пьер Миньяр
Портрет Жана-Батиста Кольбера
Холст, масло. 69 × 56 см (овал)
Государственный Эрмитаж,
Согласно предположениям
В.М. Белковской (2012), портрет был приобретен А.С. Строгановым



Пьер Миньяр, круг
Портрет дамы
Около 1690 года
Холст, масло.
69×51 см
БСИИ ASG,
инв. № 01-0835



Никитин Н.С.
Картинная галерея
Строгановского
дворца, 1832 год
Холст, масло.
71 x 98 см



Шарль де Лафосс
Хождение по водам
Холст, масло. 97 х 130 см
Государственный Эрмитаж
Происходит из собрания
Строгановского дворца-музея



Шарль де Лафосс, приписывается
Христос на кресте
1658-1716 годы
Холст, масло. 82×48,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-2038

ным деятелем. Он представлен с орденом Святого Духа, которым был награжден в 1666 году. Когда портрет был приобретен Эрмитажем, он считался работой Филиппа де Шампеня. В.К. Герц приписал картину Миньяру. Овальный портрет Кольбера работы Миньяра упоминается в описи коллекции Станислава Августа Понятовского. Он был привезен вместе с другими картинами в Санкт-Петербург и продан на аукционе после смерти короля, размер этого портрета такой же, как и тот, что выставлен в Эрмитаже. По данным В.М. Белковской, портрет был приобретен А.С. Строгановым.

Перед нами человек, облаченный властью, рассматривающий ее не как возможность повелевать, а как необходимость предвидеть желаемое и способствовать его наступлению. Утомленные глаза в покрасневших веках свидетельствуют о многочасовой работе с документами, твердо сомкнутые губы выразительны, выдают привычку говорить мало, но веско. Чувствуется, что художник симпатизирует своей модели и пишет портрет с удовольствием. Строганов отмечает в каталоге, что, несмотря на то, что Миньяр написал большое число женских портретов, делать это он не любил. По его словам, женщины хотят видеть в портрете не то, как они выглядят, а свое представление о красоте [19, с. 71]. Достоинство парадного портрета в XVII веке видели в сознательной идеализации внешнего облика модели, подчеркивании ее социального статуса с помощью костюма, деталей обстановки, жестов.

В Большом собрании изящных искусств ASG есть портрет круга Пьера Миньяра. Ключом к пониманию притягательности этого портрета является трактовка психологического состояния модели, одновременно аристократически-выдержанного и сентиментально-поэтического. Сохранить и передать живость характера, наделить персонаж индивидуальностью внутреннего мира удавалось не всем портретистам, но Миньяр владел этим искусством вполне.

Еще один француз в коллекции графа – Шарль де Лафосс (работа «Хождение по водам» с 1931 года находится в Государственном Эрмитаже).

Спаситель ступает уверенным шагом по морской стихии, которая усмиряется под его ногами. Поскольку сцена происходит ночью, вся композиция освещена только одним источником света – волной, отражающей свет, проходящий сквозь облако. Семь апостолов плывут в корзине; страх и трепет читаются на их лицах; он проявляется у кого-то в оцепенении, у кого-то в непроизвольных отстраняющих жестах...

Святой Петр, подчиняясь приказам своего Учителя, который его зовет, заносит ногу над корзиной, собираясь выбраться из нее, но так как его вера еще не достигла совершенства, он колеблется, неуверенность и страх преобладают над готовностью выполнить свой долг [19, с.71-72].

Строганов высоко ценил художника за его палитру, мастерство письма. Большой друг любителя и знатока искусства Роже де Пиля, Лафосс является самым ярким представителем группы «рубенсистов», или колористов, в их идейных спорах с «пуссенистами». Пиль консультировал крупнейших французских коллекционеров XVII – начала XVIII веков, в том числе Пьера Кроза, выступал художественным агентом короля Людовика XIV. В споре «пуссенистов» (отстаивавших первостепенную роль рисунка в живописи) и «рубенсистов» (отдававших предпочтение цвету), главной коллизии французской теории искусства XVII века, Пиль занимал сторону последних, посвятив проблеме колоризма сочинения «Диалоги о цвете» (1673) и «Курс живописи» (1708).

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется произведение, приписываемое Шарлю де Лафоссу, опровергающее слова Бенуа о слащавости и «дряблости» его творчества [2], на самый трагический религиозный сюжет – «Христос на кресте».

Казнь распятия на кресте была самой позорной, самой мучительной и самой жестокой. Такой смертью карали только самых отъявленных злодеев: разбойников, убийц, мятежников и преступных рабов. Мучения распятого человека невозможно описать, кроме нестерпимых болей, распятый испытывал страшную жажду. Смерть была настолько медленной, что многие мучились на крестах по несколько дней.

Художник пишет Христа уже после кончины. Лаконичная и простая по композиции, сравнительно небольшая картина поражает своей монументальностью и «скульптурностью»: тело Христа, чуть выгнутое в последней судороге, и безвольно запрокинутая голова прописаны точно, просто и красиво, как бы кощунственно для верующих это ни звучало. Страдания закончились, остались смиренность и безграничное душевное благородство. Но от этого картина и получает суровую монументальность.

Мастер практически отказался от фона, чтобы зритель сосредоточился только на герое и конкретном моменте. Закончен земной путь Христа, угасает день, посылающий нам последние закатные лучи, подсвечивающие голову Спасителя, от которой уже исходит Божественное сияние, помогающее зрителю преодолеть драматичность сюжета и увидеть его философский смысл.

В 1778 году Строганов покинул Париж и с 1780-х годов занялся ремонтом своего дворца в Санкт-Петербурге как места, где размещается его обширная коллекция. Действительно, на акварели под названием «Картинная галерея Строганова. Дворец, построенный в 1793 году Андреем Воронихиным (1759–1814)», можно увидеть графа, он сидит слева.

СТРОГАНОВ – КОЛЛЕКЦИОНЕР И КАТАЛОГИЗАТОР



Картинная галерея Строганова. Дворец, построенный в 1793 году Андреем Воронихиным (1759–1814)

Внимание художника к деталям в изображении серии картин на переднем плане акварели наиболее очевидно. Картины выставлены на широкой стене галереи, обращенной к окнам, с большим полотном «Поклонение волхвов» нидерландского художника де Лересса в центре. Остальные работы располагаются парами по размеру от пола до потолка, образуя таким образом симметричную композицию. Как правило, каждая пара картин представляет одного художника и одну школу. Например, по обе стороны холста де Лересса мы можем увидеть два портрета ван Дейка из собрания Мариетта.

Акварель Воронихина дает современникам и историкам искусства представление о качестве коллекции графа и его репутации как коллекционера и ценителя. Строганов опубликовал первое издание своего Каталога. Примечательно, что каталог написан на французском языке, поскольку таким образом, Строганов мог обратиться к международной, хорошо образованной группе читателей. Каталог Строганова – единственный пример опубликованного каталога, описывающего произведения искусства частной русской коллекции того времени.

В целом приобретения графа Строганова во многом превосходили художественный вкус других коллекционеров произведений искусства второй половины XVIII века. В то же время в коллекции стали доминировать художники из Нидерландов. В этом отношении он мало чем отличался от других русских коллекционеров произведений искусства того же периода, к примеру, князя Дмитрия Голицына (1721–1793), российского посла в Париже, а затем в Вене.

КОЛЛЕКЦИИ СТРОГАНОВЫХ И БСИИ ASG

В Галерее графов Строгановых ведущее место занимают масштабные полотна фламандских, французских и итальянских мастеров XVII–XVIII веков. В коллекции меценатов находилась копия портрета Ришелье. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа религиозного жанра – «И слово стало плотью» круга де Шампеня. В центре изображён Иисус Христос с разведенными руками, задрапированный в синий плащ. Над его головой – ореол из головок ангелов. Здесь же два ангела, держащие картуш со словами: «Et Verbum Caro Factum Est» (рус. «И слово стало плотью») – стих пролога Евангелия от Иоанна (1:14), повествующий о воплощении Единородного Сына Божьего. Божественное Слово (Логос) извещало о принятии Им человеческого естества: «И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца».

С конца 1620-х по 1650-е годы Филипп де Шампень исполнил несколько картин с изображением Иисуса Христа в образе «Спасителя» и «Доброго пастыря», Девы Марии и Святого Иосифа. Все эти работы объединены единым композиционным и иконографическим решением – святые представлены в полный рост на переднем плане, фоном служит ландшафтный пейзаж. Персонажи либо смотрят на зрителя, либо стоят, потупив взор.

В Картинной галерее Строгановского дворца находилось произведение школы Рубенса, в собрании ASG есть картина мастерской Яна ван ден Хуке (1611–1651). Художник работал в мастерской Рубенса в 1630-е годы. Участвовал в организации и украшении «радостного въезда» Фердинанда Австрийского в Антверпен 17 апреля 1635 года. Хуке создал несколько монументальных полотен, которые затем были подарены регенту Южных Нидерландов. С 1635 по 1644 годы ван ден Хуке работал в Италии. В 1644 году в Риме его приняли в Папскую академию литературы и изящных искусств. С 1644 года работал в Австрии по заказам императора Фердинанда III. В 1647 году вернулся в Антверпен. Здесь стал придворным мастером и хранителем коллекции эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского, которая насчитывала около 1400 картин и произведений искусства.



Ян ван ден Хуке, мастерская
Оплакивание
Холст, масло. 170×160 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1912
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Guillaume Le Floc'h, 06.10.2013. Атрибуция: аукцион Guillaume Le Floc'h от 06.10.2013: «Фламандская школа XVII века, Оплакивание». Д.и. профессор В.А. Садков от 05.04.2024: «Хуке, Ян ван ден, мастерская, Оплакивание».

На картине изображён эпизод Страстей Христовых, следующий за снятием тела Иисуса с креста и предшествующий его погребению (Мф. 27:55-66). Сцена Оплакивания происходит либо на Голгофе – у подножия Креста, либо у входа в гробницу, как в данном случае. Христос, окутанный белой плащаницей, полулежит на соломе, положенной на большой четырехугольный камень в окружении скорбящих святых. Его тело поддерживает мать – Дева Мария в синем плаще, устремившая взор в небо. У ног Иисуса – коленопреклоненная Мария Магдалина, отрезающая свои волосы. Рядом с ней – терновый венец. Здесь же – святой Никодим в восточном одеянии, умащивающий тело Христа миром из золоченого блюда. Также в сцене присутствуют Иосиф

Аримафейский, снявший Иисуса с креста, и жена-мироносица Мария Клеопова, утирающая слезы. В правой части – два ангела. Один из них дотрагивается до раны на теле Иисуса (прообраз Фомы неверующего), а другой держит копьё как символ страданий Христовых. Картина исполнена в мастерской Яна ван ден Хуке, который, несомненно, вдохновлялся работой Питера Пауля Рубенса с одноимённым названием из Королевских музеев изящных искусств Бельгии (около 1624 года).

В XVIII столетии многие фламандские мастера продолжали находиться под влиянием Питера Пауля Рубенса. К числу таких относится Питер-Йозеф Верхаген (1728–1811). Художник обучался в Королевской Академии живописи Антверпена. В 1749 году работал над оформлением интерьера дома богатого пивовара в Лёвене, где встретил свою будущую жену и открыл мастерскую. В 1770 году стал придворным живописцем Карла Александра Лотарингского (1712–1780), который подарил одну из картин художника Марии Терезии Австрийской. Картина эта настолько восхитила королеву, что она наградила Верхагена поездкой в Италию для совершенствования его мастерства. Он отправился в двухгодичную поездку вместе со своим старшим сыном, сделав остановку в Париже. В Италии живопись художника так впечатлила папу Климента XIV, что он даровал индульгенцию художнику, его семье и тридцати его друзьям. На обратном пути он остановился в Вене, где исполнил изображение святой Терезы по заказу королевы, которая предложила ему стать ее придворным художником. Верхаген отказался и его возвращение в Лёвен было отмечено парадом и банкетом в мэрии. Здесь живописец продолжил работать в основном по церковным заказам.

Книга Исход повествует о том, что после обращения евреев в рабство каторжный труд не сократил их численность, и фараон приказал топить в Ниле всех новорожденных мальчиков. Тогда мать будущего пророка Моисея Иохаведа положила сына в корзину и оставила в зарослях тростника на берегу реки. Здесь его обнаружила дочь фараона, пришедшая туда на купание (Исх. 2:5). По совету сестры пророка Мириам в качестве кормилицы Моисея была приглашена его родная мать, с которой он оставался несколько лет. А когда Моисей подрос, мать привела его во дворец фараона (Исх. 2:10).

Питер-Йозеф Верхаген
Моисей перед фараоном
1786 год
Холст, масло. 170×223 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2564
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 04.10.2013. Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (04.10.2013).



Примечательно, что все персонажи картины Питера-Йозефа Верхагена одеты в восточные костюмы. В центре представлен фараон, сидящий на троне. В правой части изображена дочь фараона, а также многочисленные придворные, советники и прислуга. Слева – Иохаведа, подводящая Моисея к фараону. При виде испуганного мальчика фараон в знак расположения протянул к нему руки. Действие происходит во дворцовом интерьере с колоннами ионического ордера, богатыми красными драпировками и золочеными сосудами. Картина из Большого собрания изящных искусств ASG является авторской репликой работы «Моисей перед фараоном» Питера-Йозефа Верхагена из Лёвенской ратуши.

Продолжают ряд монументальных работ два цикла на мифологические и религиозные сюжеты Йозефа ван ден Керкхофе (1667–1724). Художник учился у Эразма Квеллина Младшего (1607–1678) в Антверпене. 12 января 1695 года вступил в гильдию Святого Луки. Был основателем Академии живописи в Брюгге, позднее – ее директором. Работал во Франции: в 1691 году в Анже, в 1693 – в Нанте.

Библейские парные работы мастера исполнены на сюжеты «Сотворение Евы» и «Предостережение Божие». Скорее всего, было и третье полотно, традиционно составляющее цикл «Изгна-

ние Адама и Евы из Рая» (местонахождение неизвестно). Сначала Бог сотворил Адама, затем создал райский сад и поселил его в нём как садовника. Вскоре в саду появились звери и птицы, но среди них не было подходящего помощника для Адама. Тогда Бог усыпил Адама, взял одно из его рёбер и сотворил из него первую женщину – Еву, которая стала его женою (Быт., 2:21 – 22). Бог создал Адама и Еву на шестой день.

Старые мастера писали циклы произведений, часто объединяя в них сцены сотворения Адама и Евы, Искушение и Изгнание из Рая. В сцене сотворения Евы Бог изображался в виде «патриархального» Бога-Отца. Адам лежит на земле, поскольку Бог погрузил его в глубокий сон, а сам тем временем извлек из него ребро. По другой версии, Ева была создана из ребра уже после того, как Бог вынул его и прикрыл это место у Адама. На картине Йозефа ван ден Керкхофе на переднем плане изображён Адам. Его мускулистое тело обвито красной драпировкой. Он откинул голову назад и смотрит на Еву, прикрывающуюся синим пологом. Художник скрывает её лицо от зрителей. Вверху в облаках парит Бог-Отец.

Художники редко обращались к сюжету «Предостережения Божьего». В 1530 году картину на этот сюжет исполнил Лукас Кранах («Адам и Ева в саду Эдема», дерево, масло, 81×114 см, Музей истории искусств, Вена). Сцену «Предостережения», наряду с «Искушением», часто изображали в саду среди деревьев – яблонь или смоковниц. Бог-Отец даёт наставления Адаму и Еве, назидательно подняв вверх указательный палец или протянув к ним руки. Также Бог может указывать на плоды, растущие на дереве. Фоном служит дивный Эдемский сад, полный цветущей зелени и животных. На картине Йозефа ван ден Керкхофе сцена Предостережения Божиего изображена в саду. Бог-Отец, задрапированный в красный плащ, предупреждает обнаженных Адама и Еву о последствиях вкушения плодов с Древа познания. Ева соглашается со словами Отца Небесного, убеждая в их правоте и Адама, взирающего на женщину. В композиции представлены птицы на ветвях деревьев и животные: лошадь, овца и собака.



Йозеф ван ден Керкхофе
Сотворение Евы
Конец XVII века
Холст, масло. 225×190 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3508 (1)
Парная к № 04-3508 (2)



Йозеф ван ден Керкхофе
Предостережение Божие
Конец XVII века
Холст, масло. 225×190 см
Слева в нижней части подпись: «J.V. Kerkhove fct»
БСИИ ASG, инв. № 04-3508 (2)
Парная к № 04-3508 (1)

Происхождение: находились в частной коллекции, Бельгия; приобретены во Франции на аукционе Artcurial, 07.11.2012. Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (07.11.2012).

Мифологические композиции Керкхофе образуют серию из трёх работ: «Ирида и Гидасп», «Спор Латоны и Ниобы» и «Леда и лебедь». Ирида – златокрылая богиня радуги. Она держит сферу, из которой льется дождь. Ирида была женой бога весеннего ветра Зефира. От этого союза родился помощник Афродиты Эрос. Ирида спускалась по радуге на землю в качестве посланницы богов. В изобразительном искусстве Ирида предстаёт чаще всего летящей. У неё распростёртые большие крылья, кадуцей (как у Гермеса) или чаша в руке. В левом нижнем углу работы Йозефа ван ден Керкхофе представлен брат Ириды титан Гидасп. Из его кувшина берет начало река Джелам, носившая в античное время название Гидасп.

Вторая работа изображает спор Латоны и Ниобы, описанный многими античными авторами (Гомер, Гесиод, Ферекид, Овидий и др.). Ниоба была дочерью Тантала и женой Амфиона, царя Фив. В греческой мифологии её судьба стала примером наказанной гордыни. Ниоба попыталась отговорить фиванских женщин поклоняться Лето, матери Аполлона и Дианы. Будучи внучкой и невесткой Юпитера, она похвалялась знатностью своего рода и числом потомства (семеро сыновей и семеро дочерей). Аполлон и Диана, узнав об этом, жестоко наказали Ниобу, убив всех её детей. С горя мать



Йозеф ван ден Керкхофе
Ирида и Гидасп
Конец XVII века
Холст, масло. 225×183 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3507 (3)
Образует триптих с № 04-3507 (1) и 04-3507 (2)



Йозеф ван ден Керкхофе
Спор Латоны и Ниобы
Конец XVII века
Холст, масло. 225×183 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3507 (1)
Образует триптих с № 04-3507 (2) и 04-3507 (3)



Йозеф ван ден Керкхофе
Леда и лебедь
Конец XVII века
Холст, масло. 225×183 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3507 (2)
Образует триптих с № 04-3507 (1) и 04-3507 (3)

Происхождение: находились в частной коллекции, Бельгия; приобретены во Франции на аукционе Artcurial, 07.11.2012.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (07.11.2012).

превратилась в камень, источающий слезы. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG изображена редкая сцена, предшествующая избиению детей Ниобы, когда Латона демонстрирует противнице великолепие своего сына и дочери.

Леда – жена спартанского царя Тиндарея. Ее полюбил Юпитер. Он приплыл к Леде по реке в образе лебедя и возлег с нею. Она отложила яйца, и от их союза родились близнецы Кастор и Поллукс, Елена Троянская и Клитемнестра. Анатомия Леды в трактовке Керкхофе отличается гипертрофированной мускулатурой – атлетически широкая спина, развитые мышцы рук. Положение её корпуса и ног повторяет позу знаменитого мраморного рельефа французского скульптора Жана Гужона «Нимфа и гений на морском драконе» (Лувр, Париж).

Ранее мы уже говорили о работах Луки Джордано, которые роднят коллекцию графов Строгановых и Большое собрание изящных искусств ASG. Здесь подробнее остановимся на картине «Святой Антоний Великий», атрибутированной Джордано со знаком вопроса. Антоний Великий (около 251, Кома, Египет – 356, Дейр-Мари) – христианский святой, отшельник. После смерти своих родителей раздал все свое имущество бедным и удалился в египетскую пустыню, где долгие годы пребывал в полнейшем уединении. Во время одной из эпидемий в Европе, которая, как полагают, была рожистым воспалением, пострадавшие вымаливали лекарства с именем Антония на устах, поэтому болезнь эта получила название «антонов огонь». Считается основателем монашеского образа жизни. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG святой изображен бородатым старцем в момент совершения молитвы посреди пустыни, а закатный пейзаж с горами на заднем плане справа близок работе Джордано «Распятие апостола Андрея» из Национальной галереи Канады (1659 год, холст, масло, 145×195,5 см, инв.№ 4294). Антоний изображён с подчеркнуто грубыми чертами лица простолюдина, одетого в домотканую рясу. Он представлен в момент духовного подъема. Тщательно прописанные старческие руки сложены на груди, а глаза устремлены к небу.

Картина из собрания ASG исполнена под влиянием Хосе де Риберы, чьё воздействие прослеживается на раннем этапе творчества Луки Джордано. Особенно это ощутимо в трактовке образов святых. Джордано, безус-





Набор мебели для сидения XVIII века в стиле Неоклассицизма
Картинная галерея Строгановского дворца, Санкт-Петербург



Элуа Пьер Ланглуа
Набор из шести кресел
Франция, 1770 – 1780-е годы
Орех, резьба, точение
85×60,5×62,5см
БСИИ ASG, инв. № 01-1079 (1-6)
Происхождение: приобретены во Франции на аукционе SARL Chevau-Légers Enchères, 08.11.2009.

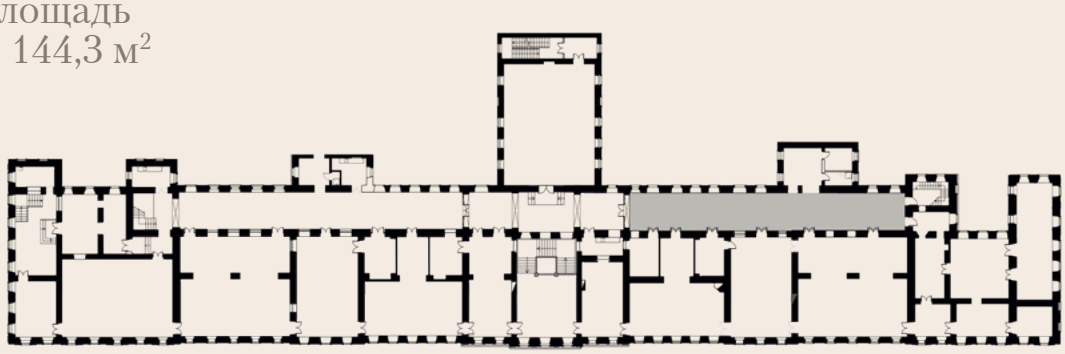
ловно, был знаком с серией работ «Apostolado» (1630–1632, Национальный музей Прадо, Мадрид) и многочисленными изображениями святых Риберы, находившегося, в свою очередь, под влиянием искусства Караваджо. В частности, эта общность заметна в работе «Распятие апостола Андрея» Джордано и картинах Риберы с изображениями мученичества апостола Варфоломея и Филиппа из Национального музея Прадо (около 1639 года, холст, масло, 234×234 см, инв. № P01101) и Национальной галереи Вашингтона (1634 год, холст, масло, 104×113 см).

В той же Картинной галерее Строгановского дворца представлен мебельный набор XVIII века в стиле неоклассицизма. В него входят тринадцать кресел, четыре малые и одно большое канапе. Все предметы обиты зелёным шелком с рисунком купонного типа, изображённым на акварели Воронихина (1793 год) из коллекции Государственного Эрмитажа.

Для галереи графов Строгановых был отобран набор мебели для сидения из шести кресел периода неоклассицизма. Предметы имеют овальные спинки, поскольку овал, как и квадрат – одна из любимейших геометрических фигур парижских мебельщиков того времени. Краснодеревщики чаще всего использовали бук и орех. Русские мастера повторяли французские образцы, применяя при этом близкие им материалы, так набор из Строгановского дворца сделан из берёзы.

Спинки кресел из собрания ASG имеют характерное для «кабриолей» углубление. Конусообразные ножки декорированы простыми каннелюрами. В розетках – округлые резные элементы. На нижнем ребре передней царги одного из кресел стоит клеймо Элуа Пьера Ланглуа (Langlois, Eloi Pierre, 1737–1805). Он получил звание мастера в 1774 году. Мастерская располагалась на улице Лапп, а во время Революции – в Еврейском квартале около площади Бастилии.

Общая площадь
галереи - 144,3 м^2



Ул. Карла Маркса

ГАЛЕРЕЯ ГРАФА СТРОГАНОВА

Восточное крыло северного коридора Дворца изящных искусств ASG занимает галерея графа Строганова, оформленная в стиле неоклассицизма. Её простые плоскости стен без декоративных панелей служат, в первую очередь, для размещения больших картин. Плафоны оформлены геометрически четкими, повторяющимися неглубокими кессонами и розетками в технике гризайль, разместившимися на высоком цилиндрическом своде. Общие принципы и цветовое решение были заимствованы в Картинной галерее Строгановского дворца в Санкт-Петербурге. Изначально стены галереи, спроектированной архитектором Андреем Воронихиным на рубеже XVIII–XIX веков, были затянуты зелёным шёлком. В советский период тканевая обивка была утрачена, а стены оштукатурили и покрасили зеленой краской. Реставраторы решили сохранить этот зеленый тон, так как он гармонично сочетается с историческим живописным плафоном на потолке.



Интерьер галереи Строгановых

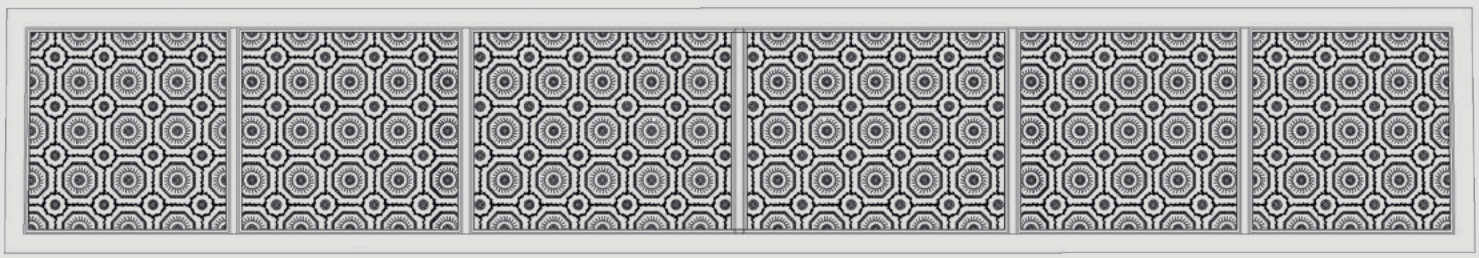
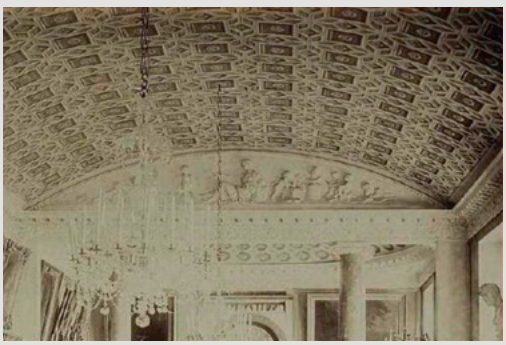
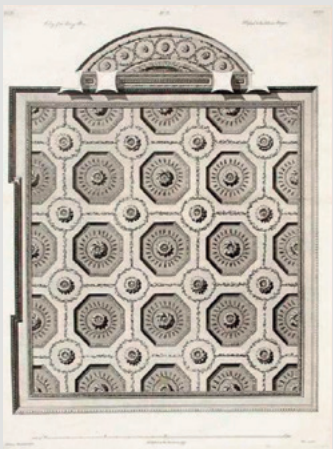


Схема оформления пола







Аналоги оформления потолка. Строгановский дворец





Аналог оформления базы картины. Художественный музей Ринглинга в Сарасоте, штат Флорида



Ян де ДЁЙТС
Jan de Duyts

ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ

1662 год
Холст, масло. 265×205 см
В нижней части на яслях подпись художника и дата создания: «JAN-DE DUYTS f 1662».
БСИИ ASG, инв. № 04-0915

Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Olivier Coutau Bégarie, 25.06.2010.

Выставки: Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России. 2022 – 2023 годы. Кат. 32.

Атрибуция: Vanessa Soupault, Paris.

Список использованной литературы:
1. Безгубова А. А. Живопись итальянского Возрождения в собраниях Строгановых. Новое о судьбе шедевров коллекций // Доклад, прочитанный 27 октября 2015 г. на VI Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства», 27–31 октября 2015 г., Москва. – [Электрон. ресурс]. – Точка доступа. - chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://actual-art.spbu.ru/images/posters/2015/min-Bezgubova
2. Гавлин М. Л. Из истории российского предпринимательства: Династия Строгановых: Аналит. обзор / РАН. ИНИОН.–М., 2002. – 131с.
3. Галерея графа С. Г. Строганова в С. Петербурге // Картинные галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы /Ред. А. Андреев. Т. 2. – СПб.: М.О. Вольф,1863. - С. 245-250.
4. Качалова В. Г. Коллекционные ценности и коллекционеры: начало формирования художественных коллекций в России //Ученые записки Санкт-Петербургского имени В.Б. Бобкова филиала Российской таможенной академии. – 2014. – №. 1 (49). – С. 234-246.
5. Качалова В.Г. Роль частных коллекций XVIII в. в формировании государственного фонда культурных ценностей // Аналитика культурологии. – 2009. – №. 15. – С. 262-270.
6. Кузнецов С.О. Строгановы. 500 лет рода. Выше только цари. – Москва, 2012. – 557с.
7. Курков К.Н. Предпринимательство и меценатство: графы Строгановы времен модернизации России начала XX в. // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. – 2011. - № 4. – С. 36-43.
8. Лука Джордано [Электронный ресурс]. – Точка доступа: http://eguarwr.ru/index/the_state_hermitage_museum_luca_giordano/0-1686 (проверен 17.12.2023)
9. Меттерних Т.И. Строгановы: история рода. – М.: Алетейя, 2003. – 365 с.
10. Митрофанов А. Граф Строганов: до него в России так вообще никто не делал [Электронный ресурс]. – Точка доступа: https://www.miloserdie.ru/article/graf-stroganov-do-nego-v-rossii-tak-voobshhe-nikto-ne-delal/ (проверен 17.12.2023)
11. Неверов О. Коллекции графа А.С. Строганова: Художественные шедевры Картинной галереи и содержание Минерального кабинета Строгановского дворца // Наше наследие. – 2001. - № 59-60. – С. 47-54.
12. Шарнова Е. Б. Каталог коллекции А.С. Строганова и традиция французских аукционных каталогов второй половины XVIII века // Искусствознание. – 2019. – №. 1. – С. 222-249.
13. Cheng S. Columbia Museum of Art's Bernardo Strozzi, St. Catherine of Alexandria // p. 1615-1616.



Сцена «Поклонение пастухов» – одна из самых популярных в европейском искусстве. Она изображалась согласно канону, который был соблюден в работе Яна де Дёйтса, за исключением некоторых отступлений. В ночь рождения Иисуса Христа пастухи, сторожившие свои стада, оказались ближе всего к месту рождения Христа: «И поспешивши пришли и нашли Марию и Иосифа и Младенца, лежащего в яслях» (Лк. 2:16).

На картине фламандского живописца пастухи почтительно обступают Младенца. Они обнажили головы, а тот, что ближе к Христу, преклонил колени. Обычно пастухов в этой сцене трое, но на картине мы видим только двоих, причем один из них облачен в монашескую рясу. Черты его лица явно портретны, поэтому можно предположить, что перед нами заказчик полотна.

Дары пастухов, естественно, связаны с сельским бытом. Один из них, по образу доброго пастыря, держит на плечах ягненка как символ будущей жертвы Христа. Также на полотне мы видим корову и ослицу. Можно сказать, что эти животные попали на полотно случайно: при переводе Евангелия от Луки с греческого на латинский язык была допущена ошибка. По другой версии, эти животные олицетворяют Ветхий завет (корова) и Новый завет (ослица). Именно на ослице Иисус должен был въехать в Иерусалим.

Согласно канону, изображена и Дева Мария, облаченная в тунику и накидку-мафорий. Ее руки сложены в молитвенном жесте. Рядом с ней – повитуха Саломея, чье имя доносят до нас «Протоевангелие Иакова» и «Евангелие Псевдо-Матфея». Повитуха была приведена к месту рождения Иисуса мужем Марии – Иосифом, но не смогла принять Младенца, поскольку свет, исходивший от него, не давал возможности увидеть тайну его рождения.

За спиной Марии – ее муж Иосиф. Его образ, явно навеянный полотнами Якоба Йорданса и отличающийся простотой и лиричностью, сближает таинство Рождества с земными событиями. Его взор обращен к небесам, где парят ангелы, сообщающие миру радостную весть о рождении Мессии. В их руках картуш с начальными словами известной праздничной молитвы Gloria in exelsis Deo («Слава в вышних Богу»), где в слове exelsis художником допущена орфографическая ошибка – вместо латинской буквы «s» написана «c».

Центр композиции – Младенец Иисус в яслях. Интересна трактовка его образа, согласно которой перед нами не божественный Младенец, а новорожденный малыш. В его облике нет той взрослой осмысленности и предчувствия трагичности своей судьбы, как, например, на картинах Рафаэля или Эль Греко. И хотя над его головой сияет нимб, он завернут в простую ткань, из-под которой выглядывает солома.

Работа включена в базу Нидерландского института истории искусств Гааги (RKD) № 44423.

Реставрация: 2011 год МИКН ASG Хисамов А.Н.

Публикации: 1. Булгакова А.В. «Рождество» //Мир искусств: Вестник МИА. – 2014. – №2 (06). – С. 180 – 182.
2. Под знаком Рубенса: Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России/сост. В.А. Садков. – М.: Арт Волхонка, 2022. – 256 с.: ил.



КАБИНЕТЪ КНЯЗЕЙ ГОРЧАКОВЫХЪ





КНЯЗЬЯ ГОРЧАКОВЫ

«Поощряйте искусства — это самый благородный способ тратить свои деньги, и помните, что от чувства до добродетели только один шаг»

Светлейший князь
Александр Михайлович Горчаков

Горчаков светлейший князь – Канцлер Александр Горчаков, род которого происходил от татарского посла Карач-Мурзы...

Баскаков Н.А. Русские фамилии тюркского происхождения. - 2-е изд. – М., 1993. – 278 с.

Роман Козельский (Горчак)

Федор Васильевич (1646-1699)

Иван (1694-1750)

Петр (1722-после 1763)

Дмитрий (1750-1824)

Сергей (1798-1823)

Алексей (1737-1805)



Михаил (1768-1831)

Александр (1798-1823)

Дмитрий (1828-1907)



Сергей (1861-1927)



Михаил (1839-1881)



Константин (1841-1925)

Михаил (1880-1961)

Кабинетъ князей Горчаковыхъ (Горчаковскiй кабинетъ)

ТАТАРСКИЕ КОРНИ КНЯЗЕЙ ГОРЧАКОВЫХ

Фамилия Горчаков, вероятнее всего, имеет тюркское происхождение: версия о её связи с названием растения отвергается, а в пользу тюркской этимологии говорит наличие тюркских прозвищ в роду Горчаковых и возможная общая основа с топонимом «Карачевский» — предполагается, что прозвище «Горчак» восходит к тюркскому корню qaraču, который под влиянием аффикса трансформировался в форму qorčaq («статуя, кукла» в татарском или «очень высокий» в уйгурском), а затем, с присоединением русского фамильного суффикса ов, дал фамилию Горчаков.

Баскаков Н.А. Русские фамилии тюркского происхождения. - 2-е изд. – М., 1993. – 278 с.

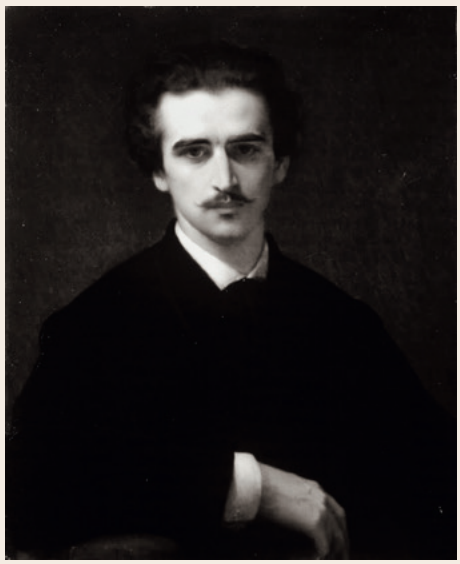
ИСТОРИЯ ФАМИЛЬНОГО СОБРАНИЯ

Род Горчаковых, восходящий к Рюриковичам, на протяжении XVIII–XIX веков занимал видное место в политической и культурной жизни страны. Представители семьи «с давно установившеюся репутацией храбрецов» служили государству, активно занимались собирательством, формируя книжные, нумизматические, археологические и, конечно, художественные коллекции. Эти собрания, размещённые в усадьбах и столичных особняках, становились средоточием культурной жизни, отражая эстетические предпочтения и интеллектуальные интересы аристократии XIX-XX веков.

Выдающимся собирателем западноевропейской живописи был светлейший князь Александр Михайлович Горчаков (1798–1883) – видный государственный деятель, дипломат, последний канцлер Российской империи. Его многолетнее пребывание за границей способствовало формированию устойчивого интереса к европейскому художественному наследию и современной ему живописи. В течение трёх десятилетий Горчаков последовательно собирал произ-



Богацкий, Николай
Портрет светлейшего князя Александра Михайловича Горчакова 1870-е годы
Холст, масло. 79 х 58 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ЭРЖ-1013



Кабанель, Александр
Портрет князя К.А. Горчакова
Франция, 1868 год
Холст, масло. 67х56 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ-5093



Грунд, Иоганн
Портрет князя М.А. Горчакова
Германия, 1853 год
Холст, масло.
53х45 см (овал)
Государственный Эрмитаж, инв. № ЭРЖ-1443



Грунд, Иоганн
Портрет князя К.А. Горчакова
Германия, 1853 год
Холст, масло.
53х45 см (овал)
Государственный Эрмитаж, инв. № ЭРЖ-1444

ведения искусства, в результате чего сложилась известная на весь мир картинная галерея.

Изысканный художественный вкус светлейшего князя, отмечаемый его современниками, подкреплялся системным подходом к формированию коллекции. Он регулярно сотрудничал с крупными маршанами, изучал предложения европейских художественных салонов, следил за проведением аукционов и распродаж произведений искусства, читал журналы об искусстве. Горчаков вёл рукописный каталог, фиксируя состав своей коллекции. Стремясь обладать наиболее ценными произведениями, канцлер регулярно передавал комиссионерам отдельные работы из имевшегося собрания (живопись и графику), засчитывая их в стоимость новых приобретений.

С началом активной политической карьеры канцлер практически прекратил заниматься галереей. Сыновья светлейшего князя Михаил Горчаков (1839–1897) и Константин Горчаков (1841–1926) унаследовали семейную коллекцию после смерти отца. Впоследствии Константин Александрович стал правопреемником и доли старшего брата, получив в полное владение собрание, которым распоряжался вплоть до 1918 года. Его сын, Михаил Константинович Горчаков (1880—1961), также проявлял глубокий интерес к искусству [1].



Князь Дмитрий Сергеевич Горчаков
Из альбома княгини Марии Аркадьевны Вяземской
Начало 1860-х годов
Бумага, картон, альбуминовая печать, лак. 10 х 6 см (паспарту)
Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, Москва



Княгиня Вера Ивановна Горчакова, урожденная Бек
Из альбома княгини Марии Аркадьевны Вяземской
1860-е годы
Фотобумага, картон, альбуминовая печать. 9х6 см (паспарту)
Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, Москва



Сергей Дмитриевич Горчаков и Софья Дмитриевна Горчакова (урожденная Голицына)
1880-е годы
16,5х10,8 см
Государственный исторический музей, Москва

Князь Дмитрий Сергеевич Горчаков (1828-1907) создавал коллекцию, тщательно отбирая произведения искусства. «В нем была жилка собирателя-старьевщика, и он умел находить, что было ему нужно, взглядом быстрым и опытным». Страсть к собирательству передалась ему по наследству: его отец, с которым Дмитрий Сергеевич поддерживал исключительно теплые, нежные отношения, коллекционировал живопись [2]. Княгиня Вера Ивановна (1841 – 1912), урождённая Бек, выступала верным другом и единомышленником своего супруга-собирателя.

История коллекции Горчаковых в Барятино берёт своё начало в 1860-х — начале 1870-х годов, когда князь Горчаков начал свою собирательскую деятельность: он знакомился с картинными галереями и достопримечательностями европейских стран. Именно тогда он приобретал первые художественные произведения. В 1870–1890-е годы Дмитрий Сергеевич увлеченно занимался обустройством обновлённого дома, размещал в нём художественные произведения, составлял каталоги, а также пополнял коллекцию. В процессе многолетнего и целенаправленного собирательства барятинский князь создал уникальное собрание искусства старых мастеров. Для этого он использовал справочники и каталоги, обращался к специальной литературе.

С 1907 по 1918 год продолжалась собирательская деятельность князя Сергея Дмитриевича Горчакова (1906–1909) — сына основателя коллекции, который внёс свой вклад в развитие семейного собрания.

Собрание князя Горчакова состояло из работ художников, представляющих бельгийскую, голландскую, австрийскую, итальянскую, испанскую, немецкую, французскую и швейцарскую школы [3].

КОЛЛЕКЦИИ ГОРЧАКОВЫХ И БСИИ ASG

Коллекцию живописи князей Горчаковых и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена Питера Пауля Рубенса[4, 5], Лукаса Ворстермана[6], Адриана Браувера[7], Антониса ван Дейка [8], Хенрика ван Линта[9], Яна Фейта[10], Абрахама ван Бейерена и Андриана ван дер Верфа[11], Томаса Вейка[12], Карла Дюжардена[13], Адриана ван Остаде[14], Питера Симонса Поттера[15], Пармиджанино[16], Алессандро Варотари[17], Гаспара Дюге[18], Гвидо Рени[19], Сальватора Розы[20], Антонио да Корреджо и Франческо Солимены [21], Аннибале Каррачи и Луи Токке [22], Гийома Куртуа[23], Жана Франсуа Милле[24], Пьера Прюдона [25], Никола Пуссена[26], Гюбера Робера[27].

Княжеские коллекции декоративно-прикладного искусства и Большое собрание изящных искусств ASG роднят французские[28] и фламандские шпалеры[29], мебель французских[30-32], венецианских[33] и немецких мастеров[34], севрский[35], мейсенский[36] и венский[37] фарфор.

Искусство Голландии

Согласно рукописному каталогу 1859 года, первым произведением в коллекции Александра Михайловича стала работа голландского художника Лукаса ван Лейденского «Мадонна с младенцем», подаренная ему графиней Марией Потоцкой во Флоренции в 1832 году. В 1840-е гг., находясь в Штутгарте, для приобретения картин старых мастеров канцлер не раз обращался к услугам зарубежных комиссионеров. «В 1845 г. его коллекцию пополнила живописная композиция «Бык» с подписью, указывающей на авторство знаменитого голландского анималиста П. Поттера (1625–1654), стоимость которой составила 725 флоринов. Атрибуция картины вызывала сомнения у экспертов, что, впрочем, не повлияло на решение о ее приобретении»[38]. Ещё при жизни владельца коллекции атрибуция некоторых работ старых мастеров вызывала сомнения, и имена их авторов в записях часто сопровождались вопросительным знаком.



Поттер, Питер Симонс
Меркурий и Аргус
Дерево, масло. 33×46,5 см
Справа внизу монограмма: «PPf».
БСИИ ASG, инв. № 04-2234
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе PIASA, 24.06.2011

В Большом собрании изящных искусств ASG нет произведений Паулюса Питерса Поттера, однако есть подписная картина отца выдающегося художника-анималиста – Питера Симонса Поттера (1597 – 1652) «Меркурий и Аргус». Первым учителем для Паулюса Поттера стал отец, работавший в русле жанровой живописи. Искусство Питера Симонса Поттера значительно повлияло на сына, особенно в период становления живописца.

В декабре 1845 года при посредничестве Дюбуа были приобретены три картины голландских мастеров XVII века: «Интерьер кухни» Адриана ван Остаде (1610–1685), «Итальянский пейзаж» Карела Дюжардена (1622-1678) и «Пейзаж со стадом» Адриана ван де Велде (1636–1672). Произведения ранее входили в коллекцию генерала Петра Трубецкого [39]. В 1849 году, находясь в Петербурге, князь вновь обратился к эксперту – коллекция голландской живописи пополнилась двумя картинами К. Дюжардена: «Лесной пейзаж» и «Пейзаж с всадником». Еще одно произведение Дюжардена «Пейзаж с лодками» было куплено Александром Горчаковым во Франкфурте в 1852 году.

Густав Фридрих Вааген (1797–1868), директор Королевской картинной галереи в Берлине, в 1861 году во время визита в Россию осмотрел ряд частных петербургских коллекций, в том числе галерею Александра Горчакова. Историк искусств высоко оценил

собрание князя, назвав его «не просто всесторонне образованным любителем, но и осведомленным знатоком» [40]. Г.Ф. Вааген подтвердил высокое качество исполнения картин итальянских и голландских мастеров, среди которых были работы Адриана ван Остаде и Карела Дюжардена.

В БСИИ ASG хранится небольшая по формату работа «Переход реки вброд», которую французские эксперты отнесли к последователю Карела Дюжардена. Картина из нашего собрания исполнена с полотна мастера «Водопады в Тиволи» 1673 года и/или его графических интерпретаций: на картине из БСИИ ASG запечатлен фрагмент оригинальной композиции, где юноша верхом на белой лошади переходит реку, удерживая привязанного мула. В правой части близ всадника изображена собака. Авторская работа «Водопады в Тиволи» 1673 года находится в коллекции Маурицхёйс в Гааге. Гравюра Фридриха Кристиана Райнермана XVIII – XIX веков, созданная по фрагменту картины Дюжардена, хранится в Рейксмюсеуме (Амстердам).

Имя Адриана ван Остаде в Большом собрании изящных искусств ASG фигурирует в нескольких аспектах. Эгберт ван Хемскерк Старший (1634/1635–1704) при написании «Крестьян на постоялом дворе» (БСИИ ASG, инв. № 04-2822. Происхождение: аукцион Christie's, Лондон, 15 декабря 1978 года, лот 53; приобретена на аукционе Estimations-Drouot, 21.06.2012) следовал живописным традициям Адриана ван Остаде. Его художественное влияние прослеживается в типологическом сходстве трактованных Хемскерком персонажей. Влияние ван Остаде испытал и Питер Янс Кваст (1605 – 1647). Исполненная в его мастерской сцена «Чистки сапог», пополнила коллекцию голландской живописи первой половины XVII века в 2025 году. Композиция была приобретена во Франции на аукционе Palais SVV, а экспертом по ней выступил Рене Милле, занимающийся атрибуцией произведений старых мастеров с 1987 года.

Кроме того, в нашем собрании хранится картина «Торговка рыбой» (БСИИ ASG, инв. № 04-1375), приобретённая в 2010 году на парижском аукционе Kahn & Dumousset. По заключению французских специалистов, произведение относится к голландской школе XIX века и написано в манере Адриана ван Остаде.

Пейзаж Дюжардена и «Интерьер кухни» Остаде недолго находились в коллекции Горчакова: купленные в 1849 году, уже через год они были отданы в счет оплаты других живописных произведений – Александра-Габриэля Декана (1803-1860) «Драка собак» («Собаки перед домом») и Вейнанда Нейена (1813-1839) «Пейзаж» [41].

Искусство Абрахама ван Бейерена (1620–1690) в собраниях князей Горчаковых представлено картиной «Фрукты». Также здесь находились, приписываемые Изааку ван Дюйнену (последователю Бейерена), «Рыбы на морском берегу». Она принадлежала внуку канцлера, Михаилу Константиновичу Горчакову. Картина «Фрукты» происходит из собрания князей Горчаковых в имении Барятино. Картины объединены общей эстетической направленностью и жанровой принадлежностью, ха-



Бейерен, Абрахам ван
Улов
1640-е годы
Холст, масло. 112×145 см
В нижней части по центру монограмма: «AVB.F»
БСИИ ASG, инв. № 04-4201
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS, 18.03.2014. Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Stéphane Pinta, Paris.



Дюйнен, Изаак ван, приписывается
Рыбы на морском берегу
1655–1675 годы
Холст (дублирован), масло. 91 × 127 см
Государственный Эрмитаж, инв. № № ГЭ 7372
Происхождение: поступила в 1923 через ГМФ из собрания М. К. Горчакова в Петрограде. Ранее: возможно, до 1883 собрание канцлера А. М. Горчакова в Санкт - Петербурге.



Бейерен, Абрахам ван
Фрукты
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 109 x 84 см
Калужский музей изобразительных искусств, инв. № Ж-150
Происхождение: поступила в музей в 1919 году из имения Барятино Тарусского уезда Калужской губернии в составе частного художественного собрания князей Горчаковых

рактерной для голландской живописи XVII века. Натуралистически исполненные произведения насыщены скрытой символикой, напоминающей зрителю о двойственности бытия: с одной стороны – об изобилии и щедрости мира, с другой – о быстротечности и хрупкости жизни.

Особое значение для нас имеет имя голландского жанриста Томаса Вейка (ок. 1616 – 1677), объединяющее коллекцию Горчаковых и БСИИ ASG. В Государственном Эрмитаже находится авторское произведение Вейка «Домашняя сцена», которое было передано на хранение в 1923 году из петербургского собрания Михаила Константиновича Горчакова. Первый том каталога эрмитажной коллекции голландской живописи XVII–XVIII веков указывает, что ранее произведение входило в собрание канцлера Горчакова. Музейные специалисты датировали «Домашнюю сцены» 1655 – 1677 годами, так как «часто используемый в творчестве Томаса Вейка сюжет домашней сцены художник варьировал на протяжении многих лет» [12]. В Большом собрании изящных искусств ASG произведение «Охотники на привале», приписываемое Томасу Вейку, причислено к работам «английского» периода (1660-е годы). Картины, вероятно, были написаны в одно и то же время, на что указывает единая стилистика их исполнения. Работа «Охотники на привале» поступила в БСИИ ASG с аукциона «Delorme & Collin du Bocage» во Франции 29 октября 2013 года; атрибуция произведения была осуществлена экспертами данного аукционного дома.



Вейк, Томас
Домашняя сцена
Дерево, масло. 41 × 35,5
Слева подпись: TWijck
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 6325
Происхождение : поступила в 1923 из собр. М К. Горчакова в Петрограде. ранее: собр. канцлера А. М. Горчакова в Санкт -Петербурге.



Вейк, Томас, приписывается
Охотники на привале
Голландия, 1660-е годы
Дерево (дуб), масло. 54,5×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3983
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme & Collin du Bocage, 29.10.2013

Искусство Фландрии

Впервые имя знаменитого «короля живописцев» Питера Пауля Рубенса в коллекции канцлера прозвучало в 1842 году: находясь в Штутгарте, Горчаков приобрёл через комиссионера Гольдмана полотно Рубенса «Персей и Андромеда». Тем не менее, спустя пять лет картина была отдана в счет оплаты работы Пьера-Поля Прюдона «Дети с кроликом». В 1849 году князь пополнил свою фламандскую коллекцию портретом Изабеллы Брандт, атрибуция которого уже тогда вызывала сомнения и была обозначена как работа Рубенса с вопросительным знаком. Вероятно по этой причине, в 1851 году Александр Михайлович расстался с портретом в пользу произведения Жанны Филиберты Леду (1767- 1840) «Читающая».

Следует отметить, что в собрании князей Горчаковых в имении Барятино Тарусского уезда хранились три работы, связанные с Рубенсом. Первое произведение представляет собой художественный эскиз «Возвращение из Египта» 1614 года. Две другие работы - гравюры Корнелиса Виссхера Старшего (1629-1658) и Лукаса Ворстермана (1595 - 1675) были созданы по оригиналам Рубенса. Вероятно, князь Дмитрий Сергеевич Горчаков приобрёл эскиз «Возвращение из Египта» и гравюру Виссхера, опираясь на сведения из труда Шарля Блана (1813–1882) «История живописцев всех школ» (1876). В этом издании французского художественного критика и историка искусства содержатся ссылки на оригиналы



Прюдон, Пьер-Поль, последователь
Портрет девушки с цветком ландыша
Начало XIX века
Холст, масло. 47×35 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1025

произведений и их репродукции, что могло послужить ориентиром при выборе работ для составления коллекции [42]. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа «Динарий кесаря», одного из последователей Питера Пауля Рубенса. Картина исполнена по одноимённой гравюре Лукаса Ворстермана.



Виссхер, Корнелис Старший
Явление Мадонны с Младенцем Святому Франциску Ассизскому
С оригинала П.П. Рубенса
XVII век
Бумага, гравюра резцом.
44,5 x 36 см
Калужский музей изобразительных искусств, инв. № Г-451
Происхождение: поступила в музей в 1919 году из имения Барятино Тарусского уезда Калужской губернии в составе частного художественного собрания князей Горчаковых.



Ворстерман, Лукас ван
Святой Петр, находящий в рыбе статир
1622 – 1628 годы
По оригиналу П.П. Рубенса
Бумага, гравюра резцом. 64 x 82 см
Калужский музей изобразительных искусств
Происхождение: поступила в музей в 1919 году из имения Барятино Тарусского уезда Калужской губернии в составе частного художественного собрания князей Горчаковых.



Рубенс, Питер Пауль, последователь
Динарий кесаря
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 81×98,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3112

Большое собрание изящных искусств ASG и собрание А. Горчакова роднит и имя Антониса ван Дейка. Через комиссионера Гольдмана в коллекцию канцлера в 1836 году поступил эскиз Антониса ван Дейка «Святой Себастьян». Работа ван Дейка долгое время занимала достойное место в семейной коллекции, однако в 1923 году была передана в «Антиквариат». Дальнейшая судьба эскиза нам неизвестна. В БСИИ ASG хранятся два религиозных полотна, одно из которых, атрибутировано кругом ван Дейка («Увенчание терновым венцом»), а другое – последователем («Оплакивание»).

Одним из ярких приобретений светлейшего князя стала картина «Пьяница», созданная Адрианом Брауверо (1605/1606–1638) – художником, прославившимся изображениями крестьянского быта. Картина была куплена в 1844 году, но уже в 1948 году канцлер отдал произведение в счет оплаты «Портрета девушки» Жанны Филиберты Леду. В 2010 году Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось небольшой по формату работой на идентичный сюжет – «Горький напиток», приписываемый Адриану Брауверу. Картина относится к циклу работ с изображениями пьяниц и является зеркальным вариантом композиции из собрания Штеделевского художественного института (Франкфурт-на-Майне, Германия).

В собрание князей Горчаковых входила живопись Яна Фейта – второго по величине, после

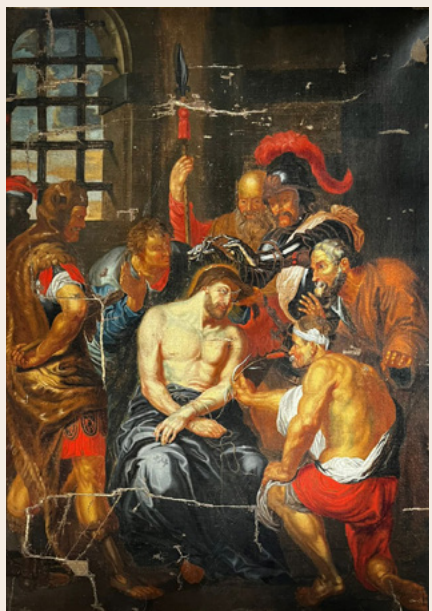


Дейк, Антонис ван, последователь
Оплакивание
Фландрия, XVII век
Холст, масло, 39 x 58,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2039
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme&Collin, 16.03.2011
Экспертное заключение: René MILLET, Paris

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



Рубенс, Питер Пауль
Возвращение из Египта
Эскиз
1614 год
Дерево, масло. 69 x 49 см
Калужский музей изобразительных искусств, инв. № Ж-129
Происхождение: поступила в музей в 1919 году из имения Барятино Тарусского уезда Калужской губернии в составе частного художественного собрания князей Горчаковых.





Браувер, Адриан, приписывается
Горький напиток
Фландрия, XVII век
Дерево, масло, 16,5×13 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1020
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Eric Pillon Encheres Pve, 28.03.2010.



Фейт, Ян , круг
Нападение на птичий двор
1645-1665-е годы
Холст, масло. 115x231 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2236
Происхождение: проходила на аукционе Sotheby's в Монако 2 – 3 декабря 1989 года, лот 236 как работа Давида де Конинка (1636 – 1699); проходила на аукционе Sotheby's в Монако 21 июня 1991 года, лот 139 как работа Давида де Конинка; приобретена во Франции на аукционе Piasa, 24.06.2011. Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Фейт, Ян, последователь
Охотничьи трофеи
Холст (дублирован), масло. 100 x 134 см
Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева
Происхождение: барятинское собрание Горчаковых; в 1919 картина перевезена в московское отделение ГМФ и записана в инвентарную книгу хранилища Английского клуба 07.03.1919, № 783; выдана в Радищевский музей 11.03.1922; с 1922 в собрании Радищевского музея (ныне - Саратовского гос. художественного музея имени А.Н. Радищева).



Фейт, Ян
Охотничья добыча
Фландрия, вторая половина 1640-х гг.
Холст, масло. 82x114 см
Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ-6241
Происхождение: поступило в 1923 год через ГМФ. Ранее: собрание С.М. Голицына в Москве, затем – собрание М.К. Горчакова в Петербурге.

Франса Снейдерса, фламандского анималиста XVII столетия: картина «Охотничья добыча» ныне хранится в Государственном Эрмитаже, а «Охотничьи трофеи» — в Саратовском художественном музее имени А.Н. Радищева. Картина «Охотничья добыча» представляет собой уменьшенную авторскую реплику подписной композиции из собрания Лувра. Её провенанс примечателен: первоначально полотно входило в московское собрание видного российского государственного деятеля Сергея Михайловича Голицына (1774–1859), а позднее стало частью родовой коллекции князей Горчаковых в Санкт-Петербурге. Картину «Охотничьи трофеи» Дмитрий Сергеевич Горчаков приобрел на одном из антикварных рынков Европы в конце 1860-х – начале 1870-х годов [43]. В барятинской описи и инвентарных книгах хранилищ ГМФ произведение числится как «Натюрморт» Яна Фейта (1611–1616). Однако, специалисты Саратовского музея изменили её авторство, атрибутировав последователем фламандского живописца.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится полотно круга Яна Фейта «Нападение на птичий двор». Ян Фейт был одним из ведущих анималистов XVII века, известным своими изысканными натюрмортами с дичью, цветами и животными. Его работы отличались тонкостью передачи фактур оперения птиц, шерсти животных, богатым колоритом и виртуозными композиционными решениями. Данные качества делали его картины привлекательными для коллекционеров, чтивших традиции натюрмортной и анималистической живописи Фландрии.

Прежде чем раскрыть связь между нашим собранием и коллекциями князей Горчаковых посредством творчества Хендрика Франса ван Линта (1684 – 1763), необходимо обратиться к историческому контексту. 15 мая



Фейт, Ян , круг
Нападение на птичий двор
1645-1665-е годы
Холст, масло. 115x231 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2236
Происхождение: проходила на аукционе Sotheby's в Монако 2 – 3 декабря 1989 года, лот 236 как работа Давида де Конинка (1636 – 1699); проходила на аукционе Sotheby's в Монако 21 июня 1991 года, лот 139 как работа Давида де Конинка; приобретена во Франции на аукционе Piasa, 24.06.2011. Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

1923 года в ГМФ поступило 61 произведение живописи из двух частных собраний – коллекции Елены Павловны и Михаила Сергеевича Олив, а также собрания Михаила Константиновича Горчакова. По не выясненным обстоятельствам все произведения были объединены под единым регистрационным номером (№ 117 «Горч. Олив.») [1]. Под этим же номером числится и картина «Вид на арку Тита и Палатинский холм в Риме», позднее переданная из ГМФ в Государственный Эрмитаж.

Вероятной причиной объединения двух собраний могло послужить родство их владельцев: на момент передачи коллекций супругой Михаила Горчакова являлась Наталья Павловна Горчакова (1880–1939) (в первом браке Стенбок, в девичестве Харитоненко) – сестра Елены Павловны Олив. Наталья Павловна сама увлекалась коллекционированием и обладала прекрасным собранием икон и фарфора, тогда как чета Олив владела не менее солидными коллекциями: «Случалось, что посетители дома на Потемкинской заглядывали на другую его половину, к Елене Павловне Олив. Там царила другая эпоха, но все тот же XVIII век. Большинство комнат Олив мало чем отличалось от интерьеров елизаветинского и екатерининского времени. Так, стены кабинета покрывала дубовая резная обшивка французской работы первой половины XVIII века. Той же эпохе соответствовали мебель, люстры, канделябры, часы и т. п., а также масса китайских безделушек. В подобном же стиле были убраны белая и красная гостиные. Только переходя в столовую, вы попадали в обстановку конца того же века. XVIII век ощущался и в убранстве площадки лестницы. Стены столовой и гостиных украшали десятки прекрасных полотен западноевропейских и русских мастеров. Среди лучших выделялись картины французских художников Ф. Буше, Г. Робера, Л. Токке и русских И. Никитина, А. Аргунова, С. Щукина, четыре портрета Д. Левицкого» [44].

На сегодняшний день сложно сказать, в каком из объединенных собраний находился «Вид на арку Тита и Палатинский холм в Риме». Творчество его автора представлено двумя основными направлениями. Во-первых, идеализированными пейзажами с фигурами людей на природе, включающими классические руины и древние храмы. В этих работах прослеживается влияние Клода Лоррена и Никола Пуссена. Это выражается в стремлении к поэтичности и гармоничном построении композиции. Во-вторых, художник создавал ведуты – топографические виды городов с детальной проработкой достопримечательностей: Колизея, арки Константина, пирамиды Цестия, терм Каракаллы, а также мостов и водных гаваней. Картина последователя ван Линта «Пейзаж с видом на церковь» из БСИИ ASG не является образцом классического итальянского пейзажа. Тем не менее, композиционное решение, цветовая гамма и художественная трактовка пространства свидетельствуют о влиянии итальянских живописных традиций.



Бенар, Поль Альбер
Портрет сестёр Харитоненко (княгиня Е. П. Урусова и графиня Н. П. Стенбок)
1903 год



Линт, Хендрик Франс ван, последователь
Пейзаж с видом на церковь
Фландрия, начало XVIII века
Холст, масло. 44×55,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0826
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 21.06.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.



Линт, Хендрик Франс ван
Вид на арку Тита и Палатинский холм в Риме
Фландрия, XVII век
Холст, масло.73x100 см Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ-4755
Происхождение: поступила в 1923 году. Происходит из собраний Олив-Горчаковых



Линт, Хендрик Франс ван, круг
Пейзаж с видом на церковь
Фландрия, нач. XVIII в.
Холст, масло, 44×55,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0826
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 21.06.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

Горчаковскій кабинетъ

Зал князей Горчаковых, открывающий анфиладу Дворца изящных искусств ASG, располагается в западном крыле здания. Несмотря на скромные размеры помещения, он задаёт тон всему бельэтажу. По его периметру размещено пять окон, обеспечивающих равномерное естественное освещение. Архитектурно-планировочное решение предусматривает здесь две экспозиционные плоскости (стены): первая, меньшей площади, предназначена для произведений живописи малого формата; вторая, значительно превосходящая по габаритам, служит для размещения крупномасштабных полотен. Реконструкция исторической угловой печи выступает композиционным акцентом зала и визуально объединяет эти разномасштабные плоскости, создавая целостный художественный образ пространства.

Фасад Дворца изящных искусств ASG со стороны улицы Япеева, март 2013 года. На фото — участок зала князей Горчаковых с тремя заложенными окнами.







Фасад Дворца изящных искусств ASG (участок зала князей Горчаковых) со стороны улицы Карла Маркса и Япеева в процессе реставрационных работа, июнь 2013 года.



Фасад Дворца изящных искусств ASG со стороны улицы Япеева, февраль 2014 года. На фото отреставрированный участок зала князей Горчаковых с тремя раскрытыми окнами.





Интерьер зала князей Горчаковых на момент начала внутренних работ






Пробники гипсовой лепнины для дверного портала










Отработка скрытия инженерных коммуникаций без гипсовой лепнины. Шаблон карниза и потолочных тяг



Художественный совет Группы компаний ASG в зале князей Горчаковых. Утверждение потолочных тяг, лепнины и наличников дверного портала

Интерьер кабинета-гостиной в доме К. А. Горчакова (Большая Монетная улица, Санкт-Петербург). 1916 год.





КАБИНЕТ КНЯЗЕЙ ГОРЧАКОВЫХ: ПРОСТРАНСТВО, СТАВШЕЕ МУЗЕЕМ

Формирование концептуального наполнения княжеского зала базировалось на комплексном анализе архивных фотоматериалов, каталогов художественных коллекций, а также на изучении интерьерных решений особняков и усадеб князей Горчаковых. В качестве основного ориентира был выбран петербургский особняк Константина Александровича, расположенный на Большой Монетной улице. Его интерьеры были выполнены в стиле Регентства и Людовика XV. Помещения особняка – кабинет-гостиная, спальня и парадная столовая – имели условные названия. В первых двух разместилась княжеская коллекция изобразительного искусства, что фактически изменило их первоначальное назначение. Особое место занимал кабинет-гостиная: он стал наиболее значимым помещением анфилады. Библиографическое описание «Дома князей Горчаковых» И.Н. Харламова свидетельствует о его музейной функции: «Красного цвета штоф над дубовыми панелями, выполненный на фабрике Сапожникова в Москве по старинным образцам, придавал помещению праздничный вид… В дни больших приемов, когда распахивались двери анфилад, Кабинет-гостиная трансформировался в своеобразный музей, где были представлены основные драгоценности владельца дворца - собрание произведений изобразительного искусства, которому канцлер А. М. Горчаков посвятил многие годы своей жизни» [45].

СОБРАНИЕ ASG В КАБИНЕТЕ КНЯЗЕЙ ГОРЧАКОВЫХ: ЖИВОПИСЬ, МЕБЕЛЬ, ДЕКОР

В результате изучения княжеских коллекций и интерьерных решений был отобран перечень предметов из Большого собрания изящных искусств ASG для формирования коллекции зала князей Горчаковых. За основу экспозиционно-интерьерного решения зала был взят кабинет в особняке князя. Данный подход предполагает сочетание репрезентативных и утилитарных функций помещения.

С учётом архитектурно-планировочного решения зала, предполагается размещение в нём трёх картин – одно масштабное произведение и две работы небольшого формата. Живописной доминантой зала является полотно круга Яна Фейта. Здесь же представлены две картины кабинетного формата, которые отличает камерная выра-



Интерьер спальни в доме К. А. Горчакова (Большая Монетная улица, Санкт-Петербург). 1916 год.



Интерьер столовой в доме К. А. Горчакова (Большая Монетная улица, Санкт-Петербург). 1916 год.

зительность: «Пейзаж с видом на церковь» — работа последователя Хендрика Франса ван Линта, и «Охотники на привале», приписанные Томасу Вейку.

Меблировка зала, как и собрание мебели Горчаковых, отличается эклектичностью, поскольку сочетает предметы разных эпох и школ. Центральное место занимает французский секретер рубежа XVII – XVIII веков (эпоха правления Людовика XIV). Данный предмет правильнее называть скрибан (нидер. schrijfbank, от schrijven + bank, русс. «скамья, письменный стол, столешница, рабочая зон») – термин, происходящий из германских языков. Он снабжался откидывающейся доской и служил для канцелярской работы. Скрибан из собрания ASG был изготовлен в Эльзасе – приграничном регионе Франции, испытавшим немецкое влияние. Предмет изготовлен из ореха с вставками из самшита.

Рядом расположена пара стульев второй половины XVII века с проножкой «баранья косточка» (фр. os de mouton). Она получила распространение в период Людовика XIV. Её характерная форма, напоминающая рога животного, стала предвестником изогнутых мебельных очертаний стиля Рококо.

Вдоль стен размещены дубовые французские стулья второй половины XIX века. Они выполнены в стиле Ренессанса или, как его ещё называют, стиле Генриха II. Стулья оформлены виноградной лозой, гербовыми композициями, четырёхлистниками и витыми колоннами.

Дополняют убранство интерьера угловой столик XVIII века и кабинет конца XIX столетия, изготовленные немецкими мастерами. Столик украшен великолепным набором маркетри из древесины фруктовых пород и палисандра с изображением попугая, клюющего фрукты. Кабинет снаружи декорирован объёмной резьбой в виде животных, а внутри масляными пейзажами на дверцах.

Особое место в зале занимают французские часы-картель периода Людовика XV. Часы такого типа представляют собой непосредственно корпус часов и подвесную полку-консоль. Данные часы расписаны лаками Мартен (фр. vernis Martin). Данная техника появилась в 1730-е годы во Франции с целью имитации дорогостоящие японских и китайских изделий. Популярностью пользовались голубой, розовый, оливковый или, как в данном случае, тёмно-зелёный цвет.



Кресло
Франция, XVII век
Дуб, обивка вышивкой по канве
120x65x52 см
Поступило в 1929 году из собрания князей Горчаковых [16]
Государственный Эрмитаж, инв. № Эпр-310



Пара стульев
Франция, вторая половина XVII века
Орех, резьба
106×59×45 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3583 (1, 2)



Пара стульев
Франция, вторая половина XIX века
Дуб, объёмная резьба, точение
112×51×46 см
БСИИ ASG, инв. №11-2486 (1, 2)



Портрет князя Александра Михайловича Горчакова
1860-е гг.
11x6см
Государственный Эрмитаж, инв. № ЭРФт-18319



Скрибан
Восточная Франция (Эльзас),
Конец XVII – начало XVIII веков
Орех, самшит, чернение, латунь, чеканка
179×113×59 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1637

Кабинет
Мастер A.DE.Haene
Южная Германия, конец XIX века
Шпон клена, резьба, точение, тонирование,
масляная живопись
125,5×88,5×53,5см
БСИИ ASG, инв. № 18-3529



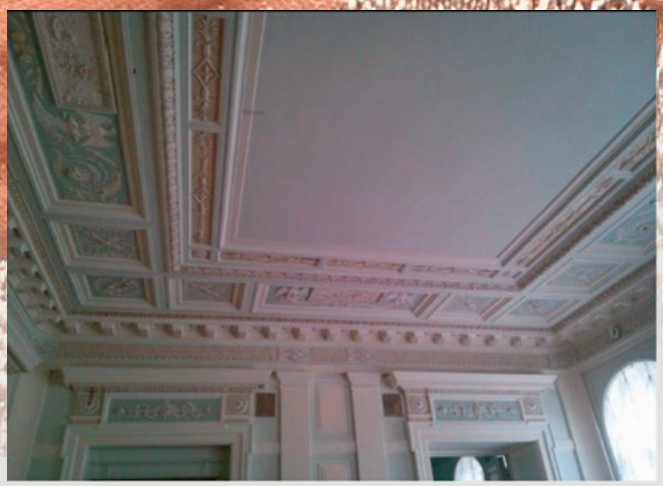
Стол
Германия, XVIII век
Фруктовые породы деревьев, палисандр, окрашенное дерево, маркетри
70×75,5×19,5 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3728

ЧАСЫ-КАРТЕЛЬ
Франция, первая половина XVIII века (период Людовика XV)
Дерево, лак Мартен; золоченая бронза, литье, чеканка;
эмаль (циферблат)
90,5×38×20,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1193

ЗАЛЪ КНЯЗЕЙ ГОРЧАКОВЫХЪ

Ведущим стилем зала князей Горчаковых является барокко, где солирующая роль отведена угловой многоярусной печи с декоративным навершием на высоком цоколе. Печь покрыта белыми изразцами с синим цветочным рисунком, характерным для второй половины XVIII века. Важным элементом зала является богатая потолочная лепнина, где широкий карниз, зрительно увеличивающий высоту потолка, поддер-

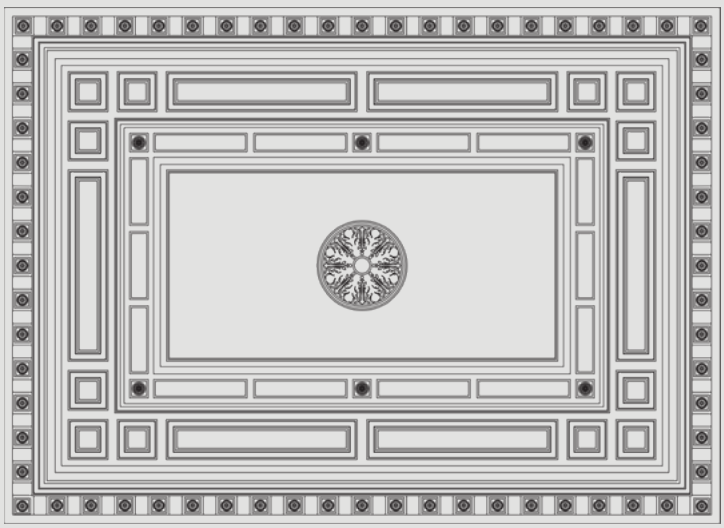




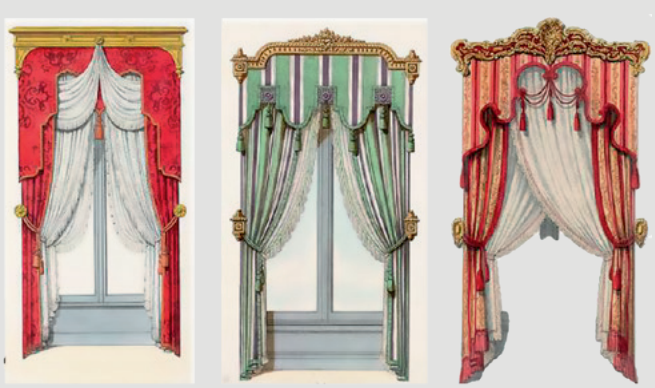
Аналоги потолка: Серпуховский музей



Гатчинский дворец



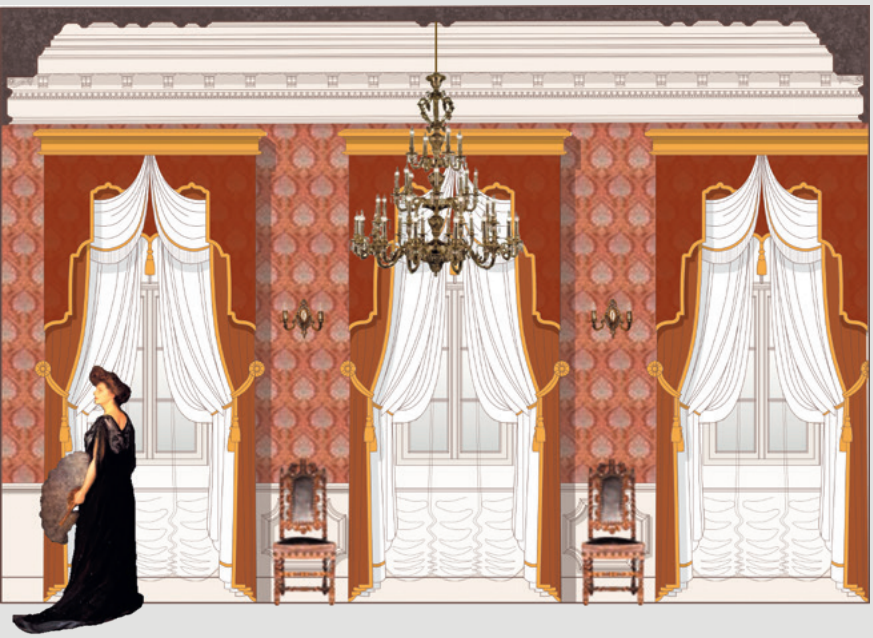
Оформление потолка зала князей Горчаковых

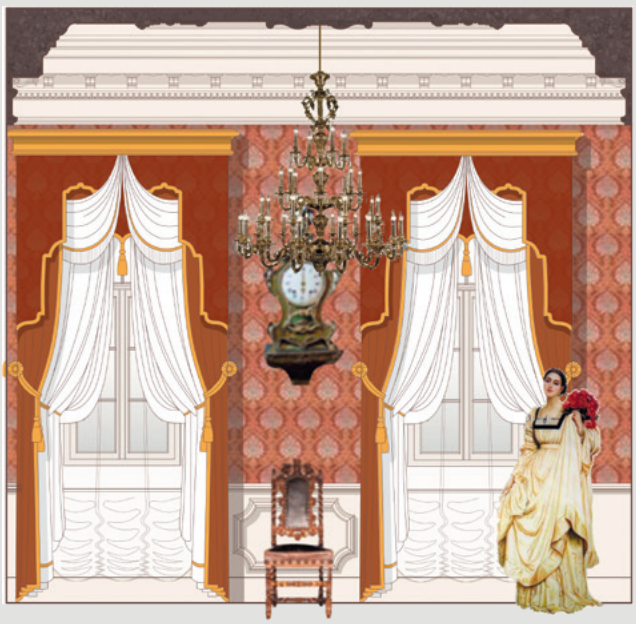


Аналоги штор для Зала Горчаковых. Источник: Le garde-meuble by Guilmard, Désiré, b. 1810

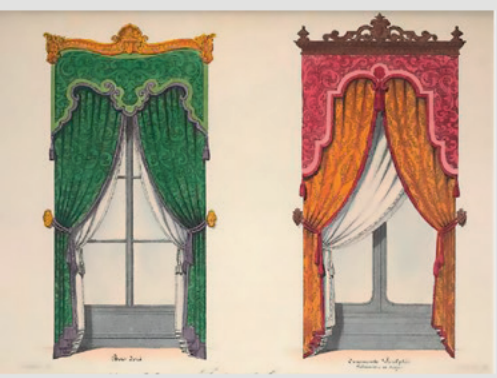




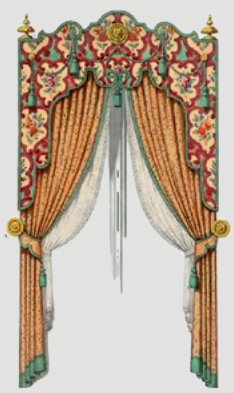


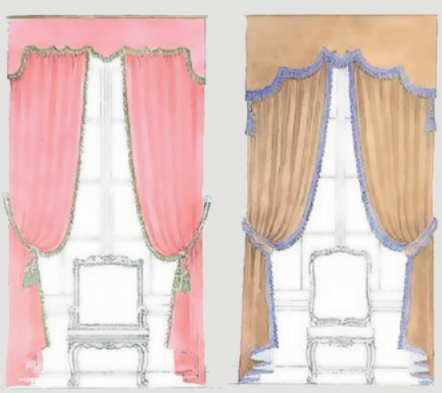


Интерьеры зала князей Горчаковых. Развертки









Аналоги штор для Зала Горчаковых. Источник: Le garde-meuble by Guilmard, Désiré, b. 1810

Предложенные варианты

живают кронштейны с рядом зубчиков. Центральное положение отведено круглой розетке с растительными элементами.

Стены зала оформлены тканевыми обоями терракотового (песочно-красного) оттенка с регулярным золотистым дамасским узором. Нижняя часть стен решена в виде классического белого цоколя с декоративными филенками. Особую торжественность интерьерам придают высокие двустворчатые двери, увенчанные парадными фронтонами, декорированными сложной лепниной в виде волют, растительных завитков и центрального медальона.



Аналог декоративного навершия печи





Изразцовые печи Усадьба Шереметьевых. Кусково







Аналоги белых изразцов с синим рисунком, присущим печам второй половины XVIII века.

ССЫЛКИ

1. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи.1930-1931. / под редакцией М.Б. Пиотровского. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2016. — 660 с. — ISBN 978-5 93572 675-1.
2. Письмо В.А. Горчаковой из Женевы от 2 апреля 1873 г.
3. Асварищ Б. И. Картинная галерея А. М. Горчакова: Каталог выставки к 200-летию со дня рождения светлейшего князя, государственного канцлера Александра Михайловича Горчакова: 1798– 1883. СПб., 1998.
4. Там же. С. 39.
5. Зверева М. В. Барятинское собрание князей Горчаковых как явление культуры российской провинции (Вторая половина XIX - начало XX века) : Дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 : Москва, 2004 179 с. С 77.
6. Там же. С. 87.
7. Асварищ Б. И. 1998, С. 35
8. Реутова Е.М. Художественные коллекции русской аристократии конца XVIII – начала XX века в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля: идентификация, атрибуция, реконструкция.: Дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3: Барнаул, 2025. С.142-143
9. Линт, Хендрик Франс ван (прозванный Студио) (1684-1763). Вид на арку Тита и Палатинский холм в Риме. Поступил в 1923 г. Происходит из собрания Олив - Горчаковых. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/41990?lng=ru (дата обращения: 20.11.2025)
10. Бабина Н. П. Фламандская живопись XVII - XVIII веков каталог коллекции / Н.П. Бабина, Н.И. Грицай; Гос. Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. — 582, [1] с. ил., цв. ил.; 28. — ISBN 5-93572-198-8
11. Зверева М. В. 2004, С. 82
12. Соколова И. А. Голландская живопись XVII-XVIII веков [Текст] = Dutch Painting Seventeenth - Eighteenth Centuries : каталог коллекции : [в 5 т.] / И. А. Соколова ; Государственный Эрмитаж. Хондекутер - Янссен с- Неизвестные голландские художники = Hondecoeter - Janssens - Unknown Dutch artists Hondecoeter - Janssens - Unknown Dutch artists : Справочный материал. Тома 1 — Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. С. 281-282
13. Асварищ Б. И. 1998, С. 36
14. Там же. С. 38
15. Там же. С. 38. Примечание: Паулюс Питерс Поттер - сын живописца Питера Симонса Поттера
16. Реутова Е.М. 2025, С.143. «Одним из первых комиссионеров, чьими услугами начал пользовался А.М. Горчаков, стал Гольдман (Goldmann). С 1836 по 1842 гг. князь приобрел у него не менее 10 картин. Можно предположить, что Гольдман специализировался на продаже произведений старых мастеров. При его посредничестве А.М. Горчаков приобрел работы «Се человек» Л. де Моралеса, «Отдых по пути в Египет» Пармиджанино»
17. Асварищ Б. И. 1998, С. 38. Примечание: Алессандро Варотари «Голова Эсфири»
18. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи … [Текст] : архивные документы / Гос. Эрмитаж ; [сост. Е. Ю. Соломаха]. 1930-1931. — Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006-, 2016. — 658, [1] с. : ил., портр., факс..; ISBN 978-5-93572-675-1. С. 254. Примечание: ДЮГЕ. Пейзаж. М., х. 62 х 83 (пострадавшая). Была на выставке «Искусство союзных народов» 1915 г. Собр. (регистр. № 117) Е. П. и М. С. Олив, М. К. Горчакова пост. 15 мая 1923 г. (всего 61 картина).
19. Асварищ Б. И. 1998, С. 38. Гвидо Рени «Голова старика». Отдана в 1852 году в счет оплаты картины Руссо «Пейзаж»
20. Зверева М. В. 2004, С. 82. Примечание: "Пейзаж с фигурами" С.Розы утрачен в период Великой Отечественной войны; ранее в собрании КОХМ.
21. Там же. С. 83. Примечание: В состав художественного собрания входили рисунки А. Корреджо и Ф. Солимены
22. Харламов И. Н. Дома князей Горчаковых / И.Н. Харламов. — Санкт-Петербург : Алмаз, 1997. — 127 с. ил., портр.; 17. — (Знаменитые здания Санкт-Петербурга). С.91
23. Серебрянная Н.К. Французская живопись XV-XVII веков = French painting fifteenth - seventeenth centuries [Текст] = French painting fifteenth - seventeenth centuries : каталог коллекции / Н. К. Серебрянная ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. — 494, [1] с. : цв. ил., портр. : 28 см.; ISBN 978-5-93572-811-3. С.186. «Куртуа, Жак (прозв. Бургиньон), круг. Кавалерийское сражение. На обороте надпись мелом: «560 [зачеркнуто] Бургиньона круг»; на горизонтальной средней планке подрамника надпись черной краской: «Горч. Олив. 1873. Р.117-8» (регистрационный номер собрания в ГМФ), рядом — «6с452/14» (учетный номер Антиквариата); на вертикальной планке дважды «№ 10» Пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. князя М. К. Горчакова в Санкт- Петербурге. В июле 1928 выдана в Антиквариат, не продана и в октябре 1931 возвращена в Эрмитаж; с 1986 экспонируется в Меншиковском дворце. Инв. № ГЭ 6763, парная к ГЭ 6764». Примечание: Жак Куртуа – брат Гийома Куртуа.
24. Там же С. 266-268. Милле, Жан-Франсуа (прозв. Франциск). Пейзаж со сценой изгнания Агари. На обороте в правом нижнем углу черной краской — «Г» в круге и номер «214»; на вертикальной планке подрамника — красная сургучная печать с гербом князей Горчаковых. Пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. князя К. А. Горчакова в Санкт- Петербурге. Инв. № ГЭ 5866
25. Асварищ Б. И. 1998, С. 79.
26. Там же. С.38.
27. Зверева М. В. 2004, С. 83.
28. Бирюкова Н. Французские шпалеры конца XV-XX века в собрании Эрмитажа. На двух языках: русском и французском. Ленинград. Аврора, 1974. С.88
29. Шпалера «Портик с вазами», Фландрия. Оденарде (Ауденарде). Поступила в 1922 году из отдела Охраны художественных памятников. Ранее находилась в собрании Олив и Горчаковых. Режим доступа:https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/280274?lng=ru (дата обращения: 20.11.2025)
30. Два века французской элегантности. Декоративное искусство XVII-XVIII веков из собрания Государственного Эрмитажа каталог выставки, [10 апреля - 14 октября 2012 года / авт. ст.: Т.В. Раппе; авт. аннот.: И.Д. Арсентьев и др.]. — Санкт-Петербург : Славия, 2012. — 151 с. цв. ил.; 25. — ISBN 978-5-9501-0205-9
31. Искусство Франции XVII-XVIII веков [из собрания Государственного Эрмитажа], каталог выставки, [19 апреля 2010 года по 16 января 2011 года / авт. ст.: Е.В. Дерябина и др.; авт. каталож. описаний: А.В. Виленская и др.]. — Санкт-Петербург : Славия, 2010. — 188, [3] с. ил., цв. ил., портр.; 27. — ISBN 978-5-9501-0140-3.
32. Шедевры европейской мебели XV - начала XX века в собрании Эрмитажа [альбом] / Т. В. Раппе; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. — 471 с. ил., цв. ил.; 30 см. — ISBN 978-5-93572-710-9.
33. Там же. С.242.
34. Зверева М. В. 2004, С. 5.
35. Бирюкова Н. Ю. Севрский фарфор XVIII века. La porcelaine de Sèvres du XVIII siècle La porcelaine de Sèvres du XVIII siècle : кат. коллекций / Н. Ю. Бирюкова, Н. И. Казакевич ; Гос. Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. — 479 с. : цв. ил. : 28 см.; ISBN 5-93572-148-1
36. Флакон. Мейсенская фарфоровая мануфактура. Поступил из собраний Долгорукого, Ферзена, Рудановского, Олив, Горчакова, Шуваловой, Штиглица, Петроградского отдела художественных ценностей (ПОХЦ). Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/354348?lng=ru (дата обращения: 20.11.2025)
37. Ваза с крышкой. Императорская фарфоровая мануфактура, Вена, Австрия. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/353625?lng=ru (дата обращения: 20.11.2025)
38. Реутова Е.М. 2025,С.144.
39. Там же. С.145.
40. Там же. С.155.
41. Асварищ Б. И. 1998, С. 37.
42. Зверева М. В. 2004, С. 77. «У Леблана дана любопытная ссылка на аналогичную "маленькую картину"П.П. Рубенса, где "пейзаж написан рукой другого мастера", хранящуюся в Нантском музее»
43. «Охотничьи трофеи». Последователь Яна Фейта. Проект «Выставка одной картины». До 1918 года он находился в собрании князей Горчаковых, в их родовом имении Барятино Калужской губернии. Ценности, изъятые в 1918 из коллекции Горчаковых, были вывезены в Калугу и московские хранилища ГМФ, откуда были распределены по различным музеям. Режим доступа: https://radmuseumart.ru/news/publications/631/#gal[gal1]/0/ (дата обращения: 04.03.2026)
44. Опись коллекции Олив, составленная С.Р. Эрнстом, хранится в ОР ГРМ, ф. 147, д. 95. См. также: Трубников А., Эрнст С. и др. Собрание Е.П. и М.С. Олив // Старые годы. 1916. Апрель – июнь. С. 3–50.
45. Харламов И. Н. 1997, С.94.





ГОСТИНАЯ ГРАФОВЪ ШЕРЕМЕТЕВЫХЪ



ГРАФЫ ШЕРЕМЕТЕВЫ

Андрей Константинович Шеремет Беззубцев
(пятое колено от Андрея Кобылы)

Василий Андреевич Шереметев (ум.1548)

Никита Васильевич Шереметев (ум. 1564)

Петр Никитич Шереметев (ок. 1564-1610)

Василий Петрович Шереметев (ум.1659)

Петр Васильевич Большой Шереметев (ум.1650)

граф (с 1706) Борис Петрович Шереметев (1652-1719)





Анна Петровна (Нарышкина в первом браке), урожденная Салтыкова (1670-1728)

граф Петр Борисович Шереметев (1713-1788)





Варвара Алексеевна, урожденная Черкасская (1711-1767)

граф Николай Петрович Шереметев (1751-1809)





Прасковья Ива́новна, урожденная Ковалева-Жемчугова (1768-1803)

граф Дмитрий Николаевич Шереметев (1803-1871)





Анна Сергеевна, урожденная Шереметева (1810-1849)

граф Сергей Дмитриевич Шереметев (1844-1918)



Гостиная графовъ Шереметевыхъ (Шереметевская гостиная)

ТАТАРСКИЕ КОРНИ ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Фамилия Шереметев имеет вероятные тюркские корни: её основа прозвище «Шеремет», которое может происходить либо из тюркского эпитета šeremet, связанного с характеристиками лошади либо чертами человека — «горячий», «вспыльчивый», либо из тюркского имени Šerimbet.
Любопытным подтверждением связи фамилий Шереметевых с Востоком является наличие геральдических элементов в их гербах: бунчука, стрелы и меча, положенных крестообразно на серебряном полумесяце, рогами обращенном вверх, под основным гербом, изображающим золотую корону и два серебряных креста, окруженных лавровым венцом.
Автор «Истории Государства российского» Василий Татищев говорит уже о русских дворянах и о неких наследственных знаках, которые автор также называет «ясаками». Приводим этот отрывок полностью: «А фамильных («ясаков». - О.Х.) несколько сот имею, яко: …Голицыны - Гамар, Шереметев - Шеремет, Юсупов – Аргутап

ИСТОРИЯ ФАМИЛЬНОГО СОБРАНИЯ

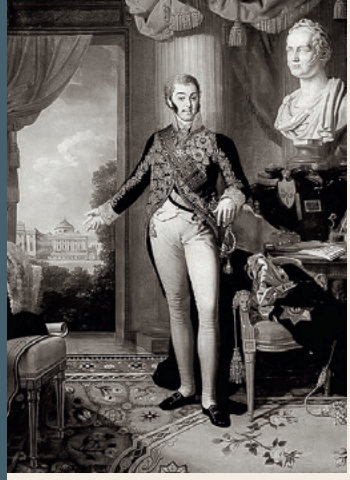
С XVI века род Шереметевых прочно вошёл в число влиятельных семей России. Представители династии занимали ключевые государственные посты, служили воеводами и наместниками, прославились как выдающиеся полководцы, общественные деятели, учёные, художники и меценаты. Многие из них состояли в родственных связях с авторитетными аристократическими династиями, включая Голицыных, Долгоруковых и Романовых.

Шереметевы внесли значительный вклад в развитие российского коллекционирования, превратив свои родовые усадьбы в уникальные культурные резиденции. Здесь свое место нашли обширные художественные собрания, включавшие западноевропейскую живопись, графику, декоративно-прикладное искусство и скульптуру.

Особого упоминания заслуживает деятельность Николая Петровича Шереметева (1751–1809), который не только формировал художественные коллекции, но и создал в своих владениях профессиональный крепостной театр – один из лучших в России; его брак с актрисой Прасковьей Жемчуговой подчёркивает глубокую вовлечённость рода в театральное искусство. Родовые имения Шереметевых выступали не просто резиденциями, но настоящими центрами культурной и художественной жизни. Кусково (под Москвой) – дворцово-парковый ансамбль XVIII века, созданный при Петре Борисовиче Шереметеве (1713–1788), включал регулярный парк с павильонами, «Голландский домик», «Итальянский домик», театр и картинную галерею, а также обширную коллекцию фарфора и живописи. Останкино достигло расцвета при Николае Петровиче Шереметеве и прославилось уникальным дворцом-театром с сохранившимся сценическим оборудованием XVIII века, интерьерами с золочёной резьбой и росписями, коллекцией театральных костюмов и декораций. Фонтанный дом в Санкт-Петербурге служил петербургской резиденцией и важным салоном культурной элиты столицы.



Боровиковский В. Л.
Портрет графа Н.П.Шереметева
1819 год
Холст, масло. 256х188 см
Государственный исторический музей, Москва



Делапьер, Никола-Бенжамен
Парадный портрет графа П.Б. Шереметева
1772 год
Холст, масло. 175x138 см
ГМЗ «Останкино и Кусково», инв. № Ж136



Дворец усадьбы Кусково, Москва



Дворец усадьбы Останкино, Москва

Эти архитектурно-художественные комплексы не только демонстрировали богатство и вкус владельцев, но и выполняли просветительские функции: принимали гостей, служили площадками для музыкальных и театральных представлений, хранили национальные художественные ценности. Благодаря деятельности Шереметевых сформировались уникальные собрания, многие экспонаты которых ныне входят в фонды крупнейших российских музеев.

Создание облика Шереметевской гостиной Дворца изящных искусств ASG потребовало тщательного изучения архивных фотографий, художественных коллекций, а также анализа интерьерных решений родовых усадеб и дворцовых комплексов. Дворцы в Кусково и Останкино в Москве и Фонтанный дом в Санкт-Петербурге стали для нас ключевыми объектами научного исследования. В процессе формирования коллекции приоритетным объектом стали интерьеры главного дома Кусково как репрезентативного образца дворцовой культуры второй половины XVIII века.

Большой дом Кусково – центральное сооружение загородной увеселительной резиденции графа Петра Борисовича Шереметева. Он возводился в период с 1769 по 1775 год под руководством московского архитектора Карла Ивановича Бланка (1728–1793). Здание предназначалось не для постоянного проживания, а для проведения торжественных приёмов узкого круга в летний сезон. «Старый хозяин Кусково, граф Петр Борисович Шереметев построил себе здесь приют и убежище под именем «дома Уединения». Здесь жил он многие годы, окруженный затеями своей плодовитой фантазии, во вкусе, тогда господствовавшем повсюду, когда Франция подавала всем пример, и каждый старался в подражательном соперничестве не отставать от века» [40]. Художественное оформление Кусково было выполнено силами зарубежных живописцев, скульпторов, резчиков, русских вольных и крепостных мастеров [40]. В основе стилистического решения интерьеров дворца Кусково лежит ранний русский классицизм (1760-е – первая половина 1780-х годов), когда в условиях утверждения нового стиля ещё проявляются реминисценции Барокко и Рококо. На примере кусковских «покоев великолепия» прослеживается включение «архитектурной» мебели в общую аллегорическую систему декоративного убранства интерьера [41].

Названия залов и помещений Большого дома усадьбы Кусково – парадные сени, гостиные, кабинет, столовая, бильярдная и т.д. носили функционально-смысловой характер, чётко обозначая свою роль в жизни усадьбы. Наибольший интерес для нас представляют те залы, где между художественным собранием Шереметевых и коллекциями БСИИ ASG можно провести параллели в плане тождественности произведений живописи, мебели, декоративно-прикладного искусства и принципами их экспонирования. Коллекция гостиной графов Шереметевых Дворца изящных искусств ASG представляет собой собирательный образ убранства пяти помещений Большого дома усадьбы Кусково: Прихожей, Шпалерной и Малиновой гостиных, Парадной спальни и Танцевального зала. Кроме того, экспозиция содержит «художественные отсылки» к работам Картинной и Вседневной опочивальни его сиятельства.

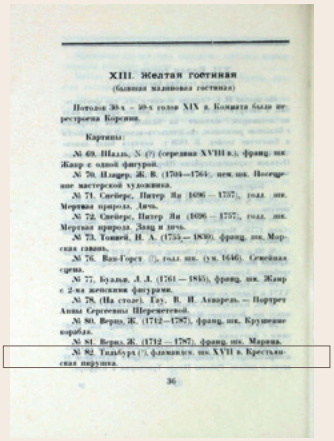
КОЛЛЕКЦИИ ШЕРЕМЕТЕВЫХ И БСИИ ASG

Коллекцию живописи графов Шереметевых и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена Атуана Ленена[1], Антуана Куапеля[2], Луи Токке[3], Франсуа Буше[4], братьев Жан-Жака и Луи Жана-Франсуа Лагрене[5], Гиацинта Риго[6], Гюбера Робера[7], Никола Пуссена[8], Франческо Альбани[9], Микеле Тозини[10], Помпео Джироламо Баттони[11], Луки Джордано[12], Франческо Солимены[13], Феличе Бозелли[14], Франческо Джузеппе Казановы[15], Гвидо Рени[16], Микеланджело Черквоцци[17], Артюса Волфорта[18], Антониса ван Дейка[19], Михеля ван Кокси[20], Питера Мейленара[21], Питера Пауля Рубенса[22], Франса Снейдерса[23], Гиллиса ван Тильборха[24], Николаса



Тильборх, Гиллис ван
Семейный портрет
1650 – 1670 годы
Холст, масло. 44×58 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2321
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Thierry deMaigret SVV, 29.06.2011.

№ 82. Тильбурх (?), фламандск. шк. XVII в. Крестьянская пирушка.



XIII. Желтая гостиная
(бывшая малиновая гостиная)

Потолок 30-х – 40-х годов XIX в. Комната была не реставрена Коренин.

Картины:

№ 69. Шадэ, Х. (?) (середина XVIII в.), франц. шк. Жанр с одной фигурой.

№ 70. Шадэр, Ж. В. (1704—1764), нем. шк. Посредственное мастерской художника.

№ 71. Снейерс, Питер Ян (1636 — 1757), голл. шк. Мертвая природа. Дичь.

№ 72. Снейерс, Питер Ян (1636 — 1757), голл. шк. Мертвая природа. Зверь и дичь.

№ 73. Тонней, Н. А. (1755 — 1830), франц. шк. Морская гавань.

№ 76. Ван-Горст (?), голл. шк. (ум. 1646). Семейная сцена.

№ 77. Буланд, Л. Л. (1761 — 1885), франц. шк. Жанр с 2-мя женскими фигурами.

№ 78. (На стене). Тер. В. И. Акварель. — Портрет Анны Сергеевны Шереметевой.

№ 80. Верне, Ж. (1712 — 1787), франц. шк. Кружение корабля.

№ 81. Верне, Ж. (1712 — 1787), франц. шк. Марина.

№ 82. Тильбурх (?), фламандск. шк. XVII в. Крестьянская пирушка.

36

Фрагмент путеводителя по Фонтанному дому Шереметевых (1923 год). В Жёлтой гостиной отмечена картина Гиллиса ван Тильборха [45]



Тильборх, Гиллис ван
Семейный портрет
1650 – 1670 годы
Холст, масло. 44×58 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2321
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Thierry deMaigret SVV, 29.06.2011.



Ленен, Луи, копия
Разорители гнезд
Холст, масло. 104 × 134 см
Пост. в 1925 из ГМФ. Ранее: собр. П. П. Дурново в Санкт-Петербурге.
В мае 1929 выдавалась в Антиквариат, возвращена в 1931.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ 7491



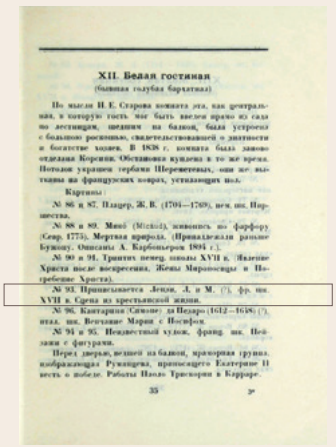
Кобел II, Ян, приписывается
Пейзаж с крестьянами
1793 – 1814 годы
Дерево, масло. 47,5×56 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2900
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе J.J. Mathias 27.06.2012.
Атрибуция: René Millet, Paris



Антуан Ленен, круг
Женский портрет
Первая половина XVII века
Холст, масло. 61×52 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1050
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Eurl XavierdeLaPerraudiere, 27.03.2010



Братья ЛЕНЕН, мастерская
Оплакивание Христа
Франция, XVII век
Холст, масло. 57×73,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3350
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 17.10.2012



XII. Белая гостиная
(бывшая голубая бархатная)

По мысли И. Е. Старова комната эта, как центральная, в которую гость мог быть введен прямо из сада по лестницам, шедшим на балкон, была устроена с большою роскошью, свидетельствовавшей о знатности и богатстве хозяев. В 1838 г. комната была заново отделана Кореним. Обстановка куплена в то же время. Потолок украшен гербами Шереметевых, они же вытканы на французских коврах, устилающих пол.

Картины:

№ 86 и 87. Шадэр, Ж. В. (1704—1769), нем. шк. Нерасчетка.

№ 88 и 89. Мине (Michel), живопись по фарфору (Севр. 1775). Мертвая природа. (Принадлежали раньше Буажу. Описаны А. Барбье-Буа 1894 г.).

№ 90 и 91. Трактир перед. школы XVII в. (Явление Христа после воскресения. Жены Мироносицы и Погребение Христа).

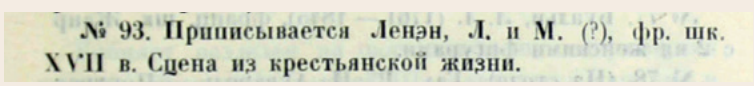
№ 93. Приписывается Ленэн, Л. и М. (?), фр. шк. XVII в. Сцена из крестьянской жизни.

№ 96. Каэтарина (Catarine) да Педаро (1612—1688) (?), итал. шк. Вечтание Марии с Иосифом.

№ 94 и 95. Неизвестный худож. франц. шк. Пейзажи с фигурами.

Перед дверью, ведущей на балкон, мраморная группа, изображающая Румянцева, приносящего Екатерине II весть о победе. Работы Иоан. Трискорни в Карраре.

35



№ 93. Приписывается Ленэн, Л. и М. (?), фр. шк. XVII в. Сцена из крестьянской жизни.

Фрагмент путеводителя по Фонтанному дому Шереметевых (1923 год). В Белой гостиной отмечена картина, приписываемая братьям Ленен (Луи и Матье) [44]



Питерса Берхема[25], Яна Кобела[26], Питера Симонса Поттера[28], Яна Купецкого[29], Франца Ксавера Винтерхальтера[30] и Генриха Фридриха Фюгера[31] и Ангелики Кауфманн[32].

Графские коллекции декоративно-прикладного искусства и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют фламандские шпалеры[33], мебель французских[34] и немецких[35] мастеров, китайский[36], севрский[37], мейсенский[38] и венский[39] фарфор.

РОСКОШЬ В ТЕКСТИЛЕ: ШПАЛЕРЫ ГОСТИНОЙ ШЕРЕМЕТЕВЫХЪ

В основе экспозиции зала графов Шереметевых Дворца изящных искусств ASG лежит парадная гостиная. Акцент сделан на представительскую и утилитарную функцию. Здесь расположены французские шпалеры производства Обюссон – «Аллегория лета» и «Вердюра с цаплями и фонтаном».

Тканые стенные ковры в Большом доме Кусково украшают две гостиные – прихожей и шпалерной. Это фламандские вердюры конца XVII – начала XVIII веков. «Выполненные в спокойных зеленых тонах, шпалеры-вердюры, заполняя стены и простенки, должны были напоминать о тенистых уголках парка, создавать впечатление иллюзорной природной среды. Сохранившиеся фламандские шпалеры второй – Шпалерной – гостиной дают более полное представление о замысле создателей Большого дома. Шпалеры с вытканными пейзажами не только выполняют определенную им роль «декораций», но и органично сочетаются с видами парка и пруда, открывающимися из окон гостиной» [42].

В XVIII столетии наступает период расцвета мануфактуры Обюссона. Туда приезжает работать художник и опытный мастер-красильщик Жан-Жак Дюмон, из Парижа присылают картоны Жана-Батиста Удри (1686 – 1755), Франсуа Буше (1703 – 1770), Жана-Батиста Юэ (1745 – 1811) и других крупных живописцев Франции. Но и в этот период шпалеры мануфактуры Обюссона отличаются своеобразным колоритом и несколько наивной трактовкой фигур и пейзажа. Шерсть, из которой ткались эти шпалеры, грубее и поэтому, как правило, они толще, а фактура их более рубчатая. Обюссонские шпалеры были относительно недорогими и имели распространение преимущественно среди провинциального дворянства.



Вердюра с цаплями и фонтаном
Франция, Обюссон, конец XVII – начало XVIII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 4 нити основы на 1 см
252×485 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0785



Аллегория лета
Франция, Обюссон, XVIII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 4 нити основы на 1 см
277×305 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0788



Экспозиция Дворца. Прихожая гостиная







Экспозиция Дворца Кусково. Шпалерная гостиная

В Большом собрании изящных искусств ASG находится 10 вердюр фламандских и французских ткачей. С учётом этой специфики для экспозиции зала графов Шереметевых была отобрана работа мануфактуры Обюссона – «Вердюра с цаплями и фонтаном», созданная французскими мастерами в конце XVII – начале XVIII века. На шпалере выткан парковый пейзаж, который оживляют фигуры двух цапель на переднем плане, пышные цветочные кусты и фонтан. Центральную часть заднего плана занимает замок. Композиция организована в соответствии с принципами пейзажного искусства вердюры второй половины XVII – первой половины XVIII веков: кулисный принцип построения, парные изображения птиц, архитектурные постройки на заднем плане, некоторая наивность и статичность образов.

На шпалере «Аллегория лета» из Большого собрания изящных искусств ASG изображена античная богиня плодородия и земледелия Церера. Ее голову украшает корона из початков кукурузы. В правой руке горящий факел – отсылка к мифу о похищенной Прозерпине, ее дочери, поисками которой Церера занимается в холодное время года. Богиню окружают жнецы, убирающие урожай и резвящиеся в реке. Мотивы жатвы и купания – основные для символизации лета. Кроме того, композицию украшают постоянные атрибуты данного времени года – снопы колосьев и серпы. Юноша, лицо которого обращено к Церере, – Триптолем, учитель хлебопашества, ее любимец и спутник. Данная шпалера подчёркивает метафорическое настроение зала, напоминая, что интерьер его был разработан на основании близости собрания ASG коллекциям летней резиденции Шереметевых.

ОТ ПОРТРЕТОВ ДО АЛЛЕГОРИЙ: ЖИВОПИСЬ ГОСТИНОЙ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Потолок Танцевального зала дворца Кусково оформлен плафоном в исполнении Луи Жана-Франсуа Лагрене Старшего (1725–1805). На нём представлена аллегория «Славы рода Шереметевых». В 1760 году этот художник прибыл ко двору Елизаветы Петровны и работал в Императорской академии художеств. Через три года он был вынужден вернуться во Францию из-за разногласий с Иваном Шуваловым.

Вместе с Лагрене Старшим в России пребывал и его младший брат – Жан-Жак Лагрене (1739 – 1821). В Большом собрании изящных искусств ASG хранится серия монументальных полотен, приписываемая Лагрене Младшему. Их сюжеты – «Аврора и Кефал», «Пигмалион и Галатея», «Марс и Венера», «Венера и Адонис» – восходят к «Метаморфозам» древнеримского поэта Овидия. Серия заняла центральное место в графском зале.

В экспозицию зала вошли также четыре разножанровые композиции, созданные мастерами фламандской, голландской и французской школ. Их отбор обусловлен жанровой близостью и общностью имён собрания ASG с коллекцией живописи графов Шереметевых. В усадьбе Кусково находится Картинная, подчёркивающая преемственность европейской живописной традиции в контексте русской усадебной культуры XVIII века. «Свое название она (Картинная) получила благодаря обилию картин на стенах, размещенных по принципу так называемой «шпалерной развески», характерной для XVIII века. Живописные произведения в подобных случаях были не столько самоценны, сколько использовались для создания общего впечатления триумфа живописи – мозаичного ковра-шпалеры, «сотканного» из

подобранных по размерам и симметрии живописных полотен. Но в отличие от строгой «шпалерной развески» царских резиденций Петербурга, в которой придерживались правила «рама к раме», в кусковской Картинной была использована разновидность свободной «шпалерной развески с воздухом», в которой сохранялась симметрия и непременно учитывалось требование графа, чтобы картины «по цвету были схожи по пристойности» [43].

«Сцена из крестьянской жизни», приписываемая братьям Ленен, и «Крестьянская пирушка» Гиллиса ван Тильборха (около 1625 – около 1678) (атрибуция предположительна) из коллекции Шереметевых исторически украшали гостиные Фонтанного дома. Эти работы служат обоснованием целесообразности включения жанровой живописи в художественное убранство зала, демонстрируя сложившиеся устои оформления русских аристократических интерьеров.



Экспозиция Дворца Кусково. Танцевальный зал «Слава рода Шереметевых» (плафон). Вторая половина XVIII в. Лагрене Старший

Лагрене, Луи Жан-Франсуа
Слава рода Шереметевых (плафон)
Франция, вторая половина XVIII век
Холст, масло. 1590×690 см
Дворец Кусково, Москва
Инв. № Ж 376



Лагрене, Жан-Жак Младший, приписывается
Аврора и Кефал, Пигмалион и Галатея,
Марс и Венера, Венера и Адонис
Франция, 1774 год
Холст, масло. 191×126 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0976 (1-4)
Происхождение: серия проходила на аукционе в Италии, 16 июля 1992 года под авторством Луи-Жана-Франсуа Лагрене; приобретена во Франции на аукционе Tajan, 13.12.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И УДОБСТВОМ: МЕБЛИРОВКА ГОСТИНОЙ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Для зала графов Шереметевых была отобрана мебель в стиле Рококо и Неоклассицизма. Несмотря на разницу форм и принципов декорирования вместе она представляет продуманный и гармоничный ансамбль. Рококо было определено в качестве ведущего стиля Шереметевского зала. Это объясняется наличием во многих парадных залах его резиденций предметов мебели данного стиля – кресел, канапе и стульев с характерными рокайльными чертами. «В этой же гостиной, названной Малиновой по цвету обивки стен малиновым штофом, интересна мебель, работы русских мастеров XVIII века, выполненная в стиле рокайль. Для этого стиля характерно отсутствие прямых, спокойных линий, присущих классике, они капризно и причудливо изогнуты. Гостиная предназначалась для собраний, чему не мешала, а даже «способствовала» музыка стоящего здесь органа с механическим заводом» [46].

В зале представлена мебель для сидения, столик-«бобик» и комоды XVIII – XIX веков из БСИИ ASG. Они расставлены симметрично таким образом, что воспроизводят обстановку Парадной спальни Большого дома усадьбы Кусково. «Парадная спальня устроена в подражание «царственным особам», которые принимали близких им лиц при утреннем вставании. Обычай этот заимствован у французских королей, разработавших сложный придворный этикет в период абсолютистской монархии. Парадной спальней, как правило, не пользовались, это была своего рода выставка богатств и роскошных привычек. Парадный характер спальни



Экспозиция Дворца Кусково. Вседневная опочивальня



Булар, Жан Батист
Пара кресел с овальными спинками медальонами
Франция, 1770 – 1780-е годы
Дерево, резьба, точение, левкас
85×56×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0707 (1, 2)



Комод
Италия, XIX век
Набор различных пород дерева, интарсия слоновой костью, бронза
86×76×42 см
БСИИ ASG, инв. № 12-3929



Экспозиция Дворца. Прихожая гостиная



Пара кресел со спинками-«кабриоль»
Франция, середина XVIII века
Массив ореха, резьба
93,5×63×52,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0808 (1, 2)

подчеркнут всем её убранством, начиная от отделки комнаты и кончая меблировкой» [47].

В интерьерах присутствует мебель для сидения с овальными спинками-медальонами, характерными для стиля Неоклассицизма и спинками-«кабриоль», появившимися в период Рококо. Спинка овальной формы стала использоваться примерно с 1765 года. По одной версии, впервые она была применена в мебели краснодеревщиком Луи Деланду (1731 – 1792). По другой, 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).

Мебель с овальными спинками установлена на конусообразных ножках-балюстрах с каннелюрами, благодаря чему они напоминают античные колонны, столь любимые в период Неоклассицизма. Кресла со спинками-«кабриоль» имеют прогиб для большей эргономичности. Их ножки s-образно изогнуты, что придаёт пространству ощущение текучести и подвижности.

Замечательно объединены в единую группу итальянский комод XIX века и два кресла Жана-Батиста Булара (1725 – 1789) периода Людовика XVI из собрания ASG. В данном случае мы повторили расстановку мебели во Вседневной опочивальне Кусково. Кресла близки друг другу конструктивно, а комоды декоративным убранством с инкрустациями костью. Оба комода имеют вогнуто-выгнутый корпус и три ящика со сценами охоты в духе Ренессанса. Причём, кусковский комод выполнен русскими мастерами по итальянскому образцу.



Реми, Пьер
Пара кресел
Франция, середина XVIII века
Тонированное дерево, резьба
88,5×63,5×49,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3014 (1,2)



Канапе
Франция (Лион), XVIII век
Орех, резьба
103×164×67 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2952



Экспозиция Дворца Кусково. Бильярдная



Столик-«бобик»
Франция, вторая четверть XIX века
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза
68,5×69×37,5 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2518



Экспозиция Дворца Кусково. Парадная спальня



Васильев, Никифор
Столик дамский рабочий («бобик»),
Россия, последняя четверть XVIII века
Сосна, палисандр, дерево розовое, клен, груша, металл
74,0 x 90,5 см x 56,5 см
Дворец Кусково, Москва
Инв. №М 271

ССЫЛКИ

1. Серебрянная Н.К. Французская живопись XV-XVII веков: каталог коллекции Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018
2. А. Муковоз. Русская Италия или домашний музей графа Шереметьева // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования Новости рынка, обзоры, ст., практ. рекомендации. 2013, № 3 (104). — 2013.
3. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь (1997)
Любимцев С.В. Типология частного коллекционирования в России XVIII века и художественные коллекции автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 Санкт-Петербург, 2006
4. «Личную уборную как из прочих помещений Дворца, так и из парка, — одна из дверей ведет «из сада в прихожую». Ее стены, украшенные пастелями и гравюрами с оригиналов Буше, так же как и немногочисленная мебель для сидения, обиты английским ситцем, воссозданным по сохранившемуся подлинному образцу» Сягаева Л. В.: Дворец. Кусково.-М.:Проспект,2025.
5. Кусково. К 90-летию музея-усадьбы./Сост. Л.В. Сягаева. М.: «Тритона». 2008, с. 150
6. Серебрянная Н.К. Французская живопись XV-XVII веков: каталог коллекции Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018
7. Т.М. Мокина Список картин из частных собраний, выданных из фондов Эрмитажа в советский период // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 162-180.
8. Серебрянная Н.К. Французская живопись XV-XVII веков: каталог коллекции Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018
9. И.С. Артемьева. «Притча о добром самарянине» Антонио Арригони из исторического собрания П.Б.Шереметева в Кускове //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда./ Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова - 4/2023. С.56-63
10. Кусково.К 90-летию музея-усадьбы./Сост. Л.В. Сягаева. М.: «Тритона». 2008, с.145
11. Помпео Джироламо Батони. Портрет князя А.Б. Куракина. Поступил в 1923 г. Происходит из собрания Шереметевых. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/31552?lng=ru
(дата обращения: 27.01.2026)
12. Останкино. Большая российская энциклопедия - электронная версия Усадьба Останкино. Живопись: Сейчас в коллекцию входят преимущественно оригинальные живописные произведения всех европейских школ XVI – XVIII вв., в том числе работы А. Тиарини, Л. Джордано, Ф. Солимены. Режим доступа: https://ostankino-museum.ru/zhivopis (дата обращения: 27.01.2026)
13. ОСТАНКИНО. Большая российская энциклопедия – электронная версия. Режим доступа: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2681524?ysclid=mkqw0hfrfu909691806 (дата обращения: 27.01.2026)
14. «Санкт-Петербург. Еще один дворец в «копилочку» — Шереметевский на Фонтанке» — фотоальбом пользователя apreleva1409 на Туристер.Ру
15. Т.М. Мокина Список картин из частных собраний, выданных из фондов Эрмитажа в советский период // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 162-180.
16. Старая Москва : Рассказы из былой жизни первопрестол. столицы / [Соч.] М.И. Пыляева. — Санкт-Петербург : А.С. Суворин, 1891. — [4], 576, 22, [2], VII с., 30 л. ил., грав. тит. л. : ил. : 27.
17. Цветы, плоды, музыкальные инструменты в итальянской живописи эпохи барокко Авт. ст.: В. Маркова; авт. кат. аннотаций: В. Маркова, И. Артемьева, Т. Бушмина, М. Гарлова, Л. Савинская, И. Скопцова, Н. Стадничук, М. Тарасова, Л. Чистова, А. Шукурова, М. Якобсон; контрольный ред. В. Столярова. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2024. — 256 с.: ил. Стр?
18. Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России: Каталог выставки/под общей редакцией В.А.Садкова; Музей «Новый Иерусалим. М.:АртВолхонка. 2022. С.104
19. Т.М. Мокина Список картин из частных собраний, выданных из фондов Эрмитажа в советский период // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 162-180.
20. Кокси Антони. Картина. Хронос и Амур. вторая половина XVII - начало XVIII века. Прежний владелец: Шереметев П. С. Режим доступа: https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/77231?index=0&paginator=entity-set&entityType=PERSON&entityId=40&attribute=objects (дата обращения: 27.01.2026)
21. Нижегородский государственный художественный музей. Питер Мейленар, «Битва», 17 век, Фландрия (из коллекции Шереметевых). Собрание НГХМ. Режим доступа: https://artmuseumnn.ru/content.php?id=994&ysclid=mkuv9bthf8761532176 (дата обращения: 27.01.2026)
22. Т.М. Мокина Список картин из частных собраний, выданных из фондов Эрмитажа в советский период // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 162-180.
23. Т.М. Мокина Список картин из частных собраний, выданных из фондов Эрмитажа в советский период // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 162-180.
24. Т.М. Мокина Список картин из частных собраний, выданных из фондов Эрмитажа в советский период // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 162-180.
25. Шереметевы и Юринская усадьба. «В коллекции находились картины Луки Лейденского «Положение Христа во гроб», Питера Брейгеля Мужицкого «Калеки», Яна Брейгеля Бархатного «Осада города», Класа Берхема «Пастух и Пастушка»». Режим доступа: http://www.12rus.ru/List/41/2918/ (дата обращения: 27.01.2026)
26. Преснова Н. Г. Собрание живописи графов Шереметевых в усадьбе «Кусково» в XVIII - первой половине XIX вв. : диссертация ... кандидата искусствоведения : 07.00.12.- Москва, 2000.- 160 с.
27. А. Муковоз. Русская Италия или домашний музей графа Шереметьева // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования Новости рынка, обзоры, ст., практ. рекомендации. 2013, № 3 (104). — 2013.
28. Соколова И. А. Голландская живопись XVII-XVIII веков [Текст] = Dutch Painting Seventeenth - Eighteenth Centuries : каталог коллекции : [в 5 т.] / И. А. Соколова ; Государственный Эрмитаж. Хондекутер - Янссен с- Неизвестные голландские художники = Hondecoeter - Janssens - Unknown Dutch artists Hondecoeter - Janssens - Unknown Dutch artists : Справочный материал. Тома 1-5. — Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017-, 2023. — 262, [1] с. : цв. ил., портр..; ISBN 978-5-907653-17-7. –том 3
29. Ян Купецкий. Портрет принца Евгения Савойского. Поступил в 1935 г. Передан из Государственного Русского музея. Происходит из Дома-Музея графа С.Д. Шереметьева. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/40241?lng=ru (дата обращения: 27.01.2026)
30. Березина В. Н. Французская живопись первой половины и середины XIX века в Эрмитаже научный каталог / Гос. Эрмитаж. — Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1983. — 255 с. ил., цв. ил.; 24.
31. Генрих Фридрих Фюгер. Дидона. Поступила в 1931 г. Передана через ГМФ из собрания Шереметевского дворца-музея в Ленинграде. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/38650?lng=ru (дата обращения: 27.01.2026)
32. Старые годы : Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1910, май-июнь. - Санкт-Петербург : П.П. Вейнер, 1910. - .
33. Малова - Гра, К. Произведения шпалерного ткачества в собрании Шереметевых/ Ксения Малова- Гра [Текст] // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. - 2013. - № 3 (104). - С. 80-89. - ISSN 1683-7665. - (ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века»)
34. Колобанова, Л. «Французский вкус» в мебели усадьбы Кусково / Любовь Колобанова [Текст] // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. - 2013. - № 3 (104). - С. 68-78. - ISSN 1683-7665. - (ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века»)
35. Там же. С.74.
36. Мозжухина, Т. Фарфор в собрании П. Б. Шереметева / Татьяна Мозжухина [Текст] // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. - 2013. - № 3 (104). - С. 92-120. - ISSN 1683-7665. - (ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века»)
37. Карбоньер, Андрей Александрович. Опись севрского фарфорового сервиза собрания графа Николая Петровича Шереметева / / Сост. А.А. Карбоньер, акад.-архит., и. д. хранителя Музея Центр. уч-ща техн. рисования бар. Штиглица. — Санкт-Петербург : тип. А. Бенке, 1894. — [2], IV, 45 с., 6 л. ил. : ил. : 24.
38. Мозжухина Т. 2013, С.103-116.
39. Нижегородский государственный художественный музей. « Также, в собрании было свыше тысячи предметов древней керамики (среди которой этрусская и древнегреческая), майолика, фаянс, фарфор (китайский, японский, мейсенский, севрский, венский, лучшие образцы отечественного). . .» Режим доступа: https://artmuseumnn.ru/content.php?id=994&ysclid=mkuv9bthf8761532176 (дата обращения: 27.01.2026)
40. Шереметев, Сергей Дмитриевич (1844-1918). Кусково до 1812 года = Кусково до тысяча восемьсот двенадцатого года / [Г. С. Ш.]. — Москва :Типо-литография Н. И. Куманина, 1899;
41. А. Д. Кочеткова Аллегорическая программа убранства парадных интерьеров в Большом доме усадьбы Кусково. Опыт интерпретации.
42. Кусково. К 90-летию музея-усадьбы./Сост. Л.В. Сягаева. М.: «Тритона». 2008, с. 150
43. Там же. С.
44. Станюкович, Владимир Константинович. Фонтанный дом Шереметевых : Музей быта : Путеводитель, сост. хранителем Музея В. К. Станюковичем / Гос. Музейный фонд. - Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1923. - 56, [2] с. : план.; 16 см.
45. Там же. С.
46. Кусково / А. Шишко. - [Москва] :Моск. рабочий, 1955. - 114, [2] с. : ил., портр.; 14 см. - (По музеям и выставкам Москвы и Подмосковья)
47. Там же. С.

Стол-бобик

ИСТОРИЗМ. НЕОРОКОКО

Франция, XIX в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-2518



Столик-бобик
Франция, XIX в.
Набор различных пород дерева, маркетри
69×69×41 см
Реставратор: Ильин В.Г.
Время реставрации: 2012 год
БСИИ ASG Инв. № 13-2518

Столик для раскладывания пасьянса, получивший свое название ввиду схожести формы столешницы с бобом, был популярен с конца XVIII в. до середины XIX в. Имел распространение во Франции, Германии, России и других странах. Позднее часто использовался и для рукоделия. Данный предмет представляет собой столешницу, декорированную набором маркетри в виде вазы и цветов, рассыпанных по всей поверхности. Имеет три выдвижных ящика, нижнюю полку овальной формы и фигурную проножку, расположенную горизонтально. Ножки в форме стилизованной лиры. Стилистически близок ко второй четверти XIX в. Во Франции это период правления Карла X и Луи-Филиппа, именами которых порой называется французская мебель этого времени. В Германии этот стиль получил название «бидермайер», в России его именуют «стилем Николая Первого».

Реставрация столика-бобика производилась в середине 2012 г. Предмет нуждался в восстановлении всех стыков конструкции, устранении вздутий и отставаний набора маркетри практически по всей поверхности столешницы, восстановлении лакового покрытия и полировки.



Разборка конструкции.



Выходы жука-древоточца с оборотной стороны столешницы. В верхней части – грибковые поражения.



Утраты шпонового покрытия.



Вид внутренней части после удаления крышки.





Утраты и трещины на лицевой стороне столешницы.



Оборотная сторона верхней части столика.



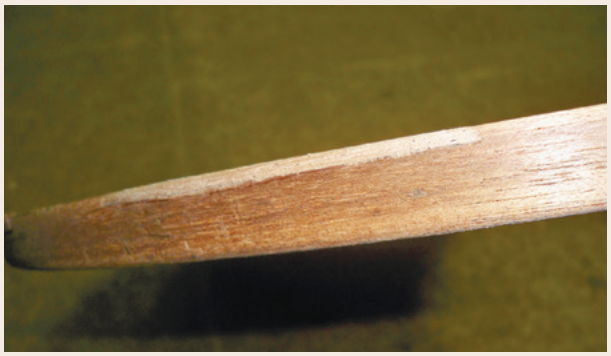
Столешница после укрепления и удаления лакового покрытия.



Нижняя полка и проножка после укрепления и циклевки.



Монтаж вставки на месте утраты.



Финишное выравнивание вставки.

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ



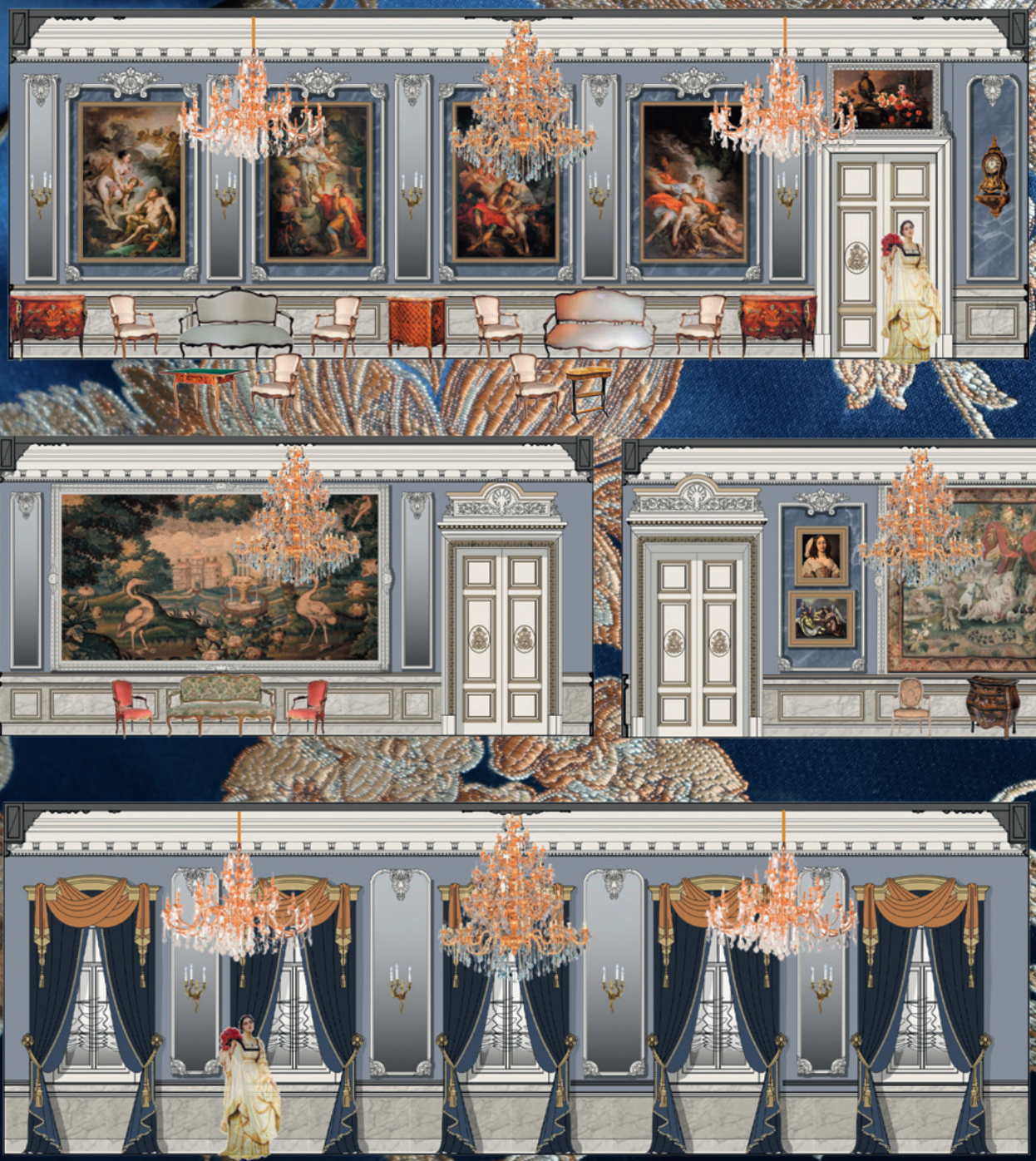




ЗАЛЪ ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХЪ

Зал графов Шереметевых – один из самых масштабных по площади во Дворце изящных искусств ASG. Здесь преобладают характерные формы декора стиля рококо, широко используются тонкие гипсовые рамки, завершающиеся изысканными навершиями в виде гирлянд с морскими раковинами и акантовыми листьями, а также традиционная отделка стен тканями. Изящная цветовая гамма построена на тонком сочетании голубых оттенков обивки стен, штор и золотых элементов в деталях – рамках картин, стеновых профилей, элементов потолков.

В усадьбе графов Шереметевых Кусково голубым шелком обиты стены Шпалерной гостиной. В шереметевском зале Дворца мебель перетянута синим жаккардом с крупным флористическим узором в виде причудливых, плавно изгибающихся стеблей и фантазийных цветов. Глубокий тёмно-синий оттенок основы выгодно подчеркивает теплоту золотого шитья, придавая интерьеру ощущение торжественности.



Интерьеры Зала графа Шереметьева



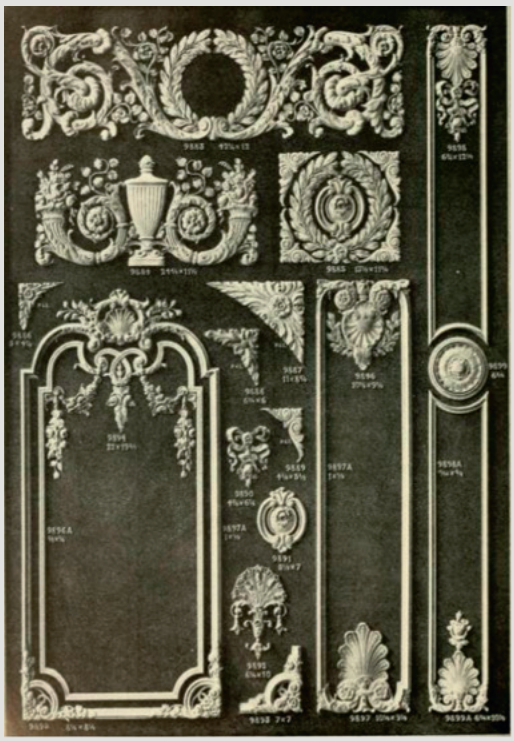




Бронзовые люстры



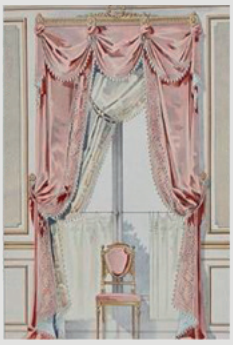
Бра



Аналоги декоративынх элементов зала Шереметева. Источник: Illustrated catalogue of period ornaments cast in composition and wood fibre for woodwork-furniture









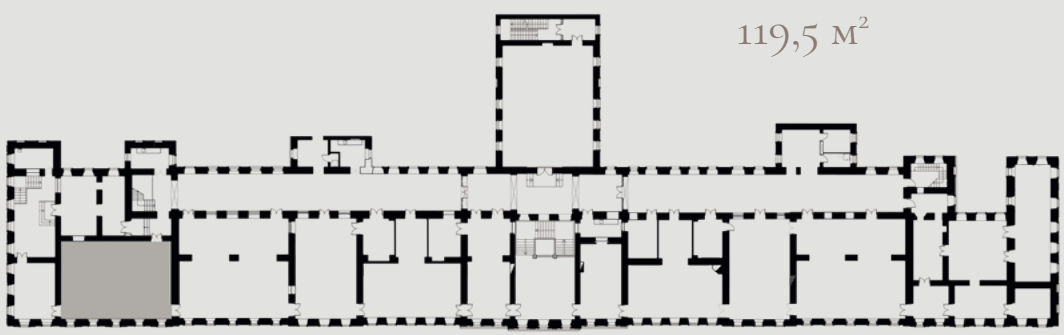
Аналоги штор для зала Шереметева





Шторы зала Шереметева

Общая площадь зала - 119,5 м²



Ул. Япеева

Ул. Карла Маркса





КАБИНЕТЪ ИВАНА ШУВАЛОВА



ГРАФЫ ШУВАЛОВЫ

Ярким представителем рода Шуваловых является Иван Шувалов. Татарские корни подтверждает его родословная по линии матери. Татьяна Родионовна Шувалова, в девичестве Ратиславская, была правнучкой Алексея Васильевича Мансурова (1625-1680). Согласно родословным данным и упоминаниям в исторических документах, Алексей Васильевич принадлежал к древнему дворянскому роду Мансуровых, который, по семейной легенде, восходил к татарину Аливтею (Амедотею) Шигильдеевичу, выехавшему из Орды в XIV веке и принявшему крещение. В Боярских книгах и списках служилых людей конца XVII века Алексей Васильевич Мансуров фигурирует как стольник (в 1692 году). Однако, учитывая годы жизни (1625–1680), это упоминание может относиться к другому представителю рода либо содержать неточность в датировке. Более вероятно, что его активная служба пришлась на середину — вторую половину XVII века.

Алексей Васильевич Мансуров (1625-1680)

↓

Пелагея Алексеевна Дурново, урожденная Мансурова (?-1686)

↓

Родион Макарьевич Ратиславский

Мария Ивановна Ратиславская, урожденная Дурново (1691-1711)

Максим Иванович Шувалов (? — 1687)

Мавра, урожденная Шестакова

Татьяна Родионовна, урожденная Ратиславская

Иван Максимович Шувалов Младший (ум. 1741)

Иван Максимович Шувалов Старший (1676 — 1735)

Татьяна Ермолаевна, урожденная Несаева



Иван Иванович Шувалов (1727 — 1797 / 1798)

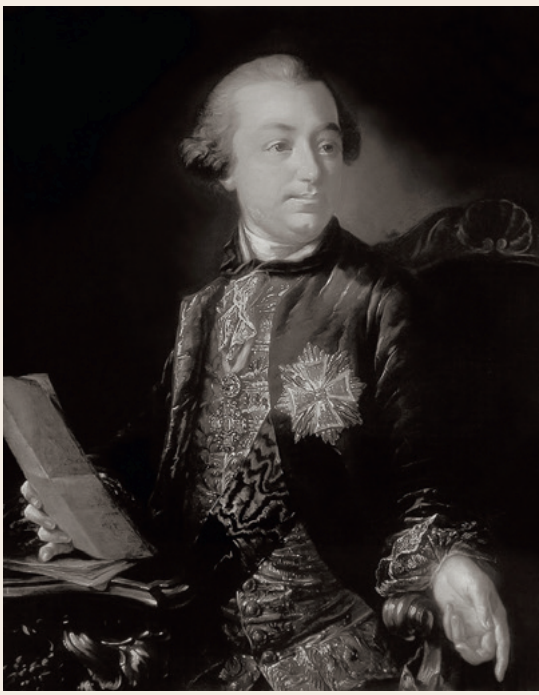


граф (с 1746) Петр Иванович Шувалов (1711 — 1762)



граф (с 1746) Александр Иванович Шувалов (1711 — 1771)

Шуваловскій кабинетъ



Лосенко А. П.
Портрет И.И. Шувалова
1760 год
Холст, масло. 85 х 70,5 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Особое место в истории частного коллекционирования занимает Иван Иванович Шувалов, которого с полным правом можно назвать русским меценатом. Он получил известность как фаворит императрицы Елизаветы Петровны, первый министр просвещения, проводник идей М.В. Ломоносова, куратор Московского университета, куратор Сухопутного шляхетского кадетского корпуса и руководимого Сумароковым театра. Судьба уготовила ему счастливый жребий дворянина и царедворца, который он использовал не для личного, а для общественного блага.

Биографам И. И. Шувалова не известны объём и уровень полученного им образования. Скорее всего, в традициях века они не были особенно высокими. Однако И. И. Шувалов, как и многие государственные люди того времени, остро чувствовал необходимость образования и на всём протяжении своей жизни старался его пополнять. Его по праву считают основателем систематического образования в России. В 1757 году И.И. Шувалов разработал проект и добился согласия Сената на создание Российской Академии художеств. Цель создания этого учебного заведения ровно та же, что у французского министра-интенданта Кольбера – слава, которую Академия должна была принести России в Европе, и экономия, поскольку до тех пор в Россию приглашались дорогостоящие художники и мастера из Европы. Иван Иванович проявил себя как собиратель и коллекционер. В его личном собрании находились сотни картин и скульптур западноевропейского и античного искусства. Наконец, Шувалов основал в Казани гимназию, дочернюю по отношению к Московскому университету, снабдив ее богатой библиотекой (книги были подобраны и куплены им самим на собственные средства). Первые университетские выпускники стали преподавателями казанской гимназии, директором же был назначен университетский асессор, протеже Шувалова, Веревкин, который буквально душу вкладывал в новое учебное заведение.

Существует несколько версий происхождения фамилии Шуваловых, одна из которых указывает на связь с тюрками: Шавваль – название десятого месяца мусульманского лунного календаря, а другая – с ногайцами: «шувал» в переводе с ногайского «куль, кулёк»

Первоначально личная коллекция Ивана Шувалова, а далее Академия располагались



Кокориновъ. Домъ П. И. Шувалова, нынѣ Министерства Юстиціи на Итальянской въ Спб. 1753—1754 г.

Особняк И. И. Шувалова на Садовой – здание, где первоначально размещалась (в 1758–1788) Императорская Академия художеств. Надпись с поля под снимком: «Кокориновъ. Домъ И. И. Шувалова, ныне Министерства Юстиціи на Итальянской въ Спб. 1753–1754 г.»

в Санкт-Петербурге в особняке Шувалова на Итальянской улице. Став президентом, он за короткий срок наладил преподавание, пригласив из европейских стран высококлассных мастеров. Шувалов передал «для нужд» воспитанников значительную часть своего собрания произведений западноевропейского искусства и книг. Бывая за границей, он приобретал античные скульптуры и заказывал их слепки и отправлял в Академию. В его коллекции были полотна Рембрандта, Ван Дейка, Пуссена, Тинторетто, Веронезе, Джордано, Гверчино, Бассано, Дженовезе, Лотто, портрет Рафаэля кисти Перуджино.

Коллекцию живописи графа Шувалова и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена представителей династии Лагрене[1], Шарля де Лафосса[2], Луки Джордано[3], членов творческой династии Бассано[4], Джузеппе Ногари[5], Михила Яна ван Миревельта[6], Фредерика де Мушерона[7], Франса Снейдерса[8], Николаса Питерса Берхема[9], немца Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха[10], Яна Баптиста Ламбрехтса[11].

ЗАЛЪ ИВАНА ШУВАЛОВА ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ ASG

Зал Ивана Ивановича Шувалова находится в четвёртом парадном помещении западного крыла анфилады Дворца изящных искусств ASG. Его расположение между императорскими залами Петра I и Елизаветы Петровны символично отражает исторически сложившуюся связь мецената с императрицей, при дворе которой он играл немаловажную роль. Шуваловский зал площадью 84м^2 имеет в плане прямоугольную форму. Планировочное решение пространства протяжённостью стен по осям с запада на восток, существенно превышает длину северного и южного перекрытия. Западная и восточная стены, обладающие значительной площадью, наилучшим образом подходят для размещения монументально-декоративных полотен. Северная стена оснащена тремя оконными проёмами, равномерно распределёнными по всей длине. Дверной проём на противоположной (южной) стене расположен по центру и разделяет экспозиционную плоскость на две равновеликие части.

Предметно-пространственная среда зала Ивана Шувалова Дворца изящных искусств ASG построена на общности собраний изобразительного искусства и носит синтетический характер. Это единство — не случайность, а отражение многовековой истории российского коллекционирования, истоки которого восходят к петровской эпохе. Композиционное и смысловое ядро зала составляют произведения Франса Снейдерса (1579–1657) —выдающегося фламандского анималиста и представителя натюрмортного жанра, а также работы его учеников и художников из окружения.

Начало российского собирательства совпало с реформами Петра I, крупнейшими коллекционерами стали его ближайшие соратники, такие как Александр Меншиков и Шереметев. «Лицо» их коллекций представляли голландцы, а позже интересы собирателей в большей степени были ориентированы на французскую и итальянскую живопись. «Большие» фламандские художники были более редкими в коллекциях первой половины XVIII века. Известно, что первые картины фламандской школы появились в России во времена правления Петра Великого, однако то были работы малого размера. Во второй половине XVIII века, на фоне общего роста интереса к европейскому искусству и расширения дворцовых коллекций, в России в полной мере оценили обаяние фламандской монументально-декоративной живописи. В результате произведения Франса Снейдерса, мастера роскошных натюрмортов, оставались достаточно редкими в частных собраниях и служили наглядным свидетельством материального достатка и художественной компетентности их владельцев. Одним из первых, кто ввёз в страну полотна этого художника, был Иван Шувалов.

В Большом собрании изящных искусств ASG на сегодняшний день хранится двенадцать картин «Рубенса натюрморта и анималистики», его учеников, живописцев из окружения и последователей. Архитектурно-планировочное решение зала, позволило разместить крупноформатные композиции из коллекции БСИИ ASG: «Олени, загнанные сворой собак» и «Возвращение с рынка» школы Франса Снейдерса. Экспозицию дополняют картины «Битва петухов», приписываемая Франсу Снейдерсу, и «Травля кабана» из мастерской Пауля де Воса. Свой творческий потенциал де Вос раскрыл в сотрудничестве именно со Снейдерсом. Работа с маэстро позволила ему в 1620 году вступить в гильдию Святого Луки. Сосредоточение картин фламандских анималистов в зале Шувалова не случайно - в его петербургском собрании были произведения Франса Снейдерса и Пауля де Воса идентичные тем, что представлены в меценатском зале Дворца. Об этом свидетельствуют исследования Вероники-Ирины Богдан Траяновны, а также архивные источники К. Головаческого - «Описи неподвижных вещей»:

1. Франс Снейдерс. Охота на оленя с собаками. Головачевский. № 67. Шнейдерс; Петров — Оленья травля; Ухтомский. Зала под лит. 3. № 541. — Шнейдерс. Травля оленя. 2 арш. 15 верш. × 3 арш. 12 верш.; Кат. 1874. Олень и собаки. № 467. 47×60 верш. = 209×266,5 см.

2. Снейдерс. Собаки с бычачьей головой. Головачевский. — № 68.

Шнейдерс; Петров – Собака с бычачьей головой; Кат. 1874. № 466. Снейдерс. Собака и кошка. 33×35 верш. = 146,5×155,5 см; Кат. ГЭ. Паувель (Пауль) де. 1596–1678. Собаки с головой быка. Х., м., 145×196. Инв. № 4366.»[12].

Следует отметить, что значительная часть произведений из собрания Шувалова после поступления на хранение в Государственный Эрмитаж подверглась переатрибуции [13]. В частности, сведения о картине «Собаки с бычачьей головой» были переосмыслены: ранее её приписывали Франсу Снейдерсу, а впоследствии установили авторство Пауля де Воса.

На сегодняшний день местонахождение полотна «Оленья охота» из коллекции Шувалова остаётся неизвестным. «Собаки с головой быка» де Воса хранятся в Государственном Эрмитаже. Картина была передана из Академии художеств, куда была передана Иваном Шуваловым в 1758 году. Однако, очевидно, что коллекция еще какое-то время оставалась в доме на Итальянской улице [14].



Вос, Пауль де
Собаки с головой быка
Фландрия, середина XVII века
Холст, масло. 145x196 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв.№ ГЭ-4366
Происхождение: поступила в 1922 г. Передан из Академии Художеств, куда была подарен И.И. Шуваловым в 1758 г.



Снейдерс, Франс, мастерская
(предположительно Юриан Якобс)
Олени, загнанные сворой собак
1650-е годы
Холст, масло. 200×330 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0495
Происхождение: находилась в коллекции герцога Филиппа-Франсуа д'Аренберга (1625 – 1674) – военного и государственного деятеля Испанских Нидерландов, князя Священной Римской империи, герцога ван Арсхота и гранда Испании первого класса; приобретена во Франции, 01.09.2010.
Выставки: экспонировалась в Пекине в 2007 году.
Атрибуция: от 01.09.2010: «Снейдерс, Франс, мастерская, Олени, загнанные сворой собак». Эксперт В.А. Садков от 15.01.2025: «Якобс, Юриан, Олени, загнанные сворой собак»



Вос, Пауль де, мастерская
Травля кабана
1620 –1678 годы
Холст, масло. 145×247
БСИИ ASG, инв. № 04-2297
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS, 27.06.2013.
Атрибуция: Stéphane Pinta, Paris.

Работа «Возвращение с рынка» школы Снейдерса тематически связана со сценами охоты и выступает их своеобразным продолжением: на полотне запечатлён мужчина, несущий на спине молодого оленя. Этот художественный приём выстраивает эффект сюжетного повествования, где яркое изображение охоты, вызывающее одновременно восхищение мастерством художника и сопереживание жертвам звероловства, становится высшей точкой напряжения – кульминацией экспозиции. Жанровая сцена с добычей, в свою очередь, выполняет функцию развязки, подводя итог драматическому развитию сюжета.

«Возвращение с рынка» дополнено двумя произведениями из БСИИ ASG – «Битвой петухов» и «Натюрмортом с уткой и лебедем», приписываемым Джакомо Леги. Работы представлены в формате свободной шпалерной





Снейдерс, Франс, мастерская (предположительно Юриан Якобс)
Олени, загнанные сворой собак
1650-е годы
Холст, масло. 200×330 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0495
Происхождение: находилась в коллекции герцога Филиппа-Франсуа д'Аренберга (1625 – 1674) – военного и государственного деятеля Испанских Нидерландов, князя Священной Римской империи, герцога ван Арсхота и гранда Испании первого класса; приобретена во Франции, 01.09.2010.
Выставки: экспонировалась в Пекине в 2007 году.
Атрибуция: от 01.09.2010: «Снейдерс, Франс, мастерская, Олени, загнанные сворой собак». Эксперт В.А. Садков от 15.01.2025: «Якобс, Юриан, Олени, загнанные сворой собак»



Леги, Джакомо, приписывается
Натюрморт с уткой и лебедем
Первая половина XVII века
Холст, масло. 100×110 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3985
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme & Collin du Bocage, 29.10.2013.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Delorme & Collin du Bocage (29.10.2013).

развески: анималистическая композиция расположена в нижней части, натюрморт – в верхней.

Кроме того, в зале находится «Аллегория Земли» круга Леандро Бассано. Данный выбор обусловлен наличием в коллекции Ивана Шувалова произведения одного из представителей династии Бассано: «Бассано. Моление о чаше. Головачевский. № 14; Ухтомский. 4-я зала. № 2974. 1 арш.

Снейдерс, Франс, школа
Возвращение с рынка
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 172×113 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2316
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Rossini SVV, 02.07.2013.
Атрибуция: Patrice Dubois, Paris





Снейдерс, Франс, приписывается
Битва петухов
Около 1615 года
Дерево, масло. 89×110,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2824
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Estimation-Drouot, 21.06.2012.
Атрибуция: Patrice Dubois, Paris.



Бассано, Леандро, круг
Аллегория Земли
Италия, около 1610 года
Холст, масло. 142,5×231 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2229
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Sas Cornette De Saint Cyr, 22.06.2011.
Атрибуция: René Millet, Paris
(первоначальная версия сюжета)

13 верш. × 2 арш. 8 верш. – Исключается по предпис. правления от 28 июня 1869 г. № 1169, продана с аукциона. Название зачеркнуто и карандашом надпись «уничтожена»[15].

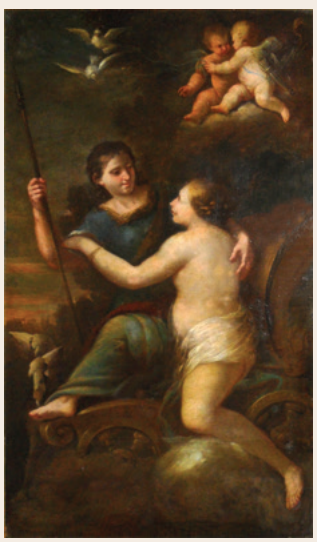
Авторство композиции из собрания мецената остаётся неустановленным. Несмотря на то, что Леандро Бассано (1557–1622) являлся наиболее известным интерпретатором новозаветного сюжета, его брат Франческо Бассано (1549–1592) также обращался к композициям из цикла Страстей Христовых, что осложняет однозначную атрибуцию произведения.

«Аллегория Земли» круга Леандро Бассано органично вписывается в зал Ивана Шувалова, поскольку дополняет и структурирует экспозицию, выстраивая смысловой мост между натурализмом фламандской живописи и аллегоризмом итальянского барокко. Произведение перекликается с остальными работами через общую тему изобилия и разнообразия природы: если фламандские мастера демонстрируют её богатство через охотничьи трофеи и анималистические мотивы, то венецианские художники раскрывают идею плодородия с помощью символов – фруктов, образа богини Кибелы и львов как знака природной силы. Стилистически работа согласуется с соседними полотнами за счёт насыщенного колорита, сложной композиции и тщательной проработки фактур. Она идейно дополняет экспозицию, раскрывая двойственную роль человека – и как покорителя природы, и как её неотъемлемой части.

В обширном собрании живописи фаворита Елизаветы Петровны ранее присутствовали произведения неаполитанской школы XVII века, среди которых выделялась картина Луки Джордано (1634–1705): «Избрание Давидом казней. Головачевский. № 11. Джордан. – Три наказания Давида через пророка Гада (Нафана); Кат. 1874. № 480. Н.х. XVII в. Фламандской шк.



Джордано, Лука
Явление ангела царю Давиду
Италия, 1690-е года
Холст, масло. 178x139 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-3606
Происхождение: поступила в 1922 г., передана из Академии Художеств



Джордано, Лука, круг
Венера и Адонис
Италия, XVII век
Холст, масло. 206×120 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3523 (1)
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Eurl Xavier de La Perraudiere, 01.12.2012.
Атрибуция Chantal Mauduit, Paris



Джордано, Лука, круг
Диана и Эндимион
Италия, XVII век
Холст, масло. 206×120 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3523 (2)
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе
Eurl Xavier de La Perraudiere, 01.12.2012.
Атрибуция Chantal Mauduit, Paris

«Явление Давиду ангела на горе Мории». 40 ½ × 31 ¾. Прежде приписывалась Я. Йордансу; Кат. ГЭ. Лука Джордано. Явление ангела царю Давиду. Х., м., 178×139. Инв. № 3606. Пост. в 1922 г.»

На сегодняшний день в Большом собрании изящных искусств ASG насчитывается тринадцать произведений, относящихся к творчеству Луки Фа-Престо, художников его окружения и последователей. Несмотря на наличие в корпоративной коллекции религиозного полотна «Святой Антоний», атрибутированного Джордано со знаком вопроса, предпочтение было отдано диптиху «Венера и Адонис» и «Диана и Эндимион» круга мастера.

В зале представлены четыре портрета, два из которых принадлежат кругу знаменитого французского портретиста Луи Токке (1696–1772). Художник написал портрет Ивана Шувалова, который ныне хранится в Эрмитаже.

В 1756–1758 гг. Токке работал в России по приглашению вице-канцлера М. И. Воронцова и исполнил ряд значимых портретов русской знати (в т.ч. графов К. Г. Разумовского и И.Г. Чернышёва) и знаменитый образ императрицы Елизаветы Петровны, оказав заметное влияние на развитие портретного жанра в стране. Поскольку Шувалов в 1757–1763 гг. занимал пост президента Академии художеств и стремился укоренить в России европейские художественные стандарты, работы Токке, сочетающие лучшие традиции французской живописи, служили образцами для обучения молодых художников, а наличие в зале отобранных картин подчёркивает роль Шувалова в формировании русской художественной школы.

Наконец, как меценат и просветитель, Шувалов активно поддерживал искусство и начинающих художников. Иван Иванович сыграл ключевую роль в профессиональном становлении и карьере Фёдора Степановича Рокотова. В 1755 году Шувалов, занимавшийся поиском талантливых молодых людей для обучения в Академии художеств, заметил Рокотова в Москве и способствовал его переезду в Петербург, где перед художником открылись новые возможности. По одной из версий, Шувалов также помог Рокотову освободиться из крепостной зависимости. В истории искусства вольная копия портрета И. И. Шувалова, созданная Фёдором Рокотовым по оригиналу Луи Токке (1756–1758), заняла важное место как пример обращения русских художников к блестящим образцам западноевропейского портретного искусства.

Стилистические особенности творчества Токке — утончённость, внимание к деталям, умение передавать индивидуальность модели, ясный рисунок и сбалансированная цветовая гамма, соответствуют эстетическим предпочтениям эпохи и гармонично вписываются в интерьер, оформленный в духе рококо.

Помимо изысканий В.-И. Т. Богдан, посвящённых составу коллекции живописи фаворита императрицы Елизаветы Петровны, значительный исследовательский интерес представляет изображение кабинета Шувалова в петербургском дворце на углу Итальянской улицы и Малой Садовой.



Токке, Луи
Портрет И.И. Шувалова
Россия, Санкт-Петербург.
1750-е годы
Холст, масло. 83x63 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-5636



Рокотов, Фёдор Степанович
Портрет Ивана Ивановича Шувалова (по оригиналу Луи Токке)
Россия, 1760 год
Холст, масло. 63,7x49,6 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-275



Токке, Луи, круг
Портрет мужчины в малиновом сюртуке
Франция, XVIII век
Холст, масло. 64,5×54 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1977
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Philippe Rouillac, 06.03.2011.



Токке, Луи, круг
Портрет неизвестной с цветком
Франция, XVIII век
Холст, масло. 76,5×64,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2896
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Sas Cornette De Saint Cyr, 27.06.2012. Атрибуция : René Millet, Paris.



Зяблов, Андрей
Кабинет И.И. Шувалова.
Копия с не сохранившейся картины Ф.С. Рокотова 1760 года
1779 год
Холст, масло. 72,5x118,2 см
Государственный исторический музей, Москва



Фрагмент картины Андрея Зяблова «Кабинет И.И. Шувалова» с изображением мебели и портрета кисти Ж.Л.де Велли

«Картина «Кабинет Ивана Ивановича Шувалова» – редчайший пример не получившего самостоятельного развития в русской живописи XVIII века жанра интерьера. Он близок к особой разновидности этого жанра – «кабинет любителя искусства», возникшей во фламандской живописи XVII века и отражавшей вкусы коллекционеров и знатоков искусства» [16].

В рокайльном интерьере покоев Шувалова – собранные им картины западноевропейских мастеров, расположенные в соответствии с эстетическими принципами середины XVIII в. – шпалерной развеской, разделены лишь узкими рейками золоченого дерева [17]. Работа, созданная Андреем Зябловым — крепостным художником помещика Н. Е. Струйского, единственно известным учеником выдающегося живописца Фёдора Степановича Рокотова — носит копийный характер. Она воспроизводит утраченное оригинальное произведение Рокотова. «Рокотов запечатлел картинную галерею Шувалова перед тем, как собрание было передано владельцем только что открытой в Санкт-Петербурге Академии трех знатнейших художеств» [18].

В силу данных обстоятельств картина обладает высокой исторической ценностью. Благодаря ей исследователи получают исключительную возможность реконструировать облик интерьера и составить целостное представление о личных предпочтениях коллекционера. Речь идёт не только о живописных полотнах западноевропейских мастеров и отвечающей модным тенденциям отделке дворцового кабинета, но и о произведениях декоративно-прикладного искусства.

В левой части картины представлены два характерных образца мебели эпохи Людовика XV: золочёное кресло со «спинкой королевы» и округлым сводом, а также бюро с изогнутыми S-образно ножками «кабриоль». В середине XVIII века данные предметы являлись классическим решением для оформления кабинета. Здесь меблировка минималистична, что даёт возможность зрителю сосредоточить внимание на главном – масштабной коллекции разножанровой живописи.

Доминантой картины выступает репрезентативный портрет Ивана Шувалова – «слева изображен как будто только что внесенный в галерею, еще не обрамленный парадный портрет самого хозяина особняка работы Ж.Л.де Велли (между 1755 и 1757; Государственный Русский музей) [19]. Произведение Жана Луи де Велли является важным источником, дающим представление о развитии мебельного искусства в середине XVIII века – написанное кресло со «спинкой королевы» и сводом в форме «арбалета» декорировано рельефной рокайльной резьбой. «Шувалов изображен в кресле с низким сиденьем и слегка откинутой назад невысокой спинкой, характерном для эпохи и отражающем перемену вкуса – появление легкой и комфортной мебели для сидения» [20].

На другом полупарадном портрете (А.П. Лосенко, 1760 год; Государственный Русский музей) Иван Шувалов вновь представлен сидящим в кресле. Внимание привлекает декоративное решение спинки: в её центральной части, на своде, присутствует элемент в форме раковины — мотив, характерный как для стиля регентства, так и для рококо.

Мебельное убранство Шуваловского зала Дворца изящных искусств ASG формирует два локуса: гостиную и кабинет, наглядно демонстрирующие интересы и увлечения мецената.

Иван Шувалов как просвещённый меценат и сподвижник развития искусств чутко следовал культурным тенденциям своего времени. Предпочтение, отдаваемое модной рокайльной мебели, подтверждается многочисленными портретами Ивана Ивановича. Стиль рококо изначально формировался как эстетика частного камерного пространства. Разделение Шуваловского зала на две стилистически согласованные зоны — гостиную, предназначенную для утончённых бесед и приёмов узкого круга лиц, и кабинет – как пространство интеллектуальной деятельности, коллекционирования и чтения — превосходно соответствует художественной концепции Дворца изящных искусств ASG. Рокайльная мебель для сидения из коллекции БСИИ ASG собрана в гармоничный ансамбль, где каждый элемент поддерживает общий ритмический строй.

В части гостиной размещены два французских канапе в форме «корзинок», по обе стороны от которых стоят две пары кресел. Одна пара со «спинками королевы» и сводами в форме «арбалета» перекликается с изображенным креслом на портрете Шувалова работы де Велли. В кабинете экспонируется секретер французского мастера Дениса Женти. Предмет демонстрирует характерные черты мебельного искусства середины XVIII века. На полках секретера представлена многочисленная литература, отсылающая к обширному книжному собранию мецената, некогда располагавшемуся в его петербургском дворце. Секретер дополнен мягкой мебелью. Опираясь на изображение меблировки кабинета И.И. Шувалова, в зале представлены два предмета: бюро работы Матье Криэра и стул с округлым сводом спинки. Рядом с ними – треугольный игральный столик на четырех ножках-кабриолях с маркетри в виде шахматной доски на столешнице. Дополняют убранство два комода «гробницы» французских краснодеревщиков Матье Криэра и Жана-Матье Шеваллье. Они расположены симметрично между дверным проёмом и парными картинами круга Луки Джордано, образуя гармоничную композиционную связь между архитектурой и живописью.



Велли, Жан Луи де
Портрет И.И. Шувалова
Между 1755 и 1757 годами
Холст, масло. 217x157 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Инв. № Ж-3924
Происхождение: поступила в 1923 году из МАХ, Петроград



Фрагмент картины Антона Лосенко «Портрет И.И.Шувалова» с изображением спинки кресла





Фрагменты с картины Жана Луи де Велли «Портрет И.И.Шувалова» с изображением кресла эпохи Людовика XV



Лосенко, Антон Павлович
Портрет И.И.Шувалова
1760 год
Холст, масло. 85x70,5 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Инв. № Ж-4965
Происхождение: поступил в 1923 году из МАХ; ранее – собрание И.И. Шувалова (?)













1 *Канапе*
Франция (провинция), XVIII век
Бук, резьба, шёлк
100,5×193×73 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2600

2 *Пара кресел*
Франция, XVIII век
Дерево, резьба, кожа,тиснение
92×66×54 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0806 (1, 2)

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

4 *Стул*
Франция (Лион), около 1750 года
Орех, резьба
85×52×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0909 (5)

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

6 *Шеваллье, Жан-Матье*
Комод
Франция, XVIII в.
Палисандр, розовое дерево, золочёная бронза, красный мрамор с белыми прожилками и пятнами (Rouge royal)
87×131×67 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2073

Список литературы:
1. Богдан В.-И. Т. И.И. Шувалов - основатель музея Академии художеств // Кунсткамера. 2020. 2 (8). С. 20
2. Там же. С.21
3. Там же. С.24
4. Там же. С.24
5. Там же. С.26
6. Там же. С.25
7. Там же. С.27
8. Там же. С.27
9. Там же. С.27
10. Там же. С.28
11. Там же. С.28
12. Там же. С.27
13. Там же. С.22
14. Салоны» Дени Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. — 364 с. : ил. С.161
15. Богдан В.-И. Т. И.И. Шувалов - основатель музея Академии художеств // Кунсткамера. 2020. 2 (8). С. 24
16. Кабинет И.И. Шувалова. Копия с не сохранившейся картины Ф.С. Рокотова 1760 г. Зяблов Андрей, Рокотов Федор Степанович. 1779 г. Режим доступа: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/3022738?query=кабинет%20шувалова&index=0 (дата обращения: 24.04.2026)
17. «Салоны» Дени Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. — 364 с. : ил. С.160
18. Там же. С.160
19. Там же. С.160
20. Юлия Демиденко, Лариса Обухова // Кресло, стул, табурет в русском искусстве XVIII-XX веков .СПб. 2021. С. 20.

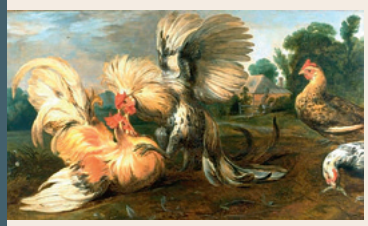
ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

Снейдерс, Франс, приписывается

БОЙ ПЕТУХОВ

Около 1615 года
Дерево, масло. 89x110,5 см

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-2824



Снейдерс, Франс
Бой петухов
1615 г.
Дерево, масло,
71x120 см
Берлинская
картинная галерея

Очень часто перед реставраторами Международного института культурного наследия ASG, спасающими картины прославленных живописцев от разрушения, возникает проблема некачественных ранних реставраций. Замывы, повреждения, отслоение грунта и красочного слоя, старые лаки – вот основные трудности, с которыми сталкиваются мастера, исправляя ошибки своих предшественников. Судьбу таких работ разделила картина, приписываемая Франсу Снейдерсу «Битва петухов» (XVII в.) из Большого собрания изящных искусств ASG. Работа представляет собой типичный образец творчества выдающегося фламандского мастера натюрмортного и анималистического жанров. Сюжетом служит грубовато запечатленная, с характерным для фламандского искусства XVII в. простонародным юмором, сцена потасовки петухов. На заднем плане изображен пейзаж с жилой постройкой в правой части.

1. КАРТИНА ДО РЕСТАВРАЦИИ

Снейдерс, Франс,
приписывается
Бой петухов
Дерево, масло
89×110,5 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-2824



До того, как произведение было приобретено на аукционе Estimation-Drouot 21 июня 2012 года и попало в БСИИ ASG, оно прошло приблизительно через 5 – 6 реставраций разными мастерами. Этот факт не только не облегчил работу реставратора, но лишь осложнил ее. При последней реставрации картина, не очищенная от загрязнений и старого лака, была дополнительно покрыта новым лаковым слоем, в результате чего со временем на светлых местах появились мутные желтоватые пята, свидетельствующие о несовместимости лаковых покрытий.

В начале работы, после раскрытия 50-процентным спиртовым раствором, был снят последний лаковый слой. Последующие слои пришлось снимать более сильными растворителями, такими как толуол и диметилформамид.



Снейдерс, Франс
Бой петуха с индюком
1615-1657 гг.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

2. РЕСТАВРАЦИЯ ПАРКЕТАЖА



В сложном состоянии была основа, представляющая собой пять дубовых досок тангенциального распила. Практически каждая из них имела деформации в двух осях. После устранения этих деформаций работа была паркетирована. По предложению реставратора А.В. Сульдина ширина ячейки паркета сделана непостоянной и зависит от уровня деформации каждой доски.

На стыках досок были продольные трещины. В центре работы – несколько дефектов красочного слоя в виде следов от механического воздействия, а также царапины по лаковой поверхности, не затрагивающие красочный слой.

3. ФРАГМЕНТ ПОЛОТНА ПОСЛЕ УДАЛЕНИЯ ЗАГРЯЗНЕНИЙ И СНЯТИЯ НЕСКОЛЬКИХ СЛОЕВ СТАРОГО ЛАКА



5. УКРЕПЛЕНИЕ КРАСОЧНОГО СЛОЯ И ГРУНТА В МЕСТАХ УТРАТ И РАССЛОЕНИЯ ПОСРЕДСТВОМ ПОДВЕДЕНИЯ 4–6-ПРОЦЕНТНОГО ОСЕТРОВОГО КЛЕЯ И ЗАКЛЕЙКИ ПРОФИЛАКТИКОЙ ИЗ ПАПИРОСНОЙ БУМАГИ



По мере удаления поздних записей и расчистки авторского слоя обнажились его многочисленные утраты, потертости, замывы, особенно на светлых фрагментах неба. После укрепления и выравнивания красочного слоя в местах утрат был поведен меловой грунт на основе 10-процентного осетрового клея с добавлением в качестве пластификатора меда и соответствующего количества дезинфицирующего средства.

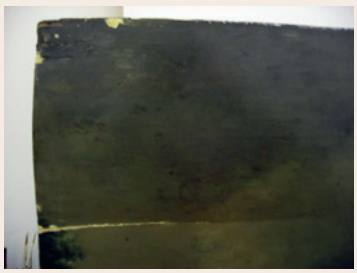
4. УТРАТЫ КРАСОЧНОГО СЛОЯ ВДОЛЬ ПРАВОЙ КРОМКИ







6. ЗАМЫВЫ И ОСЫПИ В ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ КАРТИНЫ



После финишной обработки грунта и придачи ему соответствующей фактуры была проведена многослойная тонировка в местах утрат и частично в местах потертостей.

7. КАРТИНА ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ



Снейдерс часто обращался к теме стычек на птичьих дворах. Впервые она прозвучала ещё в натюрморте 1614 года из Чикагского института искусств – «Натюрморт с дичью, фруктами и овощами на рынке». Здесь схлестнувшиеся петухи изображены по центру в нижней части.

Интересно, что петухи у Снейдерса боролись не только друг с другом, но, например, и с индюками, как на картине из Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург). Здесь петух противостоит большому индюку. Наблюдает сцену курица у левой кромки. Фоном, как и в композиции из Большого собрания изящных искусств ASG, служат деревья и облачное небо.

В Национальном музее Прадо (Мадрид) хранятся два полотна с изображениями петушиных схваток. В одном случае действие происходит в курятнике. На переднем плане изображены два петуха-неприятеля друг напротив друга. На заднем – курица, которая аналогичным образом, как и на картине из собрания ASG, подняла ногу над кормушкой. На другой картине из Прадо птицы изображены на открытом птичьем дворе. У правой кромки – та же пеструшка, что и в работе из собрания ASG. Ещё одной близкой деталью являются изображения одинаковых домов, хотя и в разных ракурсах. В композиции из испанского музея дом расположен слева в глубине, на картине из собрания ASG – справа. Стены этих домов имеют тёплый песочный оттенок, а крыши – характерный волнообразный выступ-козырёк над входом.

Ещё более близкой картине, приписываемой Снейдерсу, является работа художника «Битва петухов» 1615 года из Берлинской картинной галереи. Обе композиции написаны на дереве. На картине из Берлина слева изображены те же петухи, в тех же позах и ракурсах, что и в работе из собрания ASG. Однако её правая часть отличается. В композиции из Берлинского музея изменён окрас курицы, следящей за боем, а также появилась ещё одна птица, клюющая колос пшеницы. Снейдерс изобразил лишь её голову и переднюю часть туловища. Кроме этого переработано и изображение дома в правой части. В берлинской работе мы видим его лишь частично в отдалении. В данном случае отсутствуют изображения входа в дом, крестьянки на пороге, а также водоёма и шпиля костёла слева на заднем плане.



ГОСТИНАЯ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХЪ





КНЯЗЬЯ ГОЛИЦЫНЫ

князь Михаил Иванович Булгаков по прозванию Голица (1466 — середина 1558), потомок в VII поколении литовского князя Гедимина

князь Юрий Михайлович Булгаков, также писался как Голицын-Булгаков (ум. 1561)

князь Иван Юрьевич Голицын (ум. 1583)

Василий Юрьевич Голицын (ум. 1584)

Ирина Ивановна, урожденная Мстиславская

князь Андрей Иванович Голицын (ум.1607)

Анна Ивановна, урожденная Бельская

князь Андрей Андреевич Голицын (ум.1637)

Евфимия Юрьевна, урожденная Пильемова-Сабурова

князь Василий Андреевич Голицын (1624-1652)

князь Иван Андреевич Голицын (ум.1680)

князь Алексей Андреевич Голицын (1632-1694)

князь Михаил Андреевич Голицын (1639-1687)

Прасковья Никитична, урожденная Кафтырева (1645-1715

князь Петр Михайлович Голицын (1682-1722)



князь Дмитрий Михайлович Голицын (1665-1737)







Татьяна Кирилловна, урожденная Нарышкина (1704-1757)

князь Михаил Михайлович Голицын Младший (1684-1764)

князь Михаил Михайлович Голицын Старший (1675-1730)

Татьяна Борисовна, урожденная Куракина (1696-1757)









Екатерина Александровна, урожденная Долгорукова (1745-1770)



князь Александр Михайлович Голицын (1723-1807)

князь Михаил Михайлович Голицын (1731-1804)

Анна Александровна, урожденная Строганова (1739-1816)

князь Петр Михайлович Голицын (1738-1775)

князь Дмитрий Михайлович Голицын (1721-1793)



князь Михаил Петрович Голицын (1764-1884)



князь Сергей Михайлович Голицын (1774-1859)





Наталья Федоровна, урожденная Шаховская (1779-1807)

князь Александр Михайлович Голицын (1723-1807)





Мария Ильинична, урожденная Долгорукова (1797-1848)

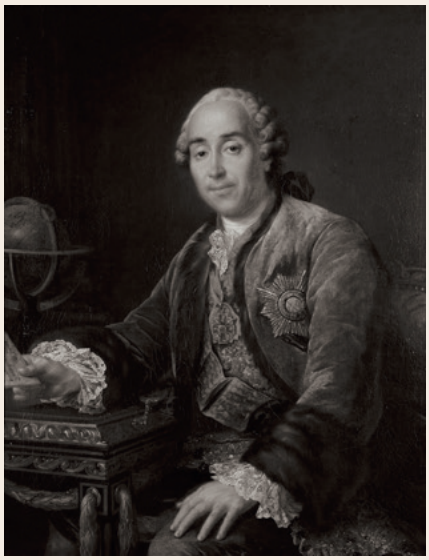
князь Михаил Александрович Голицын (1804-1860)



князь Сергей Михайлович Голицын (1843-1915)

Коллекции князей Голицыных

Семья Голицыных одной из первых в России стала формировать коллекцию произведений искусства. При этом в отличие от других коллекций, о которых русский ученый С. Эрнст писал, что они имели «личный, замкнутый, эгоистический характер» [2, с. 180], династия князей Голицыных с самого начала считала необходимым открытие публичных картинных галерей.

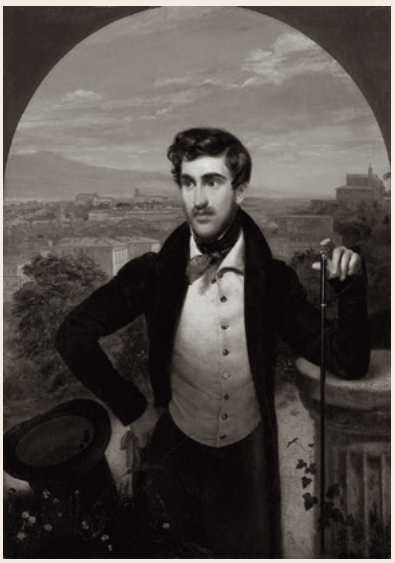


Друэ, Франсуа Юбер
Князь Дмитрий Голицын (1762)

Князь Дмитрий Михайлович Голицын (1721-1793), служивший дипломатом в Париже и Вене, более 30 лет прожил в столице Австрийской империи, где снискал широкую известность и любовь своими благотворительностью и покровительством ученым и художникам. Князь стал первым из семьи Голицыных крупным коллекционером, заложившим традицию, которая поддерживалась в этой династии на протяжении целого столетия.



Левицкий Д.Г. Князь Александр Михайлович Голицын, вице-канцлер Российской Империи (1772)



Кипренский О.
Портрет Михаила Александровича Голицына. 1833 год.
Частное собрание

В начале Французской революции множество образцовых произведений живописи из расхищенных музеев и картинных галерей аристократов и высшего духовенства попали в руки торговцев и спекулянтов, привезших их для перепродажи в Вену. Князь Дмитрий Михайлович, обладавший большими вотчинами, воспользовался этой редкой возможностью и при содействии своего друга австрийского министра дипломата Кауница приобретал творения гениальных художников, не считаясь с издержками [1, с.6].

Д.М. Голицын умер бездетным и завещал своему брату Александру Михайловичу (1723-1807) 400 живописных полотен с тем, чтобы тот построил в Москве больницу и примыкавшую к ней художественную картинную галерею. Строительство больницы было закончено в 1802 году, а картинная галерея ко времени кончины Александра Михайловича Голицына насчитывала уже 477 полотен.

Основным источником формирования коллекции живописи вице-канцлера являлись европейские аукционы, на которых доверенные агенты князя приобретали заранее одобренные им картины.

Эта галерея открылась в мае 1810 года, уже после смерти А.М. Голицына, и включала картины итальянских художников. Впрочем, галерея просуществовала всего шесть лет, ибо в 1816 году большую часть картин пришлось распродать, чтобы оказать финансовую поддержку больнице [4].

Князь Михаил Александрович Голицын (1804-1860) после своих отца и дяди унаследовал значительное собрание произведений

искусства. Он помнил о мечте предков создать публичную картинную галерею, но смерть помешала ему ее осуществить.

Лишь его сын Сергей Михайлович смог в 1865 году открыть для публики «Музей западноевропейского искусства князя С.М. Голицына». Музей размещался в московском доме Голицыных, что на Волхонке, и в него бесплатно пускали посетителей трижды в неделю: по понедельникам, вторникам и средам.



Князь Сергей Михайлович Голицын (1843-1915)

В «Картинных галереях Европы» журналист А. Андреев отмечает, что вплоть до 1860 года никому не приходило в голову доставить москвичам наглядное ознакомление с предметами изящного, развить посредством постоянной картинной галереи или выставки вкус в ее жителях, вдохнуть в них любовь и понимание изящного, и вот, с чьей-то легкой руки, являются последовательно одна за другой: «Публичная галерея В. А. Кокорева»; «Постоянная выставка Московского общества любителей изящных искусств»; положено прочное основание «картинной галерее при Московском Музее»; наконец по желанию и завещанию покойного князя С.М. Голицына, в великолепном доме его (что у Пречистенских ворот), соединяются его наследниками в одно целое разрозненные художественные произведения, сохранявшиеся по разным сёлам, домам, даже европейским столицам, и образуют в самом непродолжительном времени, «картинную галерею» для всеобщего обозрения и пользования [3].

Бесплатный частный музей в доме Голицыных получил заслуженное прозвище «московский Эрмитаж».

К сожалению, история голицынской галереи была недолгой. Сам коллекционер не дожил до ее открытия, а сын-наследник, говорили злые языки, лошадей любил больше, чем картины с книгами. Люди ошибались, Сергей Михайлович Голицын тоже был известным меценатом. Но дела его пошатнулись, и он должен был продать картины императору, так «московский Эрмитаж» стал частью петербургского.

При жизни покойного князя-основателя галерея состояла не более как из 80 художественных произведений, расположенных всего в двух особенных комнатах; но зато в этих 80-ти картинах было разлито столько вкуса, знания дела, строгого выбора и притом заключалось столько истинно драгоценных предметов искусства, что в художественном отношении даже небольшая эта коллекция по внутреннему значению своему могла бы уже смело выдержать соперничество со многими частными европейскими галереями, почитаемыми по справедливости знаменитыми [3, с. 202]. Нас же более всего привлекают в Голицынской галерее принципы ее комплектования и общность имен живописцев, действительно составляющих славу мирового изобразительного искусства, произведения которых позволяют говорить не только о тождестве, но и ценностном единстве ее с Большим собранием изящных искусств ASG.

Наибольшей представленностью в Голицынской галерее, как и в БСИИ ASG, отличались фламандская, голландская, итальянская и французская живопись. Кроме того, в собрание входили полотна немецкой и австрийской школ.

Коллекцию живописи князей Голицыных и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена: Франческо Альбани[1], Федерико Бароччи[2], Франческо Ванни[3], Донато Крети[4] , Себастьяно Риччи[5], Сальватора Розы[6], Помпео Джироламо Баттони[7], Франческо Тревизани[8], Марко Антонио Франческини[9], Франческо Дзукарелли[10], Элизабеты Сирани[11], Николаса Питерса Берхема[12], Адриана ван дер Верффа[13], Иоханнеса Глаубера[14], Симона Вуэ[15], Гюбера Робера[16], Пьера Гюбера Сюблейра[17], Христиана Вильгельма Эрнеста Дитриха и Гаспара Дюге[18], Ангелики Кауфманн[19], Питера Снайерса[20], Яна Купецкого[21], Питера Мюлира Младшего[22].

Общим для итальянской живописи является, согласно изданию «Картинные галереи Европы», имя Франческо Альбани (1578 –1660). В Голицынской галерее находилось его «огромное и капитальное произведение «Триумф Галатеи», самой тонкой и блестящей манеры автора, совершенно схожее с картиной Карло Маратты того же сюжета, находящейся в национальной галерее в Лондоне».

Правда, в XX веке атрибуция некоторых произведений, в том числе и этого, претерпела изменения, и картина считается теперь



Маратта, Карло (копия)
Триумф Галатеи
Холст, масло. 143 х 213 см.
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



Альбани, Франческо, мастерская
Гефест и Прометей, или Аллегория Огня
Италия, 1626 – 1630 годы
Холст, масло. 116×125 см.
БСИИ ASG, инв. №04-0984
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme&Collin du Bocage, 26.03.2010.
Атрибуция: René Millet, Paris.

копией работы Маратты и находится в Пушкинском музее.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа мастерской Альбани «Гефест и Прометей, или Аллегория Огня». Действие картины разворачивается в кузнице Гефеста, хромого и мастеровитого бога, родоначальника всех ремесел. Он полулежит на переднем плане слева, согнув в колене больную ногу. Рядом с ним разложены только что выкованные доспехи – меч и шлем. Вокруг Гефеста в традиции Альбани резвятся множество прелестных амуров: они поддерживают огонь, раздувают пламя в горне, куют железо и подносят зажженные факелы парящей в небе Авроре – богине утренней зари.

Практически в центре тондо изображен Прометей, его облик могуч и экспрессивен, что подчеркнуто великолепными мускулами. Именно такой герой способен на самопожертвование, похитив огонь с Олимпа и поставив его на службу людям. Под левым боком героя художник изобразил источник его мучений – орла, в наказание за проступок прилетавшего каждый день выклевывать у Прометея печень, которая наутро отрастала снова.

Сравнение двух картин объясняет первоначальную атрибуцию «Триумфа Галатеи» как работы Альбани: экспрессивные мужские персонажи с развитым торсом и крепкими мускулами, загорелые, привычные к физическому труду, на фоне которых еще нежнее выглядят женские и детские тела, одни очаровательные в своей непосредственности, другие – в рассчитанно эффектных позах. К тому же Маратта – творческий «внук» Франческо Альбани, ведь у него учился его наставник Андреа Сакки.

Альбани создал большое число картин, которые ему по просьбе клиентов часто приходилось повторять. Вместе со своим постоянным конкурентом Гвидо Рени Франческо Альбани работал над украшением часовни Палаццо дель Квиринале. Кроме того он преподавал, в числе студентов были его брат Джованни Баттиста Альбани и будущая знаменитость – Андреа Сакки.

Среди работ голландской школы выделяется Николас Питерс Берхем (1624–1683). В галерее был выставлен его «Выгон на пастбище». Вернейшее и безукоризненное произведение славного мастера, известное по многим сделанным с него в Москве копиям, где красивая женщина в красном платье выгоняет в поле корову, отставшую от стада, заставляя ее перейти через ручей. Тема пастухов, утренней дойки, выгула животных была одной из центральных тем в творчестве Берхема.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся две работы, приписываемые художнику: «На водопое» и «Пейзаж с крестьянами и пастухами».

Среди всех голландских пейзажистов Берхем отличался умением преподнести монотонную природу своей северной родины в виде живого веселого, совершенно южного пейзажа. Если его земляки передавали меланхолию, бедность и особого рода холодность равнинного голландского ландшафта, то Берхем умел подсмотреть момент яркого солнца,



Берхем, Николас Питерс, приписывается
Пейзаж с крестьянами и пастухами
1650 – 1683 годы
Холст, масло. 74×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2157
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Chochon-Barre&Awwaedi SVV, 05.11.2010.
Атрибуция: Alexis Bordes, Paris.



Франческо Альбани, мастерская
Гефест и Прометей, или Аллегория Огня
Италия, XVII век
Холст, масло, 116×125 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0984
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme&Collin du Bocage, 26.03.2010.
Атрибуция: René Millet, Paris



Берхем, Николас Питерс, приписывается
На водопое
Холст, масло. 45,5×54,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4018
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Etude de Provence, 03.11.2013



Верф, Адриан ван дер
Лот с дочерьми
1711 год
Дерево (орех), масло.44,5x34,5 см
Государственный Эрмитаж



Верф, Адриан ван дер, круг
Юпитер и Антиопа
Медь, масло, 26,5×24,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1762
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе «Tajan», 22.10. 2010.

неба без низких кучевых облаков, населить свои картины довольными и оживленными персонажами.

Родившись в состоятельной семье Харлема, Берхем рано почувствовал свое призвание и посвятил себя исключительно искусству. Вряд ли какой художник, писал о нем его биограф Декамп, имел столько учителей, сколько Берхем; вряд ли какой другой художник так мало в них нуждался. Ван Гоен, Греббер, Веникс, Муйарт (работой этого мастера, завершившего художественное образование Берхема, располагает БСИИ ASG) – каждый на определенном этапе его становления как художника внес свой вклад и сформировал одного из лучших в истории искусства пейзажистов.

Адриан ван дер Верф (1659 – 1722) был представлен в галерее картиной «Лот с дочерьми», авторским повторением того же сюжета, находящегося в Лувре, но несколько меньших размеров. В 1886 году в числе других картин коллекции она была продана Эрмитажу.

Искусствоведы XIX века причисляют ван дер Верфа к тем редким художникам, чье весьма скромное дарование не мешало им пользоваться при жизни славой и почетом, приличествующими только гению.

Сын мельника был отдан в обучение мастеру по росписи стекла, который доходил до отчаяния, видя нежелание и отсутствие каких-то минимальных способностей у своего ученика. Отец хотел видеть в нем мельника, мать – проповедника, и, если бы не встреча с одним любителем искусства, заплатившим за произведение Адриана девять червонцев – огромная сумма! – юноша так бы и остался холоден к искусству.

Он перешел в ученики к ван дер Нееру, знаменитому в те годы жанристу и портретисту в стиле Терборха и Нетшера, и истово принялся учиться, копируя внешние приемы названных мастеров и оставаясь равнодушным к их сущности.

Провидение благоволило к юноше, уже в 18 лет он смог продать свою картину «Игры амуров» за огромную сумму в 350 флоринов. Уверовав в свой талант, он покидает учителя и основывает свою мастерскую.

Неправильный рисовальщик, холодный и монотонный, ван дер Верф создавал произведения на библейские и мифологические темы и снискал расположение эрцгерцога Дюссельдорфа, чьим придворным художником он стал. Между художником и его покровителем установилась самая тесная дружба, невенценосные особы уже не могли быть его заказчиками, тогда как представители королевских дворов Европы стали частыми гостями его мастерской.

Адриан ван дер Верф был, как сказали бы сегодня, гением коммуникации, он взял за правило не продавать понравившиеся высоким гостям картины, а дарить; излишне говорить, что ответные подарки намного превосходили стоимость его творений.

В БСИИ ASG хранится картина круга художника на мифологическую тему, Антиопа – нимфа или, согласно другим источникам, дочь царя Фив Никтея, настолько поразила Юпитера, что он, не желая быть узнанным, принял облик Сатира и овладел ею, когда она спала. Как и все мастера, писавшие произведения на этот сюжет, художник изображает момент, когда Юпитер, еще не изменивший облик, любуется красотой Антиопы, стараясь до поры не потревожить ни ее, ни Амура.

Данные произведения объединяет тонкий эротизм, имевший большой успех у европейских аристократов, причем художника не очень занимает моральная сторона происходящего. В картине «Юпитер и Антиопа» античный, довольно мрачный сюжет (вспомним, ведь после свершившегося соблазнения/растления/насилия Антиопе пришлось бежать из род-



Блумен, Ян Франс ван,
Констанци Плачидо
Пейзаж в Лациуме
Холст, масло.48х38 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Блумен, Ян Франс ван, круг
Речной пейзаж
Холст, масло. 54,5×85 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2126
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 30.03.2011.

ного города, испытывать лишения, воспитывая рожденных в скитаниях близнецов), но все это — лишь повод для изображения волнующей сцены предстоящей любовной схватки. Так же и в истории Лота свое внимание художник посвящает прелестным женским фигурам, выделенным ярким светом на темном, почти черном фоне.

Фламандская живопись в галерее была представлена пейзажами Яна Франса ван Блумена, один из которых, написанный совместно с Плачидо Констанци, с 1886 года хранится в Государственном Эрмитаже. С Констанци ван Блумен тесно сотрудничал на протяжении 1730-х первой половины 1740-х годов, в этой картине он написал фигуры трех женщин на переднем плане у фонтана.

Среди запечатленных на среднем плане зданий явственно различимы развалины римского Колизея. По характеру мотивов и мягкой динамичной, почти «импрессионистической» живописной манере, картина близка к исполненным в 1737 году аркадским пейзажам, хранящимся в Риме и может быть датирована, по всей вероятности, тем же временем - серединой 1730-х годов.

Очевидно, что Блумен был представителем так называемого итальянизирующего направления, воспевающего красоты окрестностей Рима. За тщательную отделку задних планов ван Блумен получил прозвище «Оризонте» («Горизонт»).

Ян Франс был средним из трех братьев Блумен, покинувших некогда родной Антверпен и отправившихся искать счастья на юге Европы. Только Ян остался в Риме до конца жизни, за исключением нескольких поездок в Неаполь, на Сицилию и Мальту, тогда как старший Питер и младший Норберт со временем вернулись на родину, старший в Антверпен, а младший в Амстердам.

В пейзажах Яна Франса есть аркадская пышность, с горами, ручьями, далекими деревушками и маленькими жителями, написанными техникой pittura di tocco («живопись прикосновения») с использованием мелких точек и энергичных мазков.

Из перечня французских живописцев следует назвать Франсуа Лемуана с его картиной «Аполлон и Дафна». Лемуан – ярчайшая фигура периода рококо. Ученик Галлоша, придворный художник, он так много сделал для декорирования Версаля, что его стали называть «второй Лебрен». Вряд ли этот «титул» радовал Лемуана, всю жизнь соперничавшего с отцом и сыном Куапелем и, к неудовольствию обоих, разделившим Большую римскую премию с де Труа.

Историки искусства сходятся во мнении, что ближе всего к стилю Лемуана находится Рубенс, как и великий фламандец, Лемуан строит эквилибристические композиции из груд нагих тел, живописно разбрасывает по небосклону подсвеченные солнцем облака и в целом придает картинам динамику, торжественность и «густонаселенность».

Достаточно взглянуть на его работу из голицынской коллекции «Аполлон и Дафна», где классический сюжет воспроизведен со всем жеманством рококо: прихотливо развевающимися драпировками, эффектными, но вяловатыми, как в замедленной съемке, позами главных героев. При том, что картина перенасыщена всевозможными деталями –



Лемуан, Франсуа
Аполлон и Дафна (1725).
Дерево (дуб), масло. 63,5х92 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

деревьями, облаками, травой, водой, и все это куда-то устремляется, течет и полощется, герои словно бы «выступают» на этом беспокойном фоне, не растворяясь в нем. Лемуан имел привычку тщательно прорабатывать контуры персонажей с помощью угля и сангины, добиваясь четких силуэтов.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится полотно школы Лемуана «Нарцисс». Художник создал целую серию из трех работ, посвященную этому мифологическому герою.

В этом полотне колористическое «цитирование» Лемуаном Рубенса еще очевиднее: использованные контрастные оттенки желтого и розового в пастозных мазках обеспечивают удивительную достоверность. Бросается в глаза не только сходство, но и различие образов Нарцисса и его



Лемуан, Франсуа, школа
Нарцисс
Холст, масло. Овал, 81×64 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0850
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Estimation-Drouot, 07.07.2010



Казанова, Франческо Джузеппе
Кавалерийская схватка
Холст, масло
130 x 192 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Казанова, Франческо Джузеппе
Кавалерист
Вторая половина XVIII века
Холст, масло. 55×46 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3344
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 17.10.2012.

отражения – прелестной девушки, очень похожей на него, но все равно иной.

В коллекции французской живописи хочется отметить огромное и капитальное, как писали рецензенты, полотно Франческо Джузеппе Казановы «Конное сражение», со всеми подробностями рукопашной схватки, по оконченности и размеру оно может быть причислено к редким произведениям мастера. Более всего подходит под это описание произведение Казановы из Эрмитажа, правда, с другим названием, что после продажи коллекции происходило нередко.

Собрание Голицынского музея обладало пейзажами французского живописца Гюбера Робера – неоклассициста, писавшего в основном римские руины. «Рим, даже будучи разрушенным, учит», – запечатлел он на одной из своих картин.

Как и Альбани, Робер неоднократно повторял свои работы, но не в точности копировал их, а менял обстоятельства, круг персонажей и т.п. Художник умел придавать особое свечение своим картинам, которого он добивался в процессе подготовительной работы. У Робера метод работы был комплексный: фламандский и итальянский. Итальянцы делают грунт белым, потом идет имприматура, затем гризайль, потом пропись, а потом уже лессировки. Фламандцы берут белый грунт, имприматура не делается, делается гризайль как в акварели: белое место остается незакрашенным, коричневая краска заполняет все остальное и лепит форму. Потом уже идет раскраска и лессировки. Только Робер делал грунт розовым, он и подцвечивал красочный слой.

Даже краткий перечень произведений французской, итальянской и фламандской живописи в галерее дает понятие о тех мастерах изящного искусства, творчеством которых по справедливости можно гордиться, как делала это два века назад княжеская династия, а сегодня основатель и владелец Большого собрания изящных искусств ASG. Вчитайтесь в их перечень: Адриан Браувер, Йос де Момпер, Якопо Амигони, Якопо Бассано, ван Бален, Федерико Бароччи, Франческо Ванни и др.

Удар по коллекции бывшего Голицынского музея был нанесен в 1920-1930-е годы, когда в Эрмитаже началась распродажа картин через объединение «Антиквариат». Небольшая часть произведений была передана из Государственного Эрмитажа в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москву. Некоторые полотна в 1940-1960-е годы переданы в музеи бывшего СССР и хранятся сейчас в Национальных картинных галереях Армении, Республики Беларусь, во Львове, а также в 20 музеях России.

Немногие русские живописные собрания XVIII века имели каталоги, составленные при жизни их владельцев. Такие каталоги не всегда печатались типографским способом и не всегда предназначались для широкого пользования, за исключением тех случаев, когда издание предпринималось с целью продажи собрания. Голицынская галерея и здесь выступает приятным исключением из правил, частично распыленная по музеям, частично реализованная за рубеж,





Робер, Гюбер
Разорители гнезд (1783-87-ые)
Холст, масло. 50 x 42 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Робер, Гюбер, приписывается
Разорители гнезд
Начало XIX века
Холст, масло, 162×94 см
БСИИ ASG, инв. №04-1769
Происхождение: в 1929 году картина находилась в коллекции Шарля Феро; приобретена во Франции на аукционе Tajan, 22.10.2010.

коллекция благодаря каталогу воспринимается как целостное собрание, являясь актуальным предметом изучения [5].

Состав собрания в целом соответствовал художественным вкусам коллекционеров второй половины XVIII столетия, ранжирующих школы в соответствии со временем их основания: фламандская, итальянская и французская. Эта общепринятая иерархия сказывалась на численности картин: в галерее насчитывалось около 170 фламандцев, почти столько же, но меньше, представителей Италии, на последнем месте были французы как представители самой молодой из школ.

Фламандская школа представлена именами времени ее расцвета – Рубенсом, Йордансом и ван Дейком, их окружают ученики и последователи, кто, по-мнению их современников, ничуть не уступал этим мэтрам, в данном контексте это Браувер и Хореманс.

Голландская часть коллекции представляет собой хорошо подобранные произведения живописи XVII века и отличается интересным составом имен и жанровым разнообразием, свидетельствующими о редкой для того времени осведомленности собирателя. Кроме двух работ Рембрандта и его учеников Доу и Экхаута историческими картинами представлен мастер классицизирующего направления в голландской живописи второй половины XVII – начала XVIII века очень популярный Адриан ван дер Верф. Еще в большем числе там встречаются мастера итальянизирующего направления, неизменно пользовавшиеся любовью у коллекционеров XVIII века, главный из которых Николас Питерс Берхем. Лишь немногим уступают пейзажу по количеству произведений работы бытового жанра, среди их авторов есть знаменитый живописец Остаде, а вот портретов, в отличие от БСИИ ASG, не так много; общим для двух собраний является творчество Михила ван Миревелта [4,5].

В подборе итальянских картин также заметно большое многообразие, здесь присутствуют все основные школы XV-XVIII веков. Болонская школа XVI-XVII веков представлена работами Аннибале Карраччи, Гвидо Рени, римская - художниками XVII - начала XVIII века: Карло Маратта, Франческо Тревизани, венецианская - живописцами XVI-XVII веков, в числе которых Якопо Бассано.

К сожалению, судить о качестве и подлинности многих картин, собранных Дмитрием Михайловичем в Вене и включенных в каталог, сейчас мы не имеем возможности. Во многих галереях XVIII века копии висели рядом с подлинниками, к ним было такое же отношение, как и к оригиналам, и часто их исполняли очень хорошие живописцы.

Неоднократно меняли атрибуцию произведения итальянских художников, приобретенные на аукционах Голицынской больницы князем Н.Б. Юсуповым и хранящиеся в собрании Государственного музея-усадьбы «Архангельское».

Еще сложнее оказалась история атрибуции картины, числившейся в голицынском каталоге как работа знаменитого неаполитанского живописца XVII столетия Сальватора Розы «Святой Себастьян». В настоящее время она хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Полотно было подарено Румянцевскому музею, там эту работу приписали Луке Джордано и потом Бартоломео Пассанте. В настоящее время за картиной закрепилась атрибуция В.Н. Лазарева - Джованни Баттиста Ланджетти [4,5].

Однако несмотря на множество общих черт двух собраний, обусловленных серьезностью подходов к коллекционированию, глубиной познаний владельцев, общедоступностью – у них имеются и отличия, что добавляет им уникальности.

Главная особенность собрания, основанного Д.М. Голицыным, – коллекция картин, **созданных художниками, непосредственно связанными с Веной и австрий-**

ской школой. В художественной жизни Европы XVII-XVIII веков значительную роль играли живописцы, которые, покинув родину, искали учителей, работу и славу на чужбине [6]. Иностранные художники, творчество которых было связано с Веной, составляли в голицынском собрании целую группу, в которую входил известный портретист чех Ян (Иоганн) Купецкий (1667-1740).

В БСИИ есть приписываемый ему портрет мужчины в образе Рембрандта. Купецкий восхищался живописью Рембрандта и часто перенимал созданные им образы и живописные приемы, в частности контрастную светотеневую моделировку. Однако трактовал он эти образы по-своему. Так, при всей близости портрета из Большого собрания изящных искусств ASG картине Рембрандта он отличен в предметах костюма, положении рук и более контрастной светотени. На шее портретируемого завязан широкий белый галстук, а на плечах - пурпурный плащ. При том, что постановка головы, прямая спина, внимательный, словно изучающий взгляд близки произведениям знаменитого голландца, привлекает внимание авторская интерпретация напряженной руки модели с отведенными указательным пальцем и мизинцем. Живописец воспроизводит и знаменитый «золотой дождь» Рембрандта, придающий особую мягкость и теплоту образу.

Владелец БСИИ ASG Алексей Сёмин предпочитает **системно-средовой подход**, позволяющий детально представить окружение гениев искусства старых мастеров. По мере изучения собрания связи между художниками – деловые, семейные, творческие и т.п. – множатся и уточняются.

Даже беглый обзор коллекции и предложенные идентификации отдельных произведений показывают, сколь значительным и ценным собранием западноевропейской живописи владел Д.М. Голицын. Его коллекция картин, в особенности «северных» школ, отличается полнотой, безупречностью вкуса и знанием особенностей творчества отдельных мастеров. Она значительно пополнила русские собрания произведениями европейских живописцев, сыграв свою историческую роль.

Все сказанное можно отнести и к Большому собранию изящных искусств ASG, подтверждением чему служат растущий интерес к нему российских и зарубежных профессионалов и любителей изобразительного искусства.



Купецкий, Ян (Иоганн), приписывается
Портрет мужчины в образе Рембрандта
Холст, масло. 76x56 см
БСИИ ASG, инв. № 02-4008
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Claude Aguttes SAS, 05.11.2013

Список использованной литературы:
1. Алфавитный указатель имен всех художников к каталогу коллекции оригинальных рисунков, принадлежавшей действительному тайному советнику князю Дмитрию Михайловичу Голицыну, бывшему чрезвычайным и полномочным послом при австрийском дворе в царствование императрицы Екатерины II. – М.: тип. Готье и Монигетти, 1848. -61с.
2. Грей Р. П. Коллекции Голицыных и Кушелевых-Безбородко и их роль в эволюции публичных картинных галерей в России // Вестник культурологии.- 2001.- №3.- С.179-183.
3. Картинные галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы / Ред. А. Андреев. Т. 2. – СПб.,1863. - 252 с.
4. Савинская Л.Ю. Каталог коллекции живописи вице-канцлера Александра Михайловича Голицына (1723-1807): документ эпохи, источник реконструкции // Искусство Евразии. – 2021. – №. 1 (20). – С. 176-191.
5. Савинская Л.Ю. Каталог коллекции князя Голицына // Наше наследие. - 2004. - №71
6. Третьякова Н.Е. От Картинной галереи Голицынской больницы до Голицынского музея на Волхонке: Художественные собрания князей Голицыных второй половины XVIII-XIX веков //Автореф. канд. искусствовед. – М., 2005. - 30с.
7. Алфавитный указатель имен всех художников к каталогу коллекции оригинальных рисунков, принадлежавшей действительному тайному советнику князю Дмитрию Михайловичу Голицыну, бывшему чрезвычайным и полномочным послом при австрийском дворе в царствование императрицы Екатерины II. — Москва: тип. Готье и Монигетти, 1848. — X, 62 с.: 20. – С. 7
8. Там же. – С. 10
9. Там же. – С. 16
10. Там же. – С. 33
11. Там же. – С. 47
12. Там же. – С. 48
13. Там же. – С. 10
14. Там же. – С. 54
15. Там же. – С. 57
16. Там же. – С. 58
17. Там же. – С. 51
18. Там же. – С. 11
19. Там же. – С. 17
20. Там же. – С. 21
21. Там же. – С. 19
22. Дерябина Е. В. Вестник Ставропольского государственного университета: Гюбер Робер и русские коллекционеры.Вып. 48 /2007
23. Там же. – С. 53
24. Там же. – С. 25
25. Там же. – С. 30
26. Там же. – С. 51-52
27. Савинская Л.Ю. Каталог коллекции живописи вице-канцлера Александра Михайловича Голицына (1723-1807): документ эпохи, источник реконструкции // Искусство Евразии. – 2021. – №. 1 (20). – С. 176-191
28. Мулиер II, Питер (Кавалер Пьетро Темпеста) (1637-1701) Пейзаж с утками на болоте. «Поступил в 1886 г.; приобретен из собрания А.М. Голицына (Голицынский музей в Москве)». [Электронный ресурс].Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/31895?lng=ru (дата обращения: 24.03.2026)

Гостиная князей Голицыныхъ Дворца изящныхъ искусствъ ASG (Голицынская гостиная)

Зал князей Голицыных находится в первом парадном помещении восточного крыла анфилады Дворца изящных искусств ASG. Его соседство с императорским залом Екатерины II выражает символическую связь княжеской династии с монаршей властью. Александр Михайлович Голицын при правлении императрицы занимал высокие посты, включая должность вице-канцлера, участвовал в заключении ряда международных договоров. Дмитрий Михайлович Голицын, долгие годы служивший дипломатом в Вене, своим завещанием заложил основу Голицынской больницы в Москве – её генеральный план в 1794 году утвердила сама Екатерина Великая. Кроме того, коллекция западноевропейской живописи, собранная Александром Михайловичем Голицыным, частично легла в основу собрания Эрмитажа.



Фасад главного дома усадьбы Голицына в Знаменском переулке. Автор проекта: С. И. Чевакинский, архитектор М.Ф. Казаков. 1770-е гг.

Будучи относительно небольшим по размерам (42 м^2), княжеский зал играет ключевую роль в стилистическом решении Дворца: именно здесь впервые проявляются черты неоклассицизма, которые затем последовательно раскрываются в Екатерининском зале и Строгановской галерее. Выбор стилистики обусловлен исторически: множество усадеб, особняков и дворцов рода Голицыных были возведены и оформлены в период расцвета неоклассицизма. В их коллекциях была мебель эпохи неоклассицизма, а также в стиле Людовика XVI. Усадьбы Голицыных в Москве и Московской области на протяжении XVIII–XIX веков последовательно принадлежали различным представителям этого знатного рода, что отразилось на их архитектурно-художественном облике.

Усадьба в Знаменском переулке (Москва) с 1724 года находилась во владении князя Михаила Голицына-Младшего (1681–1764), приобретшего её у поручика Совета Юшкова. В период 1759–1766 годов здесь был возведён усадебный комплекс по проекту архитектора Саввы Чевакинского (1709 или 1713 – не ранее 1772 и не позднее 1780 или 1783 года). В 1775 году голицынский дворец на Волхонке был превращен в резиденцию Екатерины II на время ее пребывания в Москве. Просвещенная императрица поддерживала активное общение с ведущими философами своего времени Вольтером и Дидро, стремилась в своей деятельности следовать идеалу «философа на троне» [1].

На Старой Басманной улице (Москва) усадьба сложилась в конце XVIII века во владении князя М. П. Голицына (1764–1848), который объединил два соседних владения – западное и восточное. Князь Михаил Петрович Голицын, известный своей страстью к коллекционированию, в 1805 году приобрёл у Никиты Никитича Демидова просторный трёхэтажный особняк на Новой Басманной – здание иде-



Особняк М.П. Голицына на Ново-Басманной улице



Раух, Иоганн Непомук
Господский дом. Южный фасад
Около 1840 года

ально подошло для размещения его обширной коллекции. Именно этот особняк современники прозвали «московским Эрмитажем». Архитектурный облик сооружения характерен для раннего классицизма: главный фасад оформлен пилястрами с коринфскими капителями, нишами с лепным декором, розетками во фризе и рустом на уровне первого этажа.

Влахернское-Кузьминки (Москва) перешли к князю Михаилу Михайловичу Голицыну (1731–1804) в 1757 году в качестве приданого от Строгановых и оставались в собственности его потомков вплоть до 1917 года. При Михаиле Михайловиче имение было преобразовано в загородную резиденцию европейского типа, в создании которой участвовали видные архитекторы, скульпторы и художники XVIII–XIX веков. В 1784–1785 годах князь Михаил Голицын перестроил Господский дом (дворец) усадьбы в формах зрелого классицизма. Для этого он привлек архитектора Родиона Казакова (1758–1803). Ивану Еготову (1756 – 1815), тогда ещё начинающему архитектору, было поручено декорировать фасады дворца барельефами на мифологические темы. Орнаментальные работы в интерьере выполнял скульптор Сантино Кампиони (1774–1847) [3]. В XIX веке усадьба "приобрела" статус «русского Версаля» [4].



Утраченный Господский дом князей Голицыных усадьбы в Кузьминках. В феврале 1916 года в здании возник пожар, который полностью уничтожил дворец.

Большие Вязёмы (Московская область) были пожалованы князю Борису Алексеевичу Голицыну Петром I в 1694 году, хотя владелец не считал это имение главным, предпочитая ему Дубровицы. С 1766 года усадьбой владел правнук Бориса Алексеевича – Николай Михайлович Голицын (1729-1799), при котором в 1772 году были построены два флигеля, в 1784 году завершён дом-дворец, сохранившийся до наших дней, а также разбит регулярный парк. «Неизвестный архитектор построил Вяземский дворец в стиле французского классицизма XVIII в. Здание отличалось строгим прямоугольным объемом и завершалось бельведером на крыше. Новый господский дом находился в полной гармонии с пятиглавой церковью, построенной еще в 1600 г. царем Борисом Годуновым»[5].



Усадьба Кузьминки. Интерьер круглого зала на рубеже XIX-XX веков

Никольское-Урюпино (Московская область) с 1774 года принадлежало князю Николаю Алексеевичу Голицыну (1751 – 1809), купившему усадьбу у В.С. Долгорукого. В период его владения возобновилось масштабное строительство: был создан классический пейзажный





Дворец усадьбы Большие Вязёмы

парк, проложена липовая аллея, возведены ворота-руина, обустроен остров с беседкой в центре круглого пруда, а также построен садовый павильон, известный как «Белый домик».

Петрово-Дальнее (Московская область) перешло во владение князя Ивана Алексеевича Голицына (1658–1729) в 1684 году как приданое за женой – княжной Анастасией Прозоровской. На заре XIX века Ф. Н. Голицын (1751 –1827) приказал возвести новый дворец на ином месте и в духе классицизма. Между 1803 и 1807 годами выросло кирпичное двухэтажное строение, украшенное двумя величественными портиками коринфского ордера, каждый из которых венчал фронтон.

Дубровицы (Московская область) с 1688 года находились во владении князя Бориса Голицына. При нём была построена Знаменская церковь – выдающийся образец барочной архитектуры. Впоследствии усадьба перешла к Григорию Потёмкину, а затем к Екатерине II, которая подарила её графу Александру Дмитриеву-Мамонову. В 1864 году усадьба перешла к дальнему родственнику прежних владельцев – князю Сергею Михайловичу Голицыну (1843 - 1915). Главный усадебный дом в Дубровицах был первоначально возведён в 1750–1753 годах князем Сергеем Алексеевичем Голицыным (внуком Б. А. Голицына) в



Никольское - Урюпино (1776–1778). Фото из журнала «Старые годы» (1910, июль)



Усадебный дом в Петрово-Дальнее



Никольское – Урюпино. Интерьер библиотеки в начале XX века



Усадьба Петрово-Дальнее. Красная гостиная в 1900-1915 годы





Усадьба Петрово-Дальнее. Передняя в 1900-1915 годы



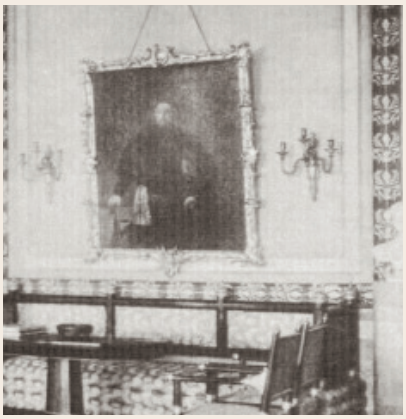
Усадьба Петрово-Дальнее. Голубая гостиная в 1900-1915 годы



Усадьба Петрово-Дальнее. Бильярдная в 1900-1915 годы



Усадьба Петрово-Дальнее. Малая столовая в 1900-1915 годы





Усадьба Петрово-Дальнее. Бра (Бильярдная) и стол (Малая столовая) в стиле неоклассицизм



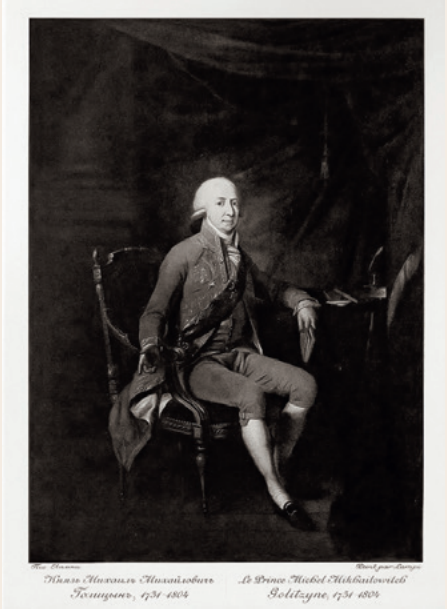
Усадьба Дубровицы. Гербовный зал в начале XX века



Усадьба Дубровицы. Гербовный зал в начале XX века

стиле барокко – это было двухэтажное каменное здание, дополненное сопутствующими постройками: конным двором, четырьмя флигелями и хозяйственными сооружениями. Позднее, после 1778 года, когда усадьба перешла во владение графа Александра Матвеевича Дмитриева-Мамонова (получившего её в дар от Екатерины II), дом подвергся перестройке: фасады были переоформлены в стиле классицизма, добавлены террасы с белокаменными крыльцами и циркульными лестницами. С 1864 года Сергей Михайлович Голицын начал реконструкцию здания и благоустройство территории: дому придали более выраженные черты классицизма. Современный облик главного дома в Дубровицах сложился в результате нескольких этапов строительства и перестроек: его основа относится к середине XVIII века, но значительные классицистические изменения были внесены в конце XVIII – начале XIX века и во второй половине XIX века. В Гербовом зале усадьбы Дубровицы располагался большой набор мебели для сидения, предположительно выполненный в стиле неоклассицизма. «После развода с первой супругой Сергей Голицын перевез в Дубровицы почти всю обстановку из усадьбы Кузьминки, привез кое-что из мебели из родового поместья семьи в Италии…».

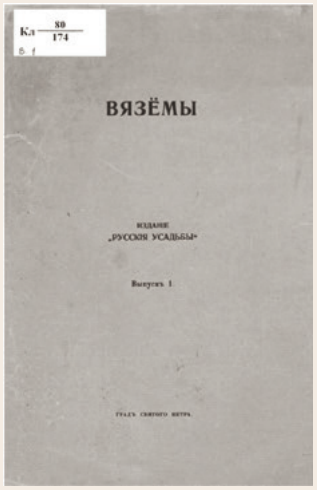
Формирование мебельного ансамбля в стиле неоклассицизм в усадьбах Голицыных прослеживается со второй половины XVIII века. Об этом свидетельствуют парные портреты князя Михаила Михайловича Голицына (1731-1804) и княгини Анны Александровны Голицыной (урождённой Строгановой) (1739-1816), где княжеская чета изображена в креслах с яркими чертами стиля Людовика XVI.



Лампи Старший, Иоганн Баптист
Михаил Михайлович Голицын
1800-е годы



Лампи Старший, Иоганн Баптист
Анна Александровна Голицына
1800-е годы



Обложка издания «Русские усадьбы. Вязёмы»

Убранство зала князей Голицыных во Дворце изящных искусств ASG сформировано в соответствии с архитектурной логикой пространства. Помещение вытянуто по оси с запада на восток: длина данных стен заметно превосходит протяжённость северного и южного перекрытий. Благодаря большой площади западные и восточные стены подходят для размещения крупноформатных живописных композиций. Естественное освещение зала создается за счет двух окон, расположенных на северной стене. Доминантой интерьера выступает воссозданная изразцовая печь: размещённая у западной стены со смещением к югу, она образует выразительный композиционный узел. Такое положение печи – отголосок исторического планировочного решения: на этом месте изначально находилась отопительная конструкция.

В усадьбах князей Голицыных изразцовые печи становились подлинным украшением парадных залов и жилых помещений. Печь, сочетавшая утилитарную функцию с художественной выразительностью, свидетельствовала о достатке устроителя имения и его эстетических вкусах. Дворец усадьбы Большие Вязёмы невозможно представить без голландских печей XVIII века – они стали неотъемлемой частью её облика. В романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» находим выразительное описание подобного усадебного интерьера:

«Почтенный замок был построен,
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен
Во вкусе умной старины.
Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах,
И печи в пестрых изразцах»

Многие литературоведы полагают, что именно усадьбу Большие Вязёмы Пушкин избрал прообразом дома Онегина после его приезда в деревню [7]. В Вязёмском дворце повсюду встречаются изящные изразцовые печи – «белые красавицы» с сине-голубыми рисунками украшают парадную столовую, кабинет, проходной (французский) зал, охотничий кабинет и также картинную галерею. Однако их красота - не единственное достоинство. Расписные изразцо-

Поясной портретъ брата его, фельдмаршала графа Захара Григор. Чернышева, обычнаго типа, виситъ налѣво отъ графини Екатерины Андреевны. Направо отъ нея замѣчательный портретъ ея отца, графа Андрея Ив. Ушакова, работы Ѳ. Матвѣева. По обѣ стороны старой изразчатой печи съ голубыми цвѣтками два женскихъ портрета, налѣво графиня Авдотья Ив. Чернышева, урожд. Ржевская, а направо графиня Елена Леонт. Ушакова, урожд. Кокошкина. Надъ дверьми, ведущими въ буфетъ, графъ Григорій Петр. Чернышевъ, надъ дверьми въ прихожую Ив. Ив. Ржевскій, отецъ графини Авдотьи Ивановны, и надъ дверьми

Фрагмент описания Столовой во Дворце усадьбы Большие Вязёмы с упоминанием печей. Издание «Русские усадьбы. Вязёмы», 1916 год [Шереметев, Павел Сергеевич (граф; 1871-1943). Русские усадьбы. Вязёмы : 27 фотокопий и 41 цинкография / граф Павел Шереметев. – СПб. : Товарищество Голике и Вильборг, 1916 – СПб : Товарищество Голике и Вильборг, 1916. – V, 264, 34, [4] с., [30] л. ил., портр. : ил. : 29 см — (Издание « Русские усадьбы»).]



Экспозиция Дворца усадьбы Большие Вязёмы. Парадная столовая



Фотография Парадной столовой в издании «Русские усадьбы. Вязёмы»



Экспозиция Дворца усадьбы Большие Вязёмы. Проходной (французский) зал

вые плитки, украшенные масонской символикой – разрезанным яблоком в капустных листьях и ветвью акации, стали молчаливым отражением личных увлечений, философских взглядов прежних владельцев усадьбы. Сегодня, к сожалению, лишь часть этих драгоценных изразцов сохранила свою подлинность.

Изразцовые печи являются ключевым и хорошо сохранившимся элементом исторического интерьера усадебного дома в Петрово-Дальнем. Расписные плитки с изображениями васильков и тюльпанов украшали как представительские помещения, так и невысокие жилые комнаты. Изразцы, предположительно, были выполнены в первой половине XIX века. Растительные мотивы характерны и для гладких изразцов усадьбы князей Голицыных в Сергиевом Посаде, в частности с изображением стилизованного цветка, напоминающего лилию или тюльпан.

В ходе реконструкции печи в зале князей Голицыных в качестве возможных прототипов рассматривались голландские печи усадьбы Голицыных, однако единственным эталонным образцом для росписи были утверждены изразцы с изображением василька в вогнутом ромбе. Такой выбор обусловлен соответствием этого мотива стилистике и технологической традиции печного убранства эпохи.



Изразец гладкий расписной
Последняя четверть XVIII века
Глина, глазурь, роспись, обжиг
22 x 19 x 9 см
Музей имени Андрея Рублева
КП 7620/115, инв. 317/115-V
Происхождение: усадьбы Апраксиных в Ольгове, Дмитровского района Московской области



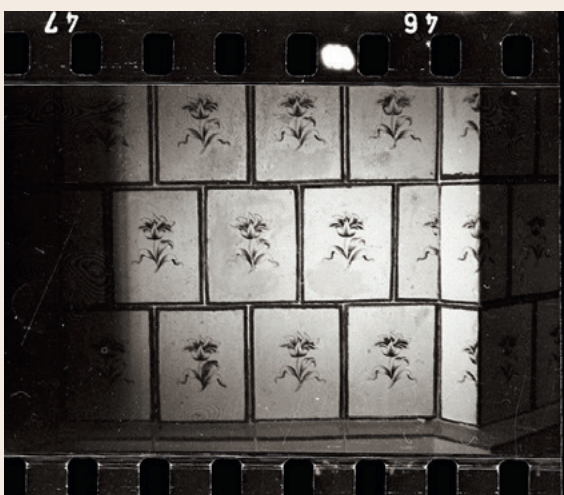
Изразец гладкий расписной
1770–1780-е годы
Глина, глазурь, роспись, обжиг
24 x 20 x 2 см
Музей имени Андрея Рублева
КП 7620/158, инв. 317/158-V
Происхождение: Николо-Угрешского монастыря, город Дзержинский Московской области
[Сад ценинного искусства: Изразцы XVI-начала XIX века из собрания музея Андрея Рублева и частных коллекций: [Каталог выставки] / Сост. Г. В. Попов. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2017. – 47 с.: ил. (в обл.)]



Изразцы от печи из усадьбы князей Голицыных в Сергиевом Посаде
Конец XIX века
Сергиево-Посадский музей-заповедник

Усадьба Петрово-Дальнее, 1968 год





КОЛЛЕКЦИИ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХ И БСИИ ASG

Состав коллекции Зала князей Голицыных был утверждён в результате анализа княжеских собраний и характерных интерьерных решений, что позволило выстроить художественный ансамбль, близкий голицынским резиденциям. В частности, в зале представлены предметы декоративно-прикладного искусства эпохи Людовика XVI. Убранство зала выстроено по принципу камерной (малой) гостиной. Напротив печи расположен набор мебели для сидения работы Шарля Франсуа Эврара; его дополняет канапе Жана-Рене Надаля – одного из ведущих «стульных мастеров» периода правления Людовика XVI. Канапе относятся к типу «корзинок» – их объединяют не только стилистические черты, но и схожие конструктивные решения, когда спинки и подлокотники образуют единое целое. К канапе приставлен раскладной обеденный стол с полукруглой столешницей. Аналогичный стол находился в усадьбе Петрово-Дальнее. Вблизи печи, размещена пристенная консоль, рядом с которой стоит кресло из набора Эврара. Настоящим украшением зала является секретер, выполненный Кристофом Андре Ашем – придворным мастером Людовика XVI. Его фасад украшен в технике устричный шпон. Рядом с секретером находится французский столик эпохи неоклассицизма с круглой столешницей. Простые правильные геометрические формы в мебельном искусстве были повсеместно распространены в эпоху Неоклассицизма. В отличие от предметов мебели для сидения, покрытых левкасом согласно моде того времени, столик шпонирован красным деревом – материалом, из которого в период Ампир будет изготавливаться практически вся мебель. Композицию зала лаконично завершают два кресла со спинками в форме «медальон» и напольные часы. Их корпус, выполненный в форме скрипки, декорирован в технике маркетри – ромбовидный узор



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



Консоль
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Дерево, резьба, левкас, с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Griotte rouge de belgique)
92×147×54 см
БСИИ ASG, инв. № 14-3043



Стол
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Красное дерево, резьба, точение, бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
70×66 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1858



Напольные часы
Франция, XVIII в. (период Людовика XV)
Дерево, маркетри; золоченая бронза, литье, чеканка
214×51×28,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1967



Аш, Кристоф Андре
Секретер
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Розовое дерево, палисандр, торцевые спилы оливкового корня (?), маркетри, золочёная бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
157×110×42 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1153



Робер, Гюбер, приписывается
Разорители гнезд
Начало XIX века
Холст, масло, 162×94 см
БСИИ ASG, инв. №04-1769
Происхождение: в 1929 году картина находилась в коллекции Шарля Феро; приобретена во Франции на аукционе Tajan, 22.10.2010.

Стол
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри,
золочёная бронза
68,5×124×52 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2357

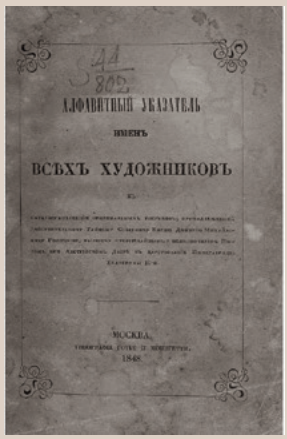
Эврар, Шарль Франсуа
Набор из канапе и шести кресел
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII век
Дерево, резьба, точение, левкас
Канапе 117×93×50 см,
Кресла 91×56×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3796 (1-7)

создаёт изысканную игру фактур и подчёркивает утончённость ансамбля. Верхняя часть часов имеет необычную конструкцию, получившую название «головка куклы» (фр. «tête de poupée»). Она имеет выступы в виде ушных раковин по бокам.

Экспозиция зала князей Голицыных строго следует историческому составу фамильного собрания. Состав коллекции установлен благодаря «Алфавитному указателю имен всех художников к каталогу» князя Дмитрия Михайловича Голицына – выдающегося дипломата и мецената, чья коллекция формировалась в Париже и Вене на протяжении десятилетий.

Открывают экспозицию произведения мастерской Франческо Дзуккарелли (1702–1788), представляющие собой характерные образцы идиллических сцен венецианской живописи XVIII века. Картинам свойственны утонченная деликатная манера письма и мягкая светотеневая моделировка форм, которые растворяют четкие контуры деревьев и архитектуры в серебристой дымке. Этому способствует изысканная пастельная цветовая гамма: преобладание жемчужно-голубых и оливковых тонов создает ощущение абсолютной гармонии природы и человека, превращая полотна в подобие театральных декораций.

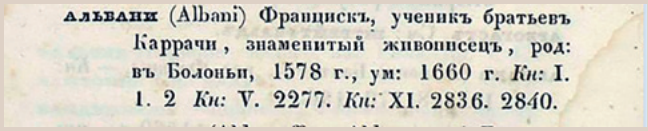
Помимо итальянской в коллекции находилась и французская живопись. Полотна мастерской и круга Симона Вуэ, объединены одним религиозным сюжетом – Мученичеством святой Екатерины Александрийской. Картины иллюстрируют переход во французской живописи от маньеризма к зрелому барокко. Екатерина Александрийская почиталась как христианская святая дева-великомученица, покровительница образования и учености. Она была казнена римским императором Максенцием в начале IV века. Глав-

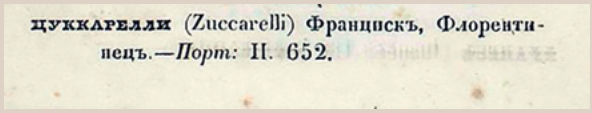

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕНЪ
ВСѢХЪ ХУДОЖНИКОВЪ
МОСКВА.
1848

Алфавитный указатель имен всех художников к каталогу коллекции оригинальных рисунков, принадлежавшей Действительному Тайному Советнику Князю Дмитрию Голицыну, бывшему чрезвычайным и полномочным Послом при Австрийском дворе в царствование Императрицы Екатерины II-й – М., 1848. – 62 с.



Франческо Альбани, мастерская
Гефест и Прометей, или Аллегория Огня
Италия, XVII век
Холст, масло, 116×125 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0984
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme&Collin du Bocage, 26.03.2010.
Атрибуция: René Millet, Paris


альбани (Albani) Францискъ, ученикъ братьевъ Каррачи, знаменитый живописецъ, род: въ Болоньи, 1578 г., ум: 1660 г. *Кн:* I. 1. 2 *Кн:* V. 2277. *Кн:* XI. 2836. 2840.


цуккарелли (Zuccarelli) Францискъ, Флорентинецъ.—*Порт:* II. 652.

Фрагмент указателя имен всех художников к каталогу коллекции Д.М. Голицына с именем Франческо Альбани

Фрагмент указателя имен всех художников к каталогу коллекции Д.М. Голицына с именем Франческо Дзуккарелли.



Франческо Дзуккарелли, мастерская
Пейзаж с пастухом и купальщицами
Италия, XVIII век
Холст, масло. 58×44 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4404 (1).



Франческо Дзуккарелли, мастерская
Пейзаж с рыбаком
Италия, XVIII век
Холст, масло. 58×44 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4404 (2)
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tessier Sarrou & Associes, 18.06.2014.
Атрибуция: René Millet, Paris.

ным атрибутом Екатерины является колесо с шипами. Картина мастерской Вуэ была написана по оригиналу художника. Гравюру с оригинала исполнил Клод Меллан (1598–1688).

В зале князей Голицыных экспонируются два художника-современника, которые регулярно выставлялись в парижских салонах – Николя Рене Жоллен (1732–1804) и Гюбер Робер (1733–1808). Полотна «Три века человечества» и «Разорители гнезд», приписываемые художникам, развивают одну из ключевых дидактических тем эпохи Просвещения – хрупкость невинности перед лицом жестокости. Если аллегория трёх веков представляет собой философское размышление о быстротечности идиллии Золотого века и неизбежности морального упадка, то жанровая сцена с разорением птичьих гнезд выступает метафорой посягательства на природную гармонию. Оба произведения утверждают просветительскую идею ответственности за сохранение чистоты – как детской души, так и первозданного мира.

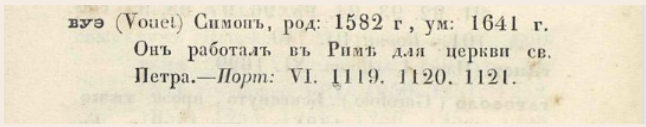
Расцвет популярности Гюбера Робера в России был обусловлен двумя факторами: повсеместным увлечением пейзажными парками и растущим интересом к античному наследию. О масштабе этого явления свидетельствует статистика – только московская галерея князей Голицыных насчитывала тридцать произведений мастера. Картина из собрания ASG близка работе Гюбера Робера с одноимённым названием из Государственного Эрмитажа (1780-е годы, холст, масло, 50×42 см). Её композиция в упрощенном виде воспроизводит эрмитажное произведение.



Симон Вуэ, мастерская
Мученичество Святой Екатерины
Франция, XVII век
Холст, масло, 172×115 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3531
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Millon & Associes, 06.03.2013.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Chantal Mauduit, Paris.



Симон Вуэ, круг
Мученичество Святой Екатерины
Первая половина XVII век
Холст, масло. 124×91 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2317
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе CHOCHON-BARRE&ALLARDI,SVV, 05.11.2010.



вуэ (Vouet) Симонъ, род: 1582 г, ум: 1641 г.
Онъ работалъ въ Римѣ для церкви св.
Петра.—*Порт:* VI. 1119. 1120. 1121.

Фрагмент именного указателя имен всех художников к каталогу коллекции Д.М. Голицына с именем Симона Вуэ.



Гюбер Робер
Развалины дорического храма
Франция, 1783 год
Инв. № ГЭ-1293
Холст, масло. 129x182,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Происхождение: поступил в 1886 г. Приобретен из собрания А.М. Голицына (Голицынский музей в Москве)



Гюбер Робер
Архитектурный пейзаж с каналом
Франция, 1783 год
Холст, масло. 129x182,5 см
Инв. № ГЭ-1294
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Происхождение: поступил в 1886 г. Приобретен из собрания А.М. Голицына (Голицынский музей в Москве)

Список использованной литературы:
1. История усадьбы Голицыных. Режим доступа: https://iphras.ru/golitsyn.htm (дата обращения: 29.06.2026)
2. Басманная больница (Дом Демидова). Режим доступа: https://um.mos.ru/houses/basmannaya_bolnitsa/ (дата обращения: 29.06.2026)
3. Московский дом: усадьба Кузьминки. Режим доступа: https://moskvichmag.ru/moskovskij-dom/moskovskij-dom-usadba-kuzminki/ (дата обращения: 29.06.2026)
4. Маландина Т.В. История и архитектурные особенности усадебного комплекса Кузьминки и его интерьеров: к проблеме виртуальной 3D-реконструкции интерьеров главного дома усадьбы / Исторический журнал: научные исследования. 2025. № 4
5. Прохоров М.Ф. Н. М. Голицын — владелец усадьбы Вяземы
6. Гербовный зал в усадьбе Дубровицы . Режим доступа: https://dubrovitsi.ru/gerb (дата обращения: 29.06.2026)
7. Дворец усадьбы Большие Вязёмы.-М, 2019



Николя Рене Жоллен, приписывается
Три века Человечества (?)
Франция, XVIII век
Холст, масло. 145,5×114,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0831
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 21.06.2010.
Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

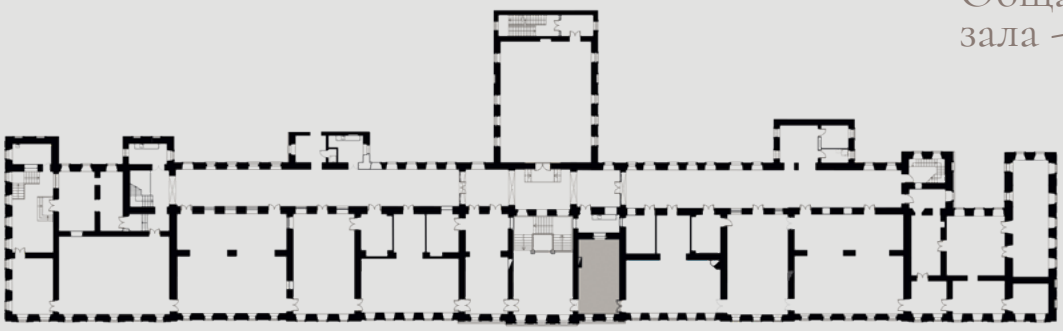
ЗАЛЪ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХЪ

Проектирование зала князей Голицыных начиналось с печи – в процессе натурных исследований на западной стене довольно узкого по меркам Дворца помещения открыли следы каналов давно утраченной печи. Для декора изразцов был выбран голубой рисунок с изображением цветка в вазоне. Многоярусная печь имеет обязательное декоративное навершие. Именно печь задала принципы настенных членений гипсовыми рамками. Элементы декора вторят принципам классицизма – строгие стеновые рамки завершаются венками с лентами, дверной портал оформлен типовым для Дворца порталом, но дополнен рядом ов и картушем в завершении. Потолок решен пышнее: растительные венки с монограммами фланкируют углы, а продолговатая розетка, оформленная переплетением множества элементов, правит в центре, сплетая все нити в единую гармонию пространства.

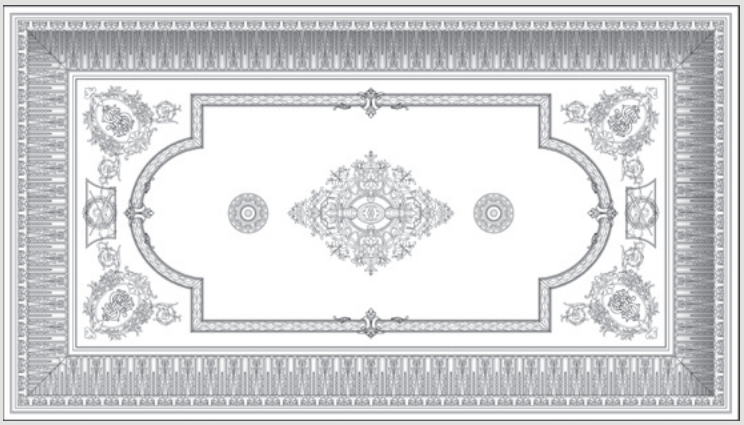


Интерьер зала князей Голицыных

Общая площадь зала - 41,8 м²



Ул. Карла Маркса



План оформления потолка





Аналоги оформления потолка зала князей Голицыных









Печи усадьбы Петрово-Дальнее







Изразцы XVI-начала XIX века из собрания музея Андрея Рублева и частных коллекций

Усадьба (Большие) Вязёмы. Голландская печь XVIII века (?)
На изразцах печей во дворце изображены ветви акации и разрезанные яблоки в капустных листьях — все это символы масонов.



Стол-геридон

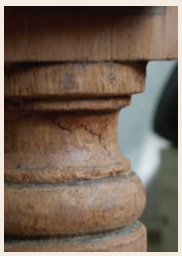
КЛАССИЦИЗМ, СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XVI

Франция, XVIII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-1858

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛИ:
Р.Ф. Халитов и И.А. Сидорова (деревянная основа),
А.В. Степанов (металлические детали)




Стол-геридон эпохи Людовика XVI был приобретен на аукционе Sarl Chevau-Legers Encheres во Франции 27 февраля 2011 года. Стол для карточной игры bouillotte («буйлльот»– модификация игры брелан, похожая на современный покер). Она была очень популярна во Франции в XVIII в. Специально для этой игры и выполнялись столы. Стол имеет круглую столешницу с двумя выдвижными ящиками и двумя досками в подстолье. Четыре конусообразные ножки с каннелюрами на фигурных основаниях с колесиками внизу и перехватами вверху. Столешница из белого с серыми прожилками мрамора.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG без выдвижной доски, в аварийном состоянии: рыхлость древесины обусловлена длительным сроком эксплуатации в неблагоприятных условиях, ослабление и полное разрушение шиповых соединений четырех ножек с основой, в местах соприкосновения подвижных частей стола – ящики, выдвижные доски – потертости, сколы, утраты фанеровки. Следствием небрежного ухода за мебелью явились такие дефекты и повреждения, как растрескивание и коробление конструктивных элементов, отслаивание, вздутие шпона, его растрескивание. Местами на поверхности стола имелись поражения жуком-древоточцем – круглые отверстия 0,1–3мм с высыпающейся из них бурой мукой. Наблюдалось общее загрязнение, отсутствовали многие фрагменты металлических деталей.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ







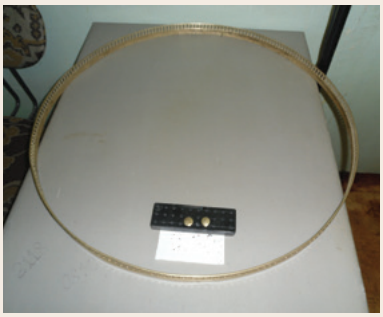
















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ

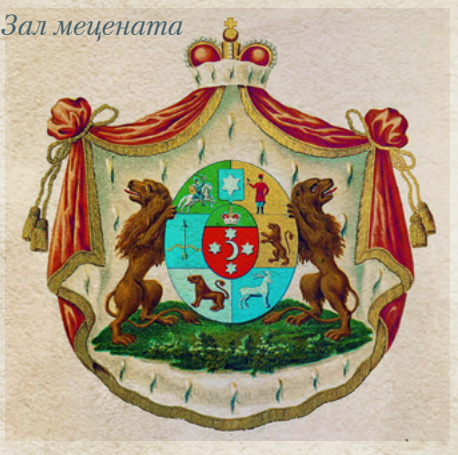








КАБИНЕТЪ ЮСУПОВЫХЪ



КНЯЗЬЯ ЮСУПОВЫ

Муса Мурза, хан Ногайской орды



Шиг-Шамай

хан Юсуф (1480-е 1555)

Сююмбике (1520-1557) | **Иль Мурза (ум. 1611)** | **Ибрагим (Абрей) Мурза**

Сеюш Мурза Юсупов Княжево (1605-1656)



Абдул Мурза, в православии Дмитрий Сеюшевич, получил от царя Федора Иоановича титул князя Юсупова **(1650-1694)**



князь Григорий Дмитриевич Юсупов (1676-1750)



князь Борис Григорьевич Юсупов (1695-1759)

князь Николай Борисович Юсупов (1751-1831)





Татьяна Васильевна, урожденная Энгельгардт (1769-1841), дочь Василия Андреевича Энгельгардта и Марфы Александровны Потемкиной

князь Борис Николаевич Юсупов (1794-1849)





Зинаида Ивановна, урожденная Нарышкина (1809-1895)

князь Николай Борисович Юсупов младший (1827-1891)





графиня Татьяна Александровна, урожденная де Рибольер (1830-1879), дочь Александра Ивановича Рибольер и Екатерины Михайловны Потемкиной



княжна Татьяна Николаевича Юсупова(1866-1888)



княжна Зинаида Николаевича Юсупова (1861-1950)



князь Феликс Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон старший (1856-1928)



князь Феликс Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон младший (1887-1967)



князь Николай Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон (1883-1908)

Кабинетъ Юсуповыхъ (Юсуповскiй кабинетъ)

КОЛЛЕКЦИИ КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ

Крупнейшее частное художественное собрание в России было создано князьями Юсуповыми на протяжении XVIII – XIX веков. Это период расцвета собирательской деятельности в России, расцвет национального искусства. К началу XX века коллекция Юсуповых считалась крупнейшим частным собранием России, включавшим произведения искусства разных эпох и стилей. Это коллекции живописи, скульптуры, рисунка, гравюры, миниатюры, фарфора, художественной бронзы, шпалер, драгоценных ювелирных изделий, резных камней, табакерок, тростей, музыкальных инструментов, мебели, произведений искусства мастеров Китая и Японии.

Их картинная галерея насчитывала более тысячи работ. Первый подробный учёт произведений собрания произошёл при национализации в 1919 году. Тогда во дворце Юсуповых на Мойке работали эксперты Эрмитажа. В 1925 – 1926 годах работала ликвидационная комиссия. Сводка переданного в Государственный музейных фонд юсуповского собрания содержит 32 наименования предметов. Из находившихся во дворце 1182 картин, 277 поступили в Эрмитаж, 126 – в Музей изобразительных искусств, 89 – в Русский музей, большая часть (614) – в ГМФ [7].

Видное место в ряду первых коллекционеров занимал Николай Борисович Юсупов (1751–1831) – дипломат и крупный государственный деятель, оставивший яркий след в истории отечественной культуры. Около половины картин (более 550) принадлежат его именному собранию.

Николай Борисович Юсупов род свой вел от казанских ханов. Его предки, не останавливаясь ни перед чем, сумели завладеть большим количеством земли и крепостных. К XVIII веку Юсуповы считались одной из самых богатых фамилий в стране. Земельные владения Н.Б. Юсупова были расположены в 23 губерниях. Число крепостных достигало 31000 душ мужского пола. Как напоминание об истории рода в столовой в Архангельском размещался портрет молодого князя Бориса Николаевича Юсупова в татарском костюме работы Антуана-Жана Гро (1771 – 1835).

В XVI веке величественный старец Юсуф то помогал, то противоборствовал Ивану Грозному. Иван знал могущество Юсуфа, любимая дочь которого Сююмбека была казанской царицей. В 1681 году Абдул-Мурза принял христианство с именем князя Дмитрия. Его сын – князь Григорий Дмитриевич – сподвижник Петра. В конце XVIII века князь Николай Борисович Юсупов соединяет все лучшие качества своих предков: благородство характера, тонкий ум, безграничную преданность царям.

Интерес к роду Юсуповых в Казани подчёркнут многочисленными выставками, посвящёнными их династии и коллекциям. Так, в Национальном музее Республики Татарстан с 20 мая по 30 сентября 2009 года проходила выставка «История рода князей Юсуповых. Казань – Петербург – Париж». На выставке были представлены две небольшие экспозиции, реконструирующие фрагменты интерьеров парадного дворца Юсуповых на Мойке в Петербурге.



Гро, Жан-Антуан
Конный портрет князя Б.Н. Юсупова
1809 год
Холст, масло. 321×266 см
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

В октябре 2025 года в центре «Эрмитаж-Казань» была открыта выставка «Юсуповы. Роскошь

сквозь века» из собрания Эрмитажа. Масштабная экспозиция включала более 400 произведений от античности до начала XX века: западноевропейскую и русскую живопись, графику, скульптуру и прикладное искусство. Была представлена коллекция живописи, в том числе работы Тьеполо, Риччи, Верне, Буше, Ланкре, Робера, Тенирса Младшего и других знаменитых мастеров XVII – XIX веков. Кроме того экспонировалась портретная галерея Юсуповых, предметы гардероба княгинь, ювелирные изделия и другие личные вещи князей.

Российский искусствовед и художественный критик Сергей Эрнст писал: «Петербургское коллекционерство переживало один из лучших своих периодов – Петербург конца XVIII века гордился собраниями А.С. Строгонова, кн. А.А. Безбородко, гр. А.П. Шереметева, кн. А.М. Белосельского. Юсуповское собрание занимало среди них первое место, как по количеству, так и по качеству картин» [16, с.15].

Юсуповы разных поколений имели особое отношение к искусству. Князь Николай Юсупов посвятил собирательской деятельности почти 60 лет своей жизни. Он собрал обширную библиотеку, коллекции скульптуры, резных камней, бронзы, фарфора, рисунков и, конечно, живописи. Его картинная галерея была крупнейшим частным собранием западноевропейской живописи в России. «Он принадлежал по своему типу к тому благословенному разряду людей, в которых от рождения вложена вера в культуру» [10, с..170].

Юсупов по поручению Екатерины II и великого князя Павла Петровича закупал картины и скульптуры за границей для Эрмитажа, следя за выполнением и доставкой заказов, финансовыми расчётами. Юсупов приобретал как современных ему художников, так и картины старых мастеров. С 1797 года Николай Борисович возглавлял Эрмитаж. Именно он сумел добиться от Папы Римского Пия VI позволения скопировать для Эрмитажа фрески Рафаэля из Ватикана. Его личность формировалась под влиянием философских, эстетических идей и художественных вкусов своего времени.

Юсупов был участником художественного процесса, он вёл диалог с живописцами, активно посещал аукционы, сам или с консультантами (например, с торговцем картинами Жаном-Батистом-Пьером Лебреном). 20 – 24 марта 1810 года в Париже князь посещал аукционы, организованные Лебреном. Он купил четырнадцать картин, оказавшись самым активным из покупателей. Как говорил С. Эрнст, его отличало «живое и увлекающее отношение к искусству»[16, с.9]. В архиве князя встречаются расписки известных антикваров и экспертов: Ж.А. Константена, П. Келара, Ш. Эли, Ж. Ланглие, А. Пайе. Личное знакомство со многими деятелями искусства, среди которых Ж.Б. Грез, Г. Робер, П. Гонзаго, Я.Ф. Хаккерт, А. Гро, во многом определило художественный уровень не только императорской, но и личной коллекции Юсупова.

В его библиотеке были представлены основные сочинения по теории и истории искусства, изданные во Франции в XVII – XVIII веках – это жизнеописания художников (Роже де Пиль, д'Аржанвиль), трактаты по теории искусства, каталоги распродаж частных коллекций. Будучи просвещенным знатоком, Юсупов был хорошо осведомлён об истории искусства Франции конца XVIII века.

Николай Юсупов отдавал предпочтение историческому жанру и картинам, выполненным в «большой манере» (grande maniere). Князь часто приобретал масштабные картины, что было связано с потребностью украшения интерьеров его дворцов – в Петербурге на Мойке и дворца-усадьбы «Архангельское». Также в коллекции особое место занимали пейзажи и жанровые композиции.



Фюгер, Генрих Фридрих
Портрет князя Н.Б. Юсупова
1783 год
Холст, масло. 112x87 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Произведения живописи собирали несколько поколений семьи Юсуповых на протяжении полутора веков, отражая развитие современного искусства, смену художественных вкусов и индивидуальных предпочтений.

После смерти основателя собрания наследство перешло к его сыну – Борису Николаевичу Юсупову (1794 – 1849), который мало уделял внимания собирательству, но занимался систематизацией коллекций. В 1839 году им был издан каталог собрания на французском языке. После Николая Борисовича Старшего коллекцией занимался Николай Борисович Младший (1827 – 1891). Он приобретал картины на аукционах и у московских антикваров. Последней владелицей коллекции была дочь Николая Борисовича Младшего, княгиня Зинаида Николаевна Юсупова, графиня Сумарокова-Эльстон (1861 – 1939). Она не только собирала произведения

искусства, но и давала картины для экспонирования на выставках.

Зинаида Юсупова покупала картины в Петербурге у антиквара Палацци и на аукционе голландца Л.К. Эндговена (Энтховена). Луи Палацци имел магазин на Большой Морской улице, 1631. В течение 1856 – 1857 годов княгиня приобрела у него картины Никола Ланкре (1690 – 1743), Жана-Оноре Фрагонара (1732 – 1806), Адриана ван дер Верфа (1659 – 1722), Жана Луи Демарна (1752 – 1829), «Сенокос» Яна Йозефса ван Гойена (1596 – 1656, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) и два морских пейзажа Теодора Гюдена (1802 – 1880). На аукционе Эндговена, состоявшемся 15 марта 1856 года, где распродавалось 250 картин, в том числе работы популярных современных голландских и бельгийских художников, княгиня покупала только произведения старых мастеров: «Похищение сабинянок» Хендрика ван Балена (1575 – 1632), «Натюрморт с фруктами» Яна Давидса де Хема (1606 – 1683/1684), «Пирушка» Яна Иозефа Хореманса (1682 – 1759), «Женский портрет» Никола де Ларжильера (1656 – 1746), две галантные сцены Франсуа Луи Жозефа Ватто де Лиля (1758 – 1823) и ряд других.

Преемственность этапов формирования собрания Юсуповых от XVIII до начала XX века демонстрирует гармоничное развитие. Все поколения один за другим развивали, дополняли и сохраняли его.

Коллекцию Юсуповых и Большое собрание изящных искусств ASG объединяют имена Мастера блудного сына[8], Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (Тозини)[9], Помпео Джироламо Батони[2], Франческо Джузеппе Казановы[7], Франца Вернера Тамма[14], Шарля и Анри Бобренов[4], Гиацинта Риго[11], Франсуа Лемуана[6], Пьера Гюбера Сюблейра[13], Жана-Жака Лагрене Младшего[5] и Генриха Фридрих Фюгера[15].



Мастер Блудного сына (и/или его мастерская)
Створки триптиха: «Бегство в Египет» и «Благовещение»
Фландрия, вторая треть XVI века
Дерево, масло. 56×17,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-0446



Мастер Блудного сына
Голгофа
Дерево (дуб), масло. 74×117 см
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
Инв. № Ж-1699



Мастер Блудного сына, мастерская
Суд царя Соломона
Фландрия (Антверпен), вторая треть XVI века
Дерево, масло. 75×106 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2092



Тозини, Микеле
Святое семейство с Иоанном Крестителем
Италия, XVI век
Холст (переведено с дерева), масло. 83×67 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-7365



Тозини, Микеле, приписывается
Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем
Италия, XVI век
Холст, дублированный на дерево, масло. 87×69 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3174

Начинают забирать из Архангельского художественные предметы. Так, 31 октября 1831 г. по приказу нового барина отосланы в московский дом картины: из «каприза» Гаккерта, Анджелики Кауфман, Жерар — «Урок музыки», Свебаха и других в количестве 19, и из флигеля при лавровой оранжереи — Верне, Батони, Каналетто и другие в количестве 14, а также из дома лампы, шкафы и книги (Дела по Архангельскому, 1831 г., наряды №№ 11, 12).

Фрагмент издания Безсонова С.В. «Архангельское: подмосковная усадьба» с указанием работы Помпео Джироламо Батони



Батони, Помпео Джироламо, мастерская
Портрет курфюрста Карла Теодора Баварского
Италия, около 1777 года
Холст, масло. 154×110 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1759



Батони, Помпео Джироламо
Венера и Амур
Италия, 1785 год
Холст, масло.
Музей-заповедник Архангельское



Батони, Помпео Джироламо
Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком
Италия,1765 год
Холст, масло. 245×172 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-4793

Рубенса «Минерва защищает плодородие». Из старой развески сохранились подлинные картины крупных мастеров в количестве 38, среди которых имеются картины Антонио Ван Дейка — «Венера и Марс» и «Портрет неизвестной дамы» [49], Виже-Лебрен — портрет певицы Каталани и вывезенный из Никольского-Урюпина портрет м-м Кочубей [50], Маргариты Жерар — «Урок музыки» [51], Моньс — портрет Т. В. Юсуповой [52] и картины де Ниора, Маньяско, К. Верне, Вувермана, Казановы и недостоверное произведение Калло. Комната обставлена мебелью из

Фрагмент издания Безсонова С.В. «Архангельское: подмосковная усадьба» с указанием работы Франческо Джузеппе Казановы



Шарль и Анри Бобрен, мастерская
Девушка в жемчужном ожерелье
Франция, XVII век
Холст, масло. 51,5×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1498



Бобрен, Анри, приписывается
Портрет дамы с девочкой
Испания, XVII век
Холст, масло. 216×138 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-7010



Риго, Гиацинт, мастерская
Портрет Людовика XIV
Франция, начало XVIII века
Холст, масло. Овал 87,7×71,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-5740



Фрагмент картины мастерской Гиацинта Риго
Портрет дофина Людовика, герцога Бургундского
Франция, 1700-е годы
Холст, масло. 170×121 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2216



Фюгер, Генрих Фридрих, приписывается
Апофеоз Конрадина Гогенштауфена
Германия, конец XVIII – начало XIX веков
Холст, масло. 122×175см
БСИИ ASG, инв. № 04-0627

КОЛЛЕКЦИИ ЮСУПОВЫХ И БСИИ ASG

В зале Юсуповых Дворца изящных искусств ASG экспонируются художники, картины которых представлены в княжеской коллекции и собрании ASG, а также работы близкие по жанру и стилю. Есть здесь и произведения, в целом характерные для европейского искусства XVII –XVIII веков.

При покупке картин князь Юсупов отбирал по большей части французскую и итальянскую школы. Вне его интересов оставались фламандцы и голландцы. В Юсуповской гостиной во Дворце изящных искусств ASG представлен один французский художник (мастерская Франсуа Лемуана), пять картин итальянцев (Лука Камбьязо, Джованни Кривелли; приписываемые работы Карло-Франческо Нуволоне и Бальдассаре де Каро; круг Луки Джордано) и парные работы, приписываемые немецкому художнику Францу Вернеру Тамму. Это картины на религиозную, мифологическую тематику, а также натюрморты и анималистика. Такое жанровое разнообразие в полной мере соответствует характеру европейского искусства Нового времени.

Коллекция итальянской живописи в собрании Николая Юсупова насчитывала свыше 200 произведений, и количественно превосходила все другие разделы. Её основу составляют картины XVI – XVII веков. Князь предпочитал сюжеты, в которых античность предстаёт грациозной и поэтичной, лишённой героической патетики. Особый интерес у него вызывали произведения «малых» жанров: пейзажи, портреты, мифологические сцены и композиции галантного толка.

На религиозную тему написана работа крупного итальянского художника-маньериста Луки Камбьязо (1527 – 1585) – «Мистическое обручение святой Екатерины». На полотне изображена сцена обручения святой мученицы Екатерины Александрийской с младенцем Христом. Иисус надевает на руку Екатерины кольцо, символизирующее духовную связь с ним, а так же и то, что отныне она стала «невестой христовой». В данном случае не следует путать изображение Екатерины Александрийской, которая была принцессой, с образом монахини Екатерины Сиенской. Коленопреклоненная святая облачена в богатое золотистое платье и красный плащ, на её голове – царский венец, а в руке – пальмовая ветвь мученицы. Екатерина была красива, умна, добра и объявила родителям, что выйдет замуж лишь за того, кто превзойдет ее в этих качествах. После принятия крещения у неё случилось



Камбьязо, Лука
Мистическое обручение святой Екатерины
Италия, XVI век
Холст, масло.138×108 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3845

видение: она перенеслась на небеса и предстала перед Иисусом Христом и Девой Марией, которая вручила её руку своему сыну.

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG Дева Мария придерживает Христа, чьё лицо не по-детски осмысленно и серьезно. Важной деталью композиции является колесо, фрагмент которого мы видим в нижней части под ногами Иисуса. Данный атрибут, помимо того, что он является символом мученичества Екатерины, в этой сцене призван выступать в роли аналогии кольца, поскольку многие исследователи полагают, что фабула обручения возникла в результате недоразумения и неправильной интерпретации какого-либо старинного изображение святой Екатерины с колесом. Это колесо могло быть написано маленьким по размеру и быть принятым за кольцо. В результате к этому изображению мог быть придуман вышеописанный эпизод жития святой.

Следующая картина – «Аллегория милосердия», приписываемая Карло-Франческо Нуволоне (1609 –1662). Данная работа позволяет расширить представления о художественной среде, в которой формировались основные направления европейской живописи XVII века. Нуволоне обращался к историческим, религиозным, мифологическим, аллегорическим и портретным сюжетам. Представленная работа демонстрирует характерное для эпохи соединение религиозной и аллегорической образности.

В первой половине XIV века в Италии появляется новый тип изображения Милосердия, происходящий, вероятно, от образа Virgo Lactans (лат. «Дева Кормящая»). В данной иконографии фигуру женщины-матери обступают несколько младенцев, тянущихся к её груди. В центре полотна изображена молодая женщина с обнаженной грудью. В поднятой руке она держит яблоко, другой – обнимает ребенка, прильнувшего к её груди. Один из детей тянется к яблоку. Справа внизу сидит мальчик с золотистыми волосами. Он смотрит на зрителя и протягивает яблоко, словно предлагая приобщиться к трапезе.

Нуволоне, Карло-Франческо, приписывается
Аллегория милосердия (virgo lactans)
Первая половина XVII века
Холст, масло. 139×100 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2633





Джордано, Лука
Аполлон и Марсий
Около 1665 года
Холст, масло. 194×152 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва (инв. Ж-213)

Мифологический жанр представлен картиной круга Луки Джордано (1634–1705). У Юсуповых была всего одна работа этого популярного у коллекционеров XVIII века неаполитанского живописца – «Аполлон и Марсий», относящаяся к зрелому периоду творчества мастера.

Лука Джордано – выдающийся живописец итальянской школы XVII века. Работал в историческом, мифологическом и религиозном жанрах. Учился у отца Антонио Джордано, затем у Хосе Риберы (1591–1652) и Пьетро да Кортоны (1596–1669). За быстроту работы живописец получил прозвище «Лука Фа-Престо». Испытал влияние Паоло Веронезе (1528–1588).



Джордано, Лука, круг
Триумф богов (?)
Италия, конец XVII века
Холст, масло. Овал 61,5×50 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2420



Каро, Бальдассаре де, приписывается
Лисы, атакующие птицу
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 126×101 см
Подпись художника в правом нижнем углу: «B Caro P».
БСИИ ASG, инв. № 04-3518

Овальная композиция из собрания ASG, вероятно, является сохранившимся фрагментом полотна, написанного на сюжет «Триумфа богов». До нас дошли изображения верховной богини и жены Зевса – Геры, Ириды и Психеи. Гера – покровительница брака и материнства изображена в левой части. Она обнажена, её тело обвивает золотистая драпировка. Рядом с ней – её верный спутник – павлин. В верхней части – крылатая богиня радуги Ирида в синем плаще. Сбоку от нее – радуга. В нижней части композиции среди облаков мы видим Психею с крыльями бабочки – олицетворение души у древних греков. Она льёт воду из кувшина, зачерпнутую из реки Стикс по заданию Афродиты. Возле Психеи – дуют ветры в виде детских головок, несущие облака вперед.

В собрании Юсуповых находились произведения двух ведущих итальянских школ XVIII века – римской и венецианской. К римской школе относятся Франческо Тревизани (1656–1746) и Паоло Панини (1691–1765). Венецианская была представлена полнее – более чем 60 произведений. Это Себастьяно Риччи (1659–1734), семейство Тьеполо, Якопо Амигони (1675–1752), Гаспаре Дициани (1689–1767). В Юсуповском зале также находится итальянская живопись XVIII века, в частности полотно, приписываемое анималисту Бальдассаре де Каро (1689–1750). Этот художник испытал влияние испанского натюрмортного жанра бодегон и фламандского искусства Франса Снейдерса, Яна Фейта (1611–1661) и Давида де Конинка (1646–1699 (?)). На приписываемой ему картине животные изображены не как охотничья добыча, а в момент напряженной схватки.

На раннем этапе Бальдассаре де Каро специализировался на изображении цветов. Позднее он стал писать охотничьи трофеи, дичь, животных, птичьи дворы. В свои композиции он часто включал религиозную символику. На картине, приписываемой художнику, из Большого собрания изящных искусств ASG изображены лисы, напавшие на петухов и куриц, которые в страхе разлетаются в стороны. Изображение схватки дополняет голубой вьюнок. Работа отличается реалистичностью и мастерством исполнения оперения домашней птицы и шкуры хищников. Вертикальная композиция, наполненная динамикой, выполнена в тёмной цветовой палитре, на фоне которой выделяются яркие гребешки петухов и синие цветки вьюнков. Художник часто избирал фоном для сцен схваток животных тёмное сумрачное небо.

Анималистическую тему продолжает работа Джованни Кривелли (работал в 1730–1750 годах). На картине изображён типичный для художника охотничий натюрморт. Живописец испытал влияние отца, от которого он унаследовал интерес к передаче психологии животных и виртуозное мастерство при воспроизведении их меха и оперения птиц. Отец и сын работали по заказам представителей Савойской династии. Для их охотничьих домиков они писали натюрморты с битой дичью и картины на буколические сюжеты. На картине из собрания ASG художник написал собаку. Высунув язык, она стоит над добычей своего хозяина – лисой и многочисленной дичью. Справа низко над землей летит вспугнутая птица.

Кривелли, Джованни
Охотничьи трофеи с лисой и дичью
1730 – 1750 годы
Холст, масло. 118×93 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2557



В собрании князя Юсупова центральное место занимала и французская живопись XVII – первой трети XIX века. Именно французские полотна, насчитывающие около 200 единиц, выделялись разнообразием и высоким качеством исполнения, что и определяло специфику коллекции. Если среди работ итальянской школы встречались копии, то практически все картины французских мастеров являются оригиналами.



Лемуан, Франсуа, школа
Нарцисс
Первая половина XVIII века
Холст, масло. Овал 81×64 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0850



Лемуан, Франсуа
Мадонна с Младенцем
Около 1737 года
Холст, масло. 91×73 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-5630



Тамм, Франц Вернер
Цветы
Холст, масло. 134 × 106
Музей-усадьба «Архангельское» (Ж 128)

Юсуповская коллекция французской живописи уникальна ещё и тем, что князь приобретал работы не только своих модных современников, но и картины старых мастеров. Он активно покупал произведения французских художников XVII – первой половины XVIII веков. Князь стремился создать коллекцию, отражавшую эволюцию французской живописи, что дало повод Л. Рео охарактеризовать её как «истинный музей французского искусства» [17, p. 262].

Из всех Больших стилей Франции князь Юсупов отдавал предпочтение Рококо. Князя привлекала лёгкость и декоративность этого стиля. В его коллекцию входили картины учителя Буше – Франсуа Лемуана (1688–1737), в том числе одна из наиболее известных его работ – «Похищение Европы» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва). Не менее замечательной является картина художника «Мадонна с Младенцем», сегодня хранящаяся в Государственном Эрмитаже. В Юсуповской гостиной представлено полотно школы Лемуана из собрания ASG «Нарцисс». Картина английского художника Йозефа Соломона (1860 – 1927) на сюжет «Нарцисс и Эхо» украшала покои Феликса Юсупова Младшего в петербургском дворце на Мойке.

Николай Юсупов высоко ценил произведения с классическими фабулами, среди которых встречались картины на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия. Князь тяготел к произведениям, отличающимся правдоподобием, соединяющим высокие эталоны искусства и реализм.

Франсуа Лемуан исполнил две картины с изображением Нарцисса. Ориентированная по горизонтали работа хранится в парижском Лувре (1725–1728 годы, холст, масло, 56,5×105,5 см). Другая имеет вертикальный формат и находится в Гамбургском кунстхалле (1728 год, холст, масло, 90×72 см). Произведение из собрания ASG школы Лемуана композиционно ближе полотну из Германии. Оно многократно упоминается в каталогах XVIII века

Князь коллекционировал и немецких художников, предпочитая неоклассицистическую стилистику и идиллические сюжеты античных авторов. Коллекционер поддерживал дружеские отношения с немецким пейзажистом Якобом Филиппом Хаккертом (1737 – 1807). Он проявлял большой интерес к произведениям Антона Рафаэля Менгса (1728–1779), а также был постоянным посетителем мастерской Ангелики Марии Анны Катарины Кауфманн (1741–1807).

В корпусе немецких работ выделим картины Франца Вернера Тамма (1658–1724). В Юсуповском собрании находилась работа художника «Цветы», а во Дворце изящных искусств ASG – приписываемые ему парные композиции с рыбой и дичью.

Франц Вернер Тамм – один из наиболее известных мастеров немецкого натюрморта конца XVII – начала XVIII века. Тамм был разносторонним художником, писал птиц, фрукты и натюрморты с дичью.

Николай Юсупов часто объединял картины из своей коллекции в пары. Чаще всего это были самостоятельные произведения одного и того же мастера. Примером могут служить пейзажи Клода Лоррена (1600–1682), мифологические композиции Жана Бернара Ресту (1732–1797), четыре картины Жана-Оноре Фрагонара, образующие две пары, и картины Пьера Гюбера Сюблейры (1699–1749).

Парные натюрморты представляют собой изображения крылатых амуров на связках из дичи и рыбы, подвешенных на кольцах к кровле навеса. Среднеформатные работы относится к натюрмортному жанру. Присутствуют в них и намеки на аллегорическое содержание: моллюски и амуры как символы чувственности. Стилю Тамма отвечает и светотеневое решение картин: яркое акцентированное изображение рыб и дичи и выраженное сфумато у амуров. Судя по высокой линии перспективы и



Тамм, Франц Вернер, приписывается
Натюрморт с рыбой и амурами
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 64×108 см
БСИИ ASG № 04-2682 (1)
Парная к № 04-2682 (2)



Тамм, Франц Вернер, приписывается
Натюрморт с дичью и амурами
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 64×108 см
БСИИ ASG № 04-2682 (2)
Парная к № 04-2682 (1)

композиционному решению, первоначально они были созданы в качестве декоративных десюдепортов или супрапортов.

ШПАЛЕРЫ

У Юсуповых были фламандские шпалеры и французские гобелены. Шпалеры были созданы по картонам Шарля Лебрена. На сегодняшний день их копии находятся в Юсуповском дворце на Мойке. После революции художественная коллекция Юсуповского дворца была расформирована. В описях ликвидационной комиссии указаны 152 гобелена. Четыре из них сразу же попали в Эрмитаж, где хранятся и поныне. Три большие шпалеры сначала прибыли в подмосковное «Архангельское», а после смерти старого князя, сын Борис Николаевич перевёз их во дворец на Мойке. В 1846 году состоялся бал по случаю открытия Гобеленовой гостиной, на стенах которой гости увидели этот необыкновенный «королевский» подарок. Фламандские шпалеры XVII века сейчас можно увидеть в Министерском коридоре Зимнего дворца. Юсуповский гобелен «Дети садовники» демонстрируется в галерее прикладного искусства Франции. А в Юсуповском дворце до сих пор сохраняет свой исторический облик Гобеленовая гостиная, созданная специально для демонстрации этих шедевров.



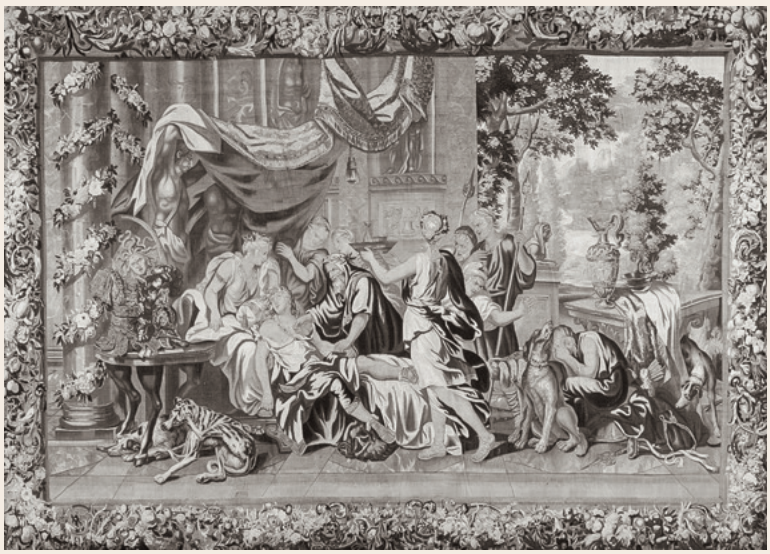




В своих воспоминаниях Феликс Юсупов пишет о своём прапрадеде: «Последний раз побывав в Париже в 1804 году, часто видался с Наполеоном. Был вхож в императорскую ложу во всех парижских театрах. А уезжая, получил в дар от императора две гигантские севрские вазы и три гобелена «Охота Мелеагра». Однако, Феликс ошибся с датами: последнее заграничное путешествие князя Юсупова Старшего состоялось в 1806 – 1810 годах. Он прибыл в Париж в







Шпалеры из серии «Калидонская охота» Юсуповский дворец

1808 году, где Наполеон I оказал князю поистине исключительные почести.

В Большом собрании изящных искусств ASG представлены фламандские и французские вердюры – тканые полотна с изображениями пейзажей. В западноевропейских странах вердюры получили широкое распространение наряду с сюжетными шпалерами, обращенными к библейским, мифологическим, историческим и литературным темам. Термин «вердюра» появился в XVI столетии – времени, когда всё возрастающей популярностью начинают пользоваться шпалеры с изображением животных и птиц на фоне растительности – так называемые tapisserie de verdure (фр. verdure – зелень, трава, листва). Немногим позже термин «вердюра» закрепился за самими произведениями. В широком смысле «вердюрой» могут обозначить шпалеру практически с любым смысловым наполнением при условии, что действие происходит на фоне природы и пейзаж занимает значительную часть полотна. В ранних образцах художественного ткачества пейзаж был весьма условен, но с появлением вердюр он начинает существовать как отдельная тема. Композицию оживляют изображения животных и птиц, водоемы, элементы декора регулярного парка. Животные – не просто дополнительный цветной штрих к пейзажу, но его доминанта, поэтому обычно они располагаются в центре композиции. Наряду с изображениями реальных животных, в вердюрах нередко присутствуют и фантастические звери. Дальний план пейзажа чаще всего занимают архитектурные постройки. Одним из первых в жанре вердюры начал работать главный мастер брюссельских мастерских Виллем де Паннемакер (1512 – 1581), виртуозно включавший в растительный фон различные гербовые композиции.

Фламандские вердюры середины XVI века отличают безупречное мастерство композиции, изысканность колорита, тщательность проработки деталей. В ранних пейзажных шпалерах изображение развертывается не столько в глубину, сколько вверх полотна за счет предельно схематизированной подачи партеров, уходящих к высоко поднятой линии горизонта. Пейзаж в шпалерной вердюре строился по тому же кулисному принципу, что и в живописи. Впечатление глубины пространства достигалось последовательной сменой коричневого цвета (обозначающего землю) и тёмной зелени ближнего первого плана, светлой зеленью второго и светлой голубизной дальнего.

В XVII веке на производстве вердюр стал специализироваться один из центров фламандского шпалерного ткачества (известный уже с середины XV века) – Ауденарде. Изделия ауденардских ткачей отличала колористика, выдержанная в зеленых, коричневых, сине-зеленых и желтовато-кремовых тонах. Среди наиболее часто встречающихся изображений животных и птиц – фазаны, павлины, цапли, петухи, олени, среди растений – дубы, клены, маки. Именно вердюры из Ауденарде чаще всего становились образцами копирования для обюссонских ткачей.



Вердюра
Дрофа
Франция, Обюссон, конец XVII века,
бордюр с имитацией багета – XVIII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество,
4 – 5 нитей основы на 1 см
271×353 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0057

Пейзажные композиции – наименее изученная тематическая ниша художественного ковроткачества. Слабый интерес исследователей во многом объясняется тем, что вердюры редко создавались по картонам знаменитых художников и здесь нечасто использовались дорогие материалы. Однако спрос на них был чрезвычайно высок. Вердюры ценили за создаваемое ими впечатление пребывания на природе.

В Юсуповском зале Дворца размещена вердюра из Обюссона. Её основное изображение исполнено в конце XVII века, а бордюр в XVIII. На переднем плане выткан водоём с берегами, кулисообразно расступающимися перед зрителями. В центре – дрофа и фонтан, украшенный колоннами с капителями коринфского ордера и фигурами морских обитателей. Вдалеке – замок. Шпалера обрамлена широкими бордюрами, украшенными стилизованным растительным орнаментом. По углам – акротерии. Аналогичные акротерии украшают верхние углы бордюра ещё одной шпалеры Юсуповского зала – это фламандский ковёр XVII века на сюжет из истории Клеопатры.

В 1810 году Николай Юсупов купил усадьбу Архангельское, где разместил свою художественную коллекцию, состоящую из произведений живописи и скульптуры крупнейших европейских мастеров XVI – XIX веков. Здесь в Салоне Тьеполо находились два больших полотна художника на сюжеты «Встречи Марка Антония и Клеопатры».

На шпалере из собрания ASG изображена царица Египта Клеопатра и Марк Антоний – римский политический деятель и полководец. Клеопатра VII (69 – 30 гг. до н.э.) – последняя правительница эллинистического Египта из македонской династии Птолемеев. Марк Антоний – участник второго триумвирата, заключенного в 4 году до н.э. с Октавианом (Августом) и Марком Эмилием Лепидом. Антоний, правивший восточными провинциями Рима, еще в 41 году сблизился с Клеопатрой и в 37 году, вопреки римскому обычаю, заключил с ней брак (оставаясь при этом в браке с Октавией, сестрой Августа). После окончательного разрыва между Октавианом и Антонием Клеопатре была объявлена война. В 30 году до н.э. Октавиан завоевал Египет и превратил его в римскую провинцию. Антоний и Клеопатра покончили жизнь самоубийством. В эпоху Нового времени история взаимоотношений Клеопатры и Марка Антония приобрела популярность и стала основой для многих литературных произведений; среди самых известных – «Марк Антоний» Робера Гарнье (1578), «Антоний и Клеопатра» Уильяма Шекспира (1604/1607), «Всё для любви» Джона Драйдена (1677).

По легенде, изложенной у Плиния Старшего в «Естественной истории» (ок. 77 года н.э.), Клеопатра держала пари с Марком Антонием, что она превзойдет его в роскоши пиршеств. Она утверждала, что за один обед сможет потратить десять миллионов сестерциев (древнеримская серебряная монета). Царица выиграла спор, растворив крупный жемчуг в кубке с уксусом, а затем выпив получившийся напиток.

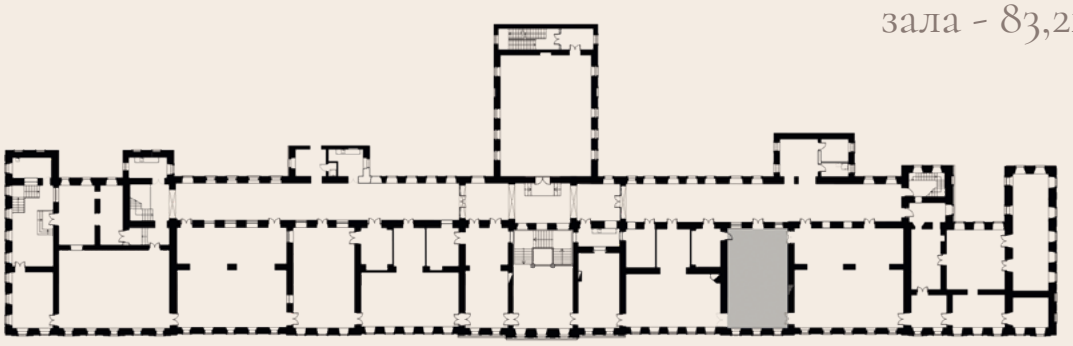
На шпалере из БСИИ ASG запечатлен момент, когда Клеопатра держит в руке жемчужную сережку, демонстрируя её Марку Антонию. Служанки за их спинами уже принесли сосуд с уксусом. Полководец и царица сидят за столом, уставленным яствами. В правой части композиции изображена свита Марка Антония, в том числе мальчик, держащий его шлем. У ног полководца – собака.

Шпалера обрамлена широкими бордюрами, украшенными цветочными гирляндами из роз, нарциссов, астр и тюльпанов. По центру боковых бордюров – медальоны с изображениями мужских голов в лавровых венках, повернутых в профиль. Медальоны образованы торсами грифонов, растительными завитками и маскаронами. Нижняя кромка бордюра, также с цветочной



Шпалера
Пир Клеопатры
Фландрия, Брюссель (?), середина XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5 нитей основы на 1 см
310×330 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0782

Общая площадь
зала - 83,2м²



Ул. Карла Маркса

гирляндой, представляет собой вставку, в центре которой – геральдический щит с пейзажем (изображение перевернуто).

Шпалера «Пир Клеопатры» из Большого собрания изящных искусств ASG исполнена по мотивам работ Исаака Муайона (1614–1673). Тканый ковер «Пир Клеопатры», созданный по картонам Муайона, хранится во дворце Ласкари в Ницце. Параллельно с серией шпалер Обюссона в Брюсселе вышел ансамбль «История Антония и Клеопатры», куда также входила работа «Клеопатра растворяет жемчужину». Серия эта содержала, по меньшей мере, пять сюжетов, а эскизы для картонов разработал в 1649 – 1650 годах Юстус ван Эгмонт (1601–1674) – фламандский живописец, ученик Рубенса, впоследствии королевский придворный художник.

Серия «История Антония и Клеопатры» впервые была выткана на шпалерной мануфактуре Брюсселя, где в течение 1650 – 1660-х годов пережила несколько выпусков. Успех серии породил многочисленные подражания в других центрах производства шпалер. Существует также версия искусствоведа Нелло Форти Граццини, согласно которой данная серия шпалер происходит из Антверпена. Однако шпалера собрания ASG, хотя и создана по мотивам работ мастера, изготавливавшего картоны для Обюссона, вероятно, была исполнена во Фландрии. Данную версию подтверждает трактовка композиции в виде крупных объемов фигур, которые близки, в частности, персонажам со шпалеры «Брак Хлодвига», созданной по картонам барочного мастера Жана Леклерка (1587/1588 – 1633) в XVII столетии (Дворец То, Реймс), а также серии «История Феодосия II», вытканной в Брюсселе в мастерской Даниэля Эггермана или Жана Леклерка.

1. Архангельское: Материалы и исследования.90 лет Государственному музею усадьбе «Архангельское» /Под общ. ред. Л.Н.Кирюшиной – М.: ГМУ «Архангельское», 2009. – 248 с.
2. Батони, Помпео Джироламо (1708-1787). «Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком». Поступил в 1925 г. Происходит из собрания Юсупова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/31540?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
3. Безсонов С.В. Архангельское: подмосковная усадьба. – М., 1937. – С.207.
4. Бобрен, Анри (1603-1677), приписывается. «Портрет дамы с девочкой». Поступил в 1931 г. Передан Всесоюзным объединением «Антиквариат». Происходит из собрания Юсуповых.. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/32786?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
5. Лагрене Младший, Жан-Жак (1739-1821). «Елена, узнающая Телемаха, сына Одиссея». Поступил в 1925 г. Передан из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Происходит из собрания Юсуповых. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/37750?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
6. Лемуан, Франсуа (1688-1737). «Мадонна с Младенцем» Поступил в 1925 г. Передан из собрания Юсуповых.. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/37884?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
7. Масленникова В.А. Судьба художественного собрания князей Юсуповых // Юсуповский дворец / Дворянские особняки. История рода, усадьбы и коллекции. СПб.: Арт-Палас, 1999. - С. 385-387.
8. Мастер Блудного Сына. «Голгофа». Дата поступления: 06.04.1925. Прежний владелец: Юсуповы, князья. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/982882?query=%D0%96-1699&index=0 (дата обращения: 04.07.2025)
9. Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (Тосини) (1503-1577). «Святое семейство с Иоанном Крестителем» (копия). Поступил в 1933 г. Передан Всесоюзным объединением «Антиквариат». Происходит из собрания Юсуповых, откуда в 1924 г. Поступил в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/30119?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
10. Прахов А.В. Происхождение художественных сокровищ князей Юсуповых Художественные сокровища России. 1906. №-12. 1907. №10.
11. Риго-и-Рос (Риго), Гиацинт-Франсуа-Оноре (1659-1743) «Портрет Людовика XIV» (копия мастерской). Поступление: Поступил в 1925 г. Передан из собрания Юсуповых. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/digital-collection/36933?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
12. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. — М., 2017. — 970 с.
13. Сюблейра Пьер. «Голова мальчика». Первая половина XVIII века. Дата поступления: 13.04.1927. Прежний владелец: Юсупов Николай Борисович. [Электронный ресурс]. Режим доступа:https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/77829?query=%D0%96-1101&index=0 (дата обращения: 04.07.2025)
14. Ф.В. Тамм, прозванный Дапре. Цветы. Холст, масло. Из собрания музея-заповедника «Архангельское» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/exhibit/sobranie-jusupovyh-izdanie-vtoroe-zhivopis-iz-kollektsii-muzeja-zapovednika-arhangelskoe/ (дата обращения: 04.07.2025)
15. Фюгер, Генрих Фридрих (1751-1818). «Портрет князя Н.Б. Юсупова». Поступил в 1925 г. Передан из собрания Юсуповых. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/38554?lng=ru (дата обращения: 04.07.2025)
16. Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа. – Л., 1924. – С. 15.
17. Reau Ls. Histoire de l'expansion de l'art francais moderne. Le monde slave et l'Orient. Paris, 1924.

ЗАЛ КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ

Зал князей Юсуповых спроектирован на стыке неоклассицизма и ампира – в редчайшем для России стиле Директории. Стиль этот совпадает с периодом правления Директории во Франции – меж смутой и войной всего четыре года, – но архитектурный его размах растянулся на два десятилетия, венчая XVIII век и встречая XIX. Стиль близок французскому неоклассицизму, он суровее и аскетичнее, но дышит утонченной грацией. Преимущественно белые и серые стены с чистыми плоскостями в нейтральных тонах обрамлены линейным декором древнего Рима – прямолинейность форм, гармония пропорций, спокойное равновесие частей. Убор сведен к минимуму, интерьеры порой спартански просты, но иногда гипертрофированы в экспериментах с формой, рождая живописные, фантазийные ноты, где строгая основа расцветает неожиданной игрой.

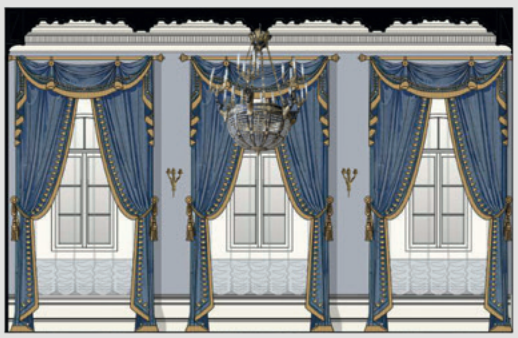
В основу интерьерного решения зала Юсуповых легли все базовые элементы стиля. Его строгие черты отражены в геометрически четких потолочных кессонах, собранных единой канвой потолочных тяг, которые поддерживает фриз из чередующихся кронштейнов и модульонов. Большинство элементов декора является отголоском римской архитектуры. Чтобы разбавить излишнюю строгость оформления стеновых плоскостей, в интерьер включены легкие и витиеватые элементы – акцентные ленты и гирлянды. Членения стеновых плоскостей подчинены пропорциям двух шпалер рубежа XVII – XVIII веков – они не просто украшают, а диктуют ритм пространства. В Юсуповском дворце на набережной Мойки была Гобеленовая гостиная. И именно шпалеры стали краеугольным камнем проектирования данного зала.

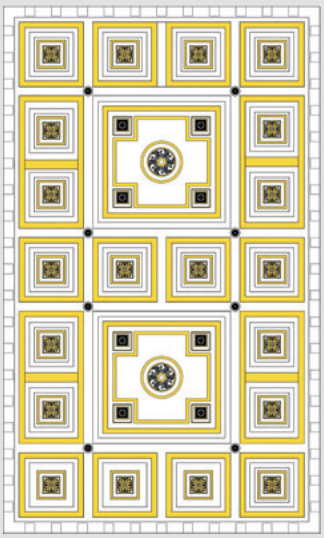




Интерьеры Зала князей Юсуповых







План оформления потолка Зала князей Юсуповых



Аналоги штор для Зала князей Юсуповых

Секретер

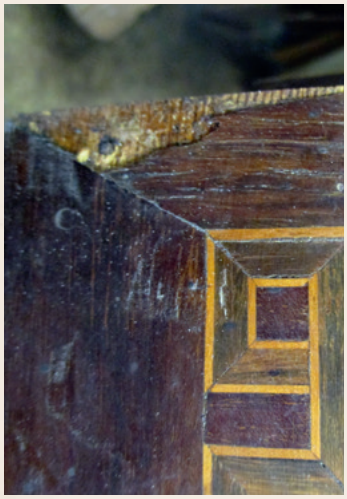
ДИРЕКТОРИЯ

Франция, конец XVIII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 16-1814

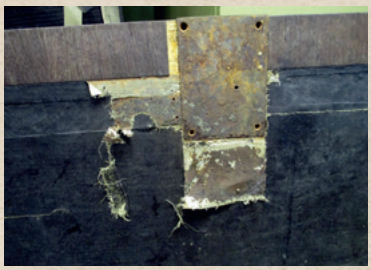
ДО РЕСТАВРАЦИИ











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

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

дверцы с двумя полками внутри. Углы царги и прямоугольного выступа по её центру – округлы. Выдвижной ящик, откидная крышка и две распашные дверцы украшены бронзовыми золочеными личинками, выполненными в виде фигурной овальной формы. Базируется секретер на опорных стойках-ножках со скошенными углами с фасадной стороны и прямых сзади. Размеры: 142×95×39 см.

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

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

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

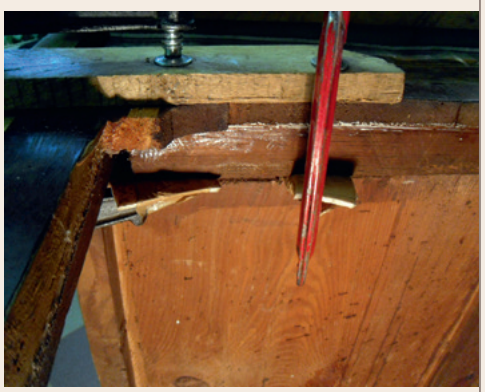
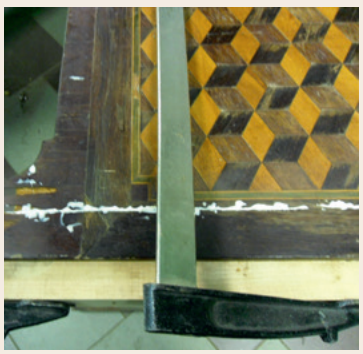
РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

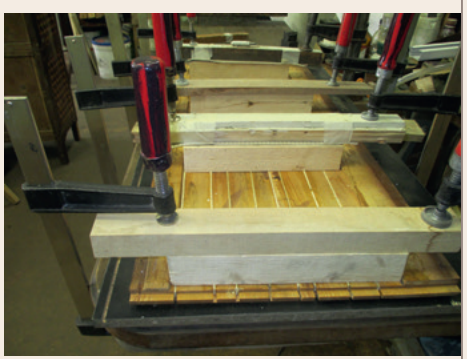
В.Г. Ильин (деревянный корпус),
А.В. Степанов (металлические элементы).

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТА





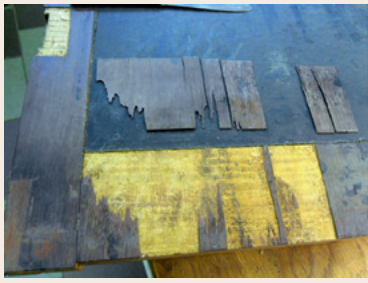









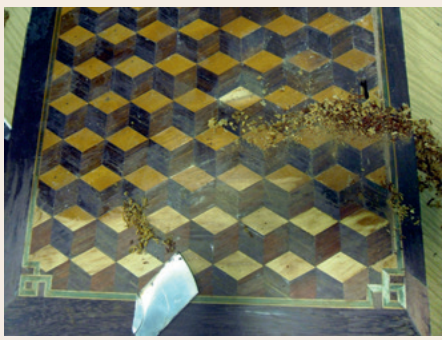
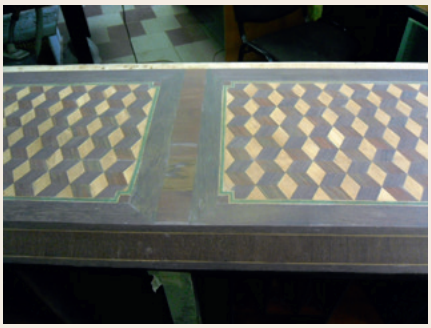
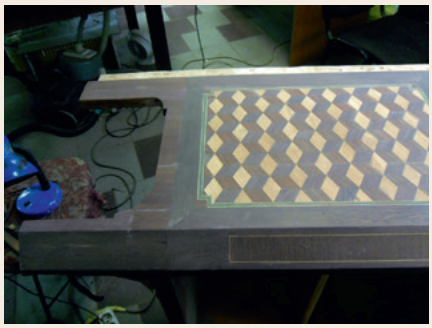












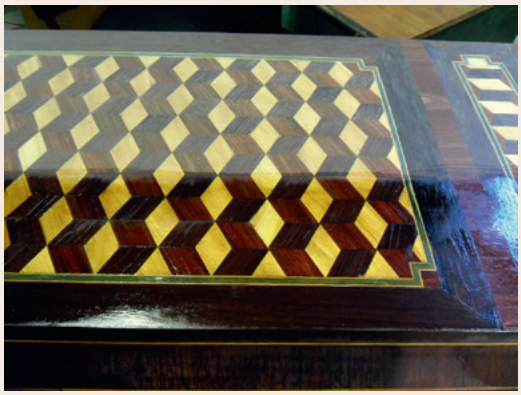


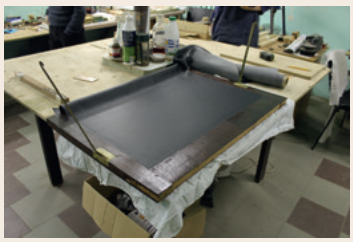

















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ





МАЛАЯ АНФИЛАДА КНЯЗЕЙ КУРАКИНЫХЪ





КНЯЗЬЯ КУРАКИНЫ

боярин князь Андрей Иванович Булгаков-Курака (ум. 1521), потомок в VII поколении литовского князя Гедимина

боярин князь Пётр Андреевич Куракин (ум. 1575)

князь Андрей Петрович Куракин (ум. 1615)

князь Семён Андреевич Куракин (ум. 1606)

кнж. Елена Васильевна, урожденная Бахтеярова-Ростовская

князь Григорий Семёнович Куракин (1606 -1679)

княжна Феодосия Алексеевна, урожденная Одоевская (ум. 1677)

князь Иван Григорьевич Куракин (ум. 1682)

Ксения Федоровна, урожденная Лопухина (1677-1698)



князь Борис Иванович Куракин (1676-1727)





князь Александр Борисович Куракин (1697-1749)

Александра Ивановна, урожденная Панина (1711-1786)





Елена Степановна, урожденная Апраксина (1735-1769)

князь Борис (Леонтий) Александрович Куракин (1733—1764)

князь Александр Борисович Куракин (1752-1818)



князь Алексей Борисович Куракин (1759-1829)





Наталья Ивановна, урожденная Головина (1766-1731)

князь Борис Алексеевич Куракин (1784-1850)





Боровиковский, В. Л.
Портрет князя А.Б. Куракина
Россия, 1801 г.
Холст, масло. 261х177 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Инв.№ 4608

Князь Куракин Александр Борисович (1752-1818)

Отец – Куракин Борис Иванович (1676-1727)
Дед – Куракин Борис Григорьевич (ум. 1682)
Прадед – Куракин Григорий Семенович (умер после 1682)
Прапрадед – Куракин Семен Андреевич
Прапрабабушка Елена Васильевна Бахтеярова-Ростовская
Фамилия Бахтеяров приобретает известность на рубеже XV-XVI веков. Носителями ее были потомки золотоордынцев, служилые люди татарского происхождения: беки и мурзы

Никонов В.А. Словарь русских фамилий

Князь Александр Борисович Куракин, известный дипломат конца XVIII-начала XIX вв., потомок знатных литовских и ордынских родов. Ордынский хан (или мурза) Булгак – предок не только Куракиных, но и родственных им династий князей Голицыных и дворян Булгаковых.
Сын Булгака Патрикей стал родоначальником линии, а его потомок в начале (XV) века получил прозвище Курака. Андрей Иванович Курака, как далее следует из родословной, был боярином при царях Иване III Васильевиче (1462-- 1505) и при Василии IV Ивановиче (1505-1533) [ОГДР, I, с. 3].

Баскаков Н.А.
Русские фамилии тюркского происхождения — 2-е изд. М.: Наука, 1993. — 278 с.

По исследованиям Н.А. Баскакова, слово quraq в тюркских языках означает «пустой, бережливый, скупой» или «бессодержательный».
Любопытно, что герб рода князей Куракиных наряду с элементами, общими для герба Голицыных, имеет существенное отличие - включение в правую (от зрителя - в левую) нижнюю часть герба изображений полумесяца и шестиконечной звезды, отсутствующих в гербе Голицыных и характеризующих гербы фамилий, связанных родством с выходцами из Золотой Орды. Впрочем, в некоторых исследованиях приводятся варианты голицынского герба, полностью совпадающие с куракинским гербом, что вполне возможно для этих фамилий, имеющих близкое родство.

Типичным примером нового времени являлся представитель одного из древнейших княжеских родов–выдающийся дипломат петровской эпохи Б.И.Куракин. Ребёнком он попал в дом Петра I, а достигнув юношеского возраста, породнился с царской семьёй, женившись на сестре Петра. В 21 год Куракин в составе 50 знатнейших фамилий отправился в Европу для постижения разных наук. В частности, Б.И. Куракин системно посещал частные музеи Голландии, Италии, Германии, Англии, анатомические кабинеты, дома знатоков и собирателей древностей, дворцы и резиденции монархов. Его путёвые записи включают описания живописных работ современных князю мастеров, памятников античности, книжных изданий. Известно о приобретении им произведений графики, включающих портреты представителей правящих династий Европы и Востока, рисунков архитектурных достопримечательностей Италии, Испании и Англии. Борис Иванович по праву считается родоначальником одной из самых крупных фамильных коллекций предметов изобразительного искусства, передаваемой по наследству и пополняемой на протяжении двух столетий.

Поездка Александра Борисовича Куракина II (1752–1818) по странам Западной Европы повлияла на формирование собственной коллекции.

Анализ письменных источников, и в частности писем и счетов от художественного агента в Амстердаме М.Олдекопа, хранящихся

в Историческом музее, позволяет понять характер собрания А.Б. Куракина. В основном, это «малые голландцы», а также фламандская и французская живопись XVII–XVIII веков. Жанровый диапазон этих картин довольно широк.

Бóльшая часть – это пейзажи, морские баталии, интерьеры. Есть также произведения бытовой, исторической, мифологической, анималистической и библейской живописи. Отдельными экземплярами представлены фламандские цветочные букеты, пасторальные сцены, натюрморты с дичью.

Выбор художественных школ и отдельных мастеров типичен для русского коллекционирования второй половины XVIII – начала XIX века. В архивных документах (списках закупок картин) встречаются такие имена, как А. Корреджо, Ж.Б. Грез, У. Хогарт.

1. Ливцов В. А., Четверикова А. С. Ливцов ВА, Четверикова АС История частного собирательства в России в контексте формирования музейных коллекций //Вестник государственного и муниципального управления. – 2024. – Т. 13. – №. 3. – С. 80-96.
2. Быкова Ю. И. Роль заказчика в русском искусстве XVIII-начала XIX века: на материале рода князей Куракиных //Преподаватель XXI век. – 2007. – №. 2. – С. 153-156.



Ван Гунст, Питер Стевенс
Портрет князя Б.И. Куракина
Россия, 1717 г.
Гравюра на металле, 35х27 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Инв.№ Гр.-16594

МАЛАЯ АНФИЛАДА КНЯЗЕЙ КУРАКИНЫХ (КУРАКИНСКАЯ АНФИЛАДА) ВО ДВОРЦЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Род Куракиных – один из древнейших русских княжеских родов, восходящий к литовской правящей династии Гедиминовичей. Его основателем считается великий князь Литовский – Гедимин, правивший Великим княжеством Литовским в 1315-1341 годах. Его сын Наримунт, князь Пинский, а затем внук Патрикей, князь Звенигородский и Великий Новгородский, положили начало линии, представители которой со временем вошли в состав русской знати. От Георгия, сына Патрикея, происходил князь Андрей Иванович Булгаков, упоминаемый в источниках 1530 года и носивший прозвище Курака, от которого и произошло родовое имя Куракиных. Таким образом, Куракины являлись потомками Гедиминовичей и состояли в родстве с правящими домами Восточной Европы. С момента своего вхождения в русскую аристократию князья Куракины занимали видное положение при дворе. Они служили дипломатами, государственными деятелями, сенаторами.

Интерес к художественному коллекционированию был неотъемлемой частью аристократической культуры Куракиных. Формирование личных галерей рассматривалось ими как продолжение придворной репрезентации и способ визуального закрепления высокого социального статуса.

Именно эта историческая концепция «дипломатического», статусного собирательства легла в основу формирования Большого собрания изящных искусств ASG. Произведения западноевропейской живописи, некогда определявшие вкус высшей знати, нашли своё место в пространстве Малой анфилады князей Куракиных во Дворце изящных искусств ASG. Анфилада состоит из трёх последовательных помещений. В правом (боковом) помещении Куракинской анфилады воссоздаётся дух фамильной галереи. Здесь экспонируются образцы европейского парадного портрета.

Одним из ключевых произведений этого зала является «Портрет неизвестного в кирасе» (около 1710 года, инв. № 02-3867), принадлежащий кругу Алексиса Симона Белля. Белль (1674-1734), ученик Франсуа де Труа (1645/1646 – 1730), испытал влияние Пьера Миньяра, Гиацинта Риго и Никола де Ларжильера. В 1703 году художник был принят в Королевскую академию живописи и скульптуры. Он работал по заказам французского, польского и Якобитского дворов, создавая парадные портреты европейской аристократии.

Портрет представляет собой погрудное изображение мужчины в тёмной кирасе, белом кружевном галстуке и красном плаще. Длинный напудренный парик и тщательно прописанные детали костюма соответствуют традициям французского парадного пор-



Алексис Симон Белль, круг
Портрет неизвестного в кирасе
Франция, около 1710 года
Холст, масло. 82×65 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3867



Франсуа де Труа, приписывается
Галантная сцена с гитарой
Первая треть XVIII века
Холст, масло. 60,5×79,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1339

Жан-Батист
Шарпантье Старший,
приписывается
Мужской портрет
Вторая половина XVIII
века
Холст, масло. 67,5×59 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3942



трета эпохи Людовика XIV. Манера письма отличается свободной и тонкой моделировкой лица, а также вниманием к фактуре тканей, блеску металла. Подобные портреты были призваны не столько раскрыть внутренний мир модели, сколько подчеркнуть высокий социальный статус и принадлежность к аристократической среде.

Здесь же располагается картина на куртуазную тему. Это «Галантная сцена с гитарой» (первая треть XVIII века; инв. № 04-1339), приписываемая учителю Белля – Франсуа де Труа. Такое соседство демонстрирует преемственность французской академической школы.

Произведение относится к жанру tableaux de mode – галантных сцен, изображающих светское общество в атмосфере изящного досуга. Композиция насыщена характерными чертами куртуазного искусства Франции эпохи Людовика XV: декоративностью, театральностью и утончённой чувственностью. Костюмы персонажей, причёска дамы и парик кавалера позволяют датировать картину 1730-ми годами. Взаимодействие героев и отсутствие прямой связи между пейзажем и действующими лицами создают ощущение театральной декорации. Пространство картины воспринимается как сцена, на которой разыгрывается любовный эпизод. Это подчёркивает характерную для искусства XVIII века символическую многозначность образов. Стилистически произведение близко к галантным сценам мастера конца 1720-х-1730-х годов, таким как «Свидание у фонтана» (1720-е, Музей Виктории и Альберта, Лондон) и «Игра в пьеде-бёф» (1725, частное собрание). Галантные композиции занимали значительное место в творчестве мастера до конца 1730-х годов.

Мужской портрет, приписываемый Жану-Батисту Шарпантье Старшему (инв. № 02-3942), выполнен во второй половине XVIII века – эпоху, когда дипломатические и культурные связи князей Куракиных с Францией были особенно крепки. Шарпантье (1728 – 1806) внёс значительный вклад в развитие портретной живописи у себя на родине. Он писал парадные портреты по заказам внука Людовика XIV – герцога де Пентьевра.

На голове портретируемого из собрания ASG – напудренный парик, что являлось неотъемлемой частью формального костюма в XVIII веке. Этот тип парика называется «каре» (carre). При нём лоб остаётся открытым, а волосы зачесываются назад в косу или мешочек. Такой парик был в моде примерно в 1750-х годах. Одет портретируемый в чёрный сюртук (justaucorps), сшитый из шерсти или шёлка. Сюртук имеет узкие плечи и рукава и плотно прилегает к телу. Манжеты рукавов отделаны белым кружевом. Под сюртуком – белоснежная рубашка с высоким воротником. Шею украшает белый кружевной галстук, свободно завязанный и ниспадающий на грудь. Использование дорого кружева в галстуке и манжетах являлось важным элементом мужской моды, демонстрирующим статус и достаток.

На полотне, исполненном в мастерской выдающегося живопис-



Джошуа Рейнольдс, мастерская
Портрет господина Жака Готье, секретаря короля
После 1752 года
Холст, масло. 73,5×60 см
БСИИ ASG, инв. № 02-2122



Помпео Джироламо Батони, мастерская
Портрет курфюрста Карла Теодора Баварского
Около 1777 года
Холст, масло. 154×110 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1759

Жан Нокре, приписывается
Женский портрет в образе Дианы
1650 – 1660-е годы
Холст, масло. 91×72 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0106



ца Англии Джошуа Рейнольдса (1723 – 1792), изображен секретарь короля Георга II – господин Жак Готье. Рейнольдс написал портрет в 1752 году. Как и работы самого живописца, портрет из собрания ASG отличается выразительным, точным рисунком, умением автора сконцентрировать внимание на индивидуальных особенностях человека и соединить их с его социальным положением. Портретируемый изображён в тёмном головном уборе, белой сорочке и охристо-коричневой верхней одежде с пурпурным отворотом. Художник создаёт неофициальный образ. Под верхней одеждой видна тонкая белая сорочка. Её расстегнутый ворот открывает шею, что только усиливает его интимность.

Особое внимание привлекает парадный «Портрет курфюрста Карла Теодора Баварского» мастерской Помпео Джироламо Батони (1708 –1787) – одного из ведущих итальянских портретистов XVIII века. Курфюрст занимался духовными и материальными преобразованиями в герцогстве Берг. В 1757 году он основал Академию рисунка и скульптуры в Мангейме, а в 1763 – Академию наук и Кабинет древностей. В 1777 году был провозглашен герцогом и курфюрстом Баварским.

Суровый военно-политический пафос парадного портрета смягчают женские образы. В коллекции князей Куракиных находились работы французского мастера Жака Нокре (1615/1617–1672). В Большом собрании изящных искусств ASG хранится приписываемый ему «Женский портрет в образе Дианы». В XVII веке были популярны женские изображения в образе древнеримский богини Дианы – покровительницы охоты и Луны, атрибутами которой являлись колчан со стрелами и украшение для волос в виде полумесяца. При французском дворе XVII века этот образ служил метафорой чистоты, знатности и грации. Для женского портрета в образе Дианы из собрания ASG Нокре избрал поясной формат изображения и тёмный фон. С полотна на зрителя смотрит молодая женщина, одетая в золотистое декольтированное платье с белыми рукавами. Корсаж украшен мерцающей золотой и серебряной вышивкой. За спиной колчан со стрелами. В нижней части справа – верный охотничий пес, опирающийся передними лапами на хозяйку.

Если работа, приписываемая Нокре, демонстрирует театрализованную сторону версальской моды, то портрет, приписываемый Франсуа де Труа, раскрывает интимную составляющую образа. На полотне представлена Жанна Котель – жена живописца. Мы видим сдержанную, изысканную интеллектуалку, которая отвела взгляд от зрителя.

На портрете, приписываемом Марианне Луар (1705–1783) модель изображена в синем декольтированном платье с кружевами, меховой отделкой и атласными бантами. На коленях она держит маленькую собачку – традиционный символ домашнего уюта и верности. Для манеры Луар характерно внимание к деталям костюма при относительно свободной живописной трактовке. Её работы отличаются мягкостью образов, художница стремилась передать не только внешний облик, но и скрытую чувственность своих моделей.



Франсуа де Труа, приписывается
Портрет Жанны Котель, жены Франсуа де Труа
1669 – 1690 годы
Холст, масло. 99×80 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1843



Луи-Габриель Бланше, приписывается
Портрет аббата Бодо
1735 – 1772 годы
Холст, масло. 81,5×62 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3427



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



Марианна Луар, приписывается
Портрет дамы с собачкой
1746 – 1783 годы
Холст, масло. 81×64,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-3173

Луи-Габриель Бланше (1705–1772) – выдающийся французский мастер, долгое время работавший в Риме. Он соединил в своём творчестве лёгкость французского рококо с традициями итальянской живописной школы. Приписываемый ему «Портрет аббата Бодо» имеет поясной формат. Священнослужитель представлен в белой накидке (моццетта) из меха белки или горностая. Под накидкой надета чёрная сутана – длинная одежда священнослужителей, которую носят вне богослужения. Из-под рукавов видны белые кружевные манжеты рубашки. На шее аббата завязан традиционный французский католический воротничок – рабат. На голове –напудренный парик с буклями по бокам в стиле Людовика XV. В правой руке аббат держит небольшую книгу, элегантно заложив страницу пальцем.

Над «Портретом Албертины Агнессы Нассау-Оранской в цветочной гирлянде» работало два художника – Ян Мейтенс (около 1614–1670), написавший портрет герцогини и Франс ван Эвербрук (около 1628–1676/1693) – автор цветочной гирлянды. Ян Мейтенс много работал по заказам двора Оранских-Нассау, а Франс ван Эвербурк специализировался на изображении цветов, фруктов, натюрмортов в жанре «Суета сует», а также роскошных композиций pronkstilleven. Альбертина Агнесса Нассау-Оранская (1634 –1696) – шестой ребёнок голландского статхаудера Фредерика Хендрика Оранского и Амалии Солмс-Браунфельсской. Вышла замуж за двоюродного брата Виллема Фридриха, графа Нассау-Дитца (1613–1664). Была регентом Фрисландии, Гронингена и Дренте во время малолетства своего сына Генриха Казимира II. На портрете Альбертина изображена в тёмном бархатном платье пурпурно-сливового оттенка. Этот цвет традиционно означал траур (в 1664 году герцогиня овдовела). Корсаж имеет модный в те годы широкий овальный вырез. Из-под платья виднеются пышные рукава белой сорочки. Они собраны у локтя в буфы. Волосы модели уложены по моде 1660-х годов, они зачёсаны на затылке, а локоны спускаются вдоль лица.

Версальская мода эпохи Короля-солнце представлена на двух небольших овальных портретах французской школы XVII века. Модели одеты по моде последней трети столетия. Вариант модного силуэта 1670-х годов – жёсткий лиф и верхняя юбка, отделанные тончайшим кружевом, в то время как нижняя юбка покрывалась серебряной и позолоченной вышивкой. Лиф, рукава и юбка с завязками украшались лентами в тон нижней юбке. Красные ленты украшают причёску героини на одном из портретов (БСИИ ASG, инв. № 01-1051 (2)). В это же время в моду вошли уложенные по бокам волосы и спадающие на плечи локоны. Такая причёска изображена на «Портрете Марии Терезы Австрийской (?)» (БСИИ ASG, инв. № 1051 (1)). Оба портрета демонстрируют популярность узорчатых тканей (парчи, вышивки и кружева), коротких рукавов с буфами и жемчужных ожерелий.



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



Французская школа XVII века
Портрет Марии Терезы Австрийской (?)
Франция, около 1680 года
Холст, масло. Овал 39,5×31 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1051 (1)



Французская школа XVII века
Портрет Марии Терезы Австрийской (?)
Франция, около 1680 года
Холст, масло. Овал 39,5×31 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1051 (2)

Пару составляют портреты дворянина в красном плаще и дамы в жемчужном ожерелье французской школы XVII века. На портретируемом небрежно повязан белый кружевной галстук. Такой тип шейного платка (кравчик) вошёл во французскую моду после битвы при Стенкерке (1692 год), и стал обязательным атрибутом военного и гражданского костюма высшего дворянства. На даме – парадное платье серебристо-оливкового оттенка. Края декольте и коротких рукавов-крыльев декорированы кружевом. Сверху накинута красная накидка, которая на плечах закреплена аграфом (брошью) с драгоценным камнем. Волосы гладко зачёсаны надо лбом в причёску «фонтанж» с вплетенными нитями крупного жемчуга.



Французская школа XVII века
Портрет дворянина в красном плаще
Холст, масло. 69×54 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4316 (1)



Французская школа XVII века
Портрет дамы в жемчужном ожерелье
Холст, масло. 69×54 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4316 (2)



Пьер Гобер, круг
Женский портрет в образе Дианы
Франция, XVIII век
Холст, масло. Овал 39×33 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2081

На портрете круга официального королевского живописца Пьера Гобера (1662 – 1744) дама представлена со сложной прической, которая состоит из мелких локонов, обрамляющих лицо. Подобные причёски назывались «а-ля Манчини» или «аль-анфан». Свое название она получила в честь племянниц кардинала Мазарини – сестер Манчини (в первую очередь Олимпии и Гортензии), которые блистали при дворе французского короля Людовика XIV и ввели эту укладку в моду.

Разбивают портретную галерею цветочные натюрморты, приписываемые фламандскому живописцу эпохи позднего барокко – Гаспару Петеру Вербрюггену II (1664 –





Гаспар Петер Вербрюгген II, приписывается
Парные цветочные натюрморты
1676 –1705 годы
Холст, масло.
59×40 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-1765 (1,2)



Ян-Батист Босхарт, приписывается
Персонажи, обрамленные цветочной гирляндой
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 108×76 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4408



Отто Марсеус ван Схрик
Натюрморт со змеей, лаской и бабочкой
1660–1678 годы
Холст, масло. 113,5×90,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3436



Витторе Гисланди, круг
Портрет кардинала Джованни Ганганелли
1759–1769 годы
Холст, масло. 73×58 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1757

1730). Художник писал цветы, фрукты и гирлянды. Испытал влияние итальянских и французских живописцев: Марио Нуцци (1603–1673), Микеланджело дель Кампидольо (1625–1669) и Жана-Батиста Монуайе (1636–1699). Живописец часто изображал цветочные букеты в больших каменных вазах, увитых гирляндами. Фоном для таких работ служил пейзаж с фигурами. На картинах из собрания ASG на фоне тёмного сумрачного пейзажа изображены букеты цветов в вазах из золоченой бронзы. Букеты состоят из разных сортов роз, тюльпанов и нарциссов. В нижней части, у подножия вазы, лежат срезанные бутоны.

Ещё один натюрморт с цветами приписывается фламандскому художнику Яну-Батисту Босхарту (1667–1746). Живописец получил признание как мастер масштабных декоративных цветочных композиций, чья свободная, пастозная манера близка произведениям Гаспара Петера Вербрюггена II. Босхарт писал пышные растительные гирлянды, обрамляющие каменные картуши ниш. Внутрь гирлянд помещались портреты, мифологические аллегории, религиозные сюжеты. На картине, приписываемой художнику из Большого собрания изящных искусств ASG, в центре пышной цветочной гирлянды из роз, нарциссов, тюльпанов и маков изображены мужская и женская фигуры в технике гризайль.

Совершенно иное настроение имеет аллегорический натюрморт голландского художника Отто Марсеуса ван Схрика (около 1619–1678). Натюрморт выполнен в жанре «Суета сует». В центре композиции изображен лошадиный череп – традиционный символ бренности земного бытия, мимолётности жизни и неминуемой смерти. На нём – ласка, маленький хищный зверёк, который в европейской христианской символике считается символом нечисти. Поросший травой череп напоминает о том, что природа торжествует над смертью. Из-под камня выползли две змеи, олицетворяющие зло и искушение. Здесь же – черепаха, изображение которой в христианстве также имеет негативное значение. На листе сидит бабочка – аллегория быстротечности бытия. В композиции присутствуют изображения постепенно вянущих растений и цветов.

Отдельное место в анфиладе занимают портреты религиозных деятелей. «Портрет кардинала Джованни Ганганелли» написан художником из окружения выдающегося итальянского мастера Витторе Гисланди (известного как Фра Гальгарио). Джованни Винченцо Антонио Ганганелли в 1759 году был возведён в сан кардинала, а в 1769 году стал Папой Римским Климентом XIV. Ганганелли вошёл в историю как большой покровитель искусств и инициатор упразднения в XVIII веке ордена иезуитов. На голове кардинала пилеолус (дзуккетто) алого цвета – традиционный головной убор католического духовенства. В руке он держит беретту – официальный четырехугольный головной убор.

«Портрет Луизы Аделаиды Орлеанской» исполнен Пьером Гобером. Луиза Аделаида Орлеанская (1698 – 1743) – третья дочь регента Франции Филиппа Орлеанского, известная также как мадемуазель де Шартр. В 1719 году она приняла сан и стала настоятельницей Шельского аббатства. Портретируемая облачена в орнат бенедиктинской аббатисы высшего ранга. Поверх – белое оплечье, которое плотно прилегает к подбородку, переходя в головной платок – вимпл. В руке



Пьер Гобер
Портрет Луизы Аделаиды Орлеанской
Около 1730 года
Холст, масло. 137×110 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0701



Лука Джордано, приписывается
Пан и Сиринга
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 52×86 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2151

настоятельницы раскрытая книга. Справа, позади нее – епископский жезл. Данный портрет является авторской репликой работы из Городского музея Альфреда-Бонно (Шель, Франция).

В Малой анфиладе князей Куракиных присутствуют две работы на мифологические сюжеты – это полотно «Нарцисс и Эхо», приписываемое французскому мастеру эпохи классицизма Лорану де ла Гиру (1606 – 1656), и «Пан и Сиринга», также приписываемое неаполитанцу Луке Джордано (1634–1705). Лоран де ла Гир – один из основателей французской Королевской Академии живописи и скульптуры. Нарцисс и Эхо – герои «Метаморфоз» Овидия (3:339–510). Эхо была осуждена богиней Юноной повторять лишь последнее слово того, что ей говорилось; Нарцисс в наказание за пренебрежение Эхо был осужден любить лишь свое собственное отражение и томился, глядя на себя в воду. После смерти своей он превратился в цветок, носящий его имя, а Эхо в скорби улетела, и с тех пор от нее не осталось ничего, кроме ее голоса.

Картина «Пан и Сиринга» поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с записями по авторскому фону. После снятия записей в реставрационных мастерских Международного института культурного наследия ASG было установлено, что по грунту сохранилась импримату́ра. Реставрационным советом было принято решение написать пейзаж на заднем плане картины, дабы придать композиции цельное художественное решение. В качестве образца для воспроизведения фона была выбрана близкая работа на тот же сюжет, атрибутированная кругом Луи де Булоня Младшего (1654–1733). Аналогичная композиция Луки Джордано «Пан и Сиринга» хранится в коллекции Уолпола.

Сиринга – прекрасная лесная нимфа, не раз преследуемая богами и сатирами. Козлоногий и рогатый пан влюбился в Сирингу, но был отвергнут ею. Тогда он предпринял попытку взять её силой. Он преследовал нимфу до реки Ладо, которая преградила ей путь. Тут она взмолилась о том, чтобы её облик изменился, и Пан неожиданно обнаружил, что держит



Лоран де ла Гир, приписывается
Нарцисс и Эхо
Франция, XVII век
Холст, масло, 100×90,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1558

в объятиях не возлюбленную, а тонкие трубки тростника. Звук ветра, дувший в них, был настолько красив, что он срезал несколько трубок и, соединив их, назвал свой инструмент именем нимфы – сиринга («Мет.», 1:689 – 713).

МАЛАЯ АНФИЛАДА КНЯЗЕЙ КУРАКИНЫХ

Переходя из камерных жилых интерьеров в зал князей Куракиных, посетитель вновь оказывается в пространстве, где архитектура приобретает представительское звучание. Однако его торжественность рождается уже не из масштабов помещения и не из богатства декоративного убранства, а из иной художественной идеи — памяти о роде. Именно поэтому главным действующим лицом интерьера становится не архитектура сама по себе, а портрет, вокруг которого выстраивается вся композиция зала.

В дворянской культуре XVIII – XIX веков фамильные портретные галереи являлись неотъемлемой частью усадебных и городских особняков. Они служили своеобразной летописью семьи, позволяя последовательно проследить смену поколений, сохранить память о выдающихся представителях рода и подчеркнуть преемственность традиций. Портрет воспринимался не только как произведение искусства, но и как свидетельство истории, поэтому его место в интерьере всегда определялось архитектурой помещения.

Именно этот принцип становится определяющим для художественного решения зала князей Куракиных. Архитектурная композиция строится здесь на спокойном ритме простенков, каждый из которых превращается в самостоятельную экспозиционную плоскость. Светло-голубая отделка стен с тонким орнаментальным рисунком создаёт нейтральный фон, позволяющий сосредоточить внимание на живописных произведениях. Благодаря этому интерьер не выглядит перегруженным, несмотря на большое количество полотен различного формата. Напротив, между архитектурой и живописью возникает ощущение внутреннего равновесия, при котором ни один из элементов не стремится доминировать над другим.

Особенно выразительно воспринимается центральная часть зала. Здесь крупноформатные портреты и мифологические композиции образуют своеобразную смысловую доминанту, тогда как небольшие овальные изображения, размещенные над оконными проёмами, продолжают рассказ в лицах. Подобное построение характерно для многих царских резиденций XIX века, где архитектура служила своеобразной рамой для семейной художественной коллекции.

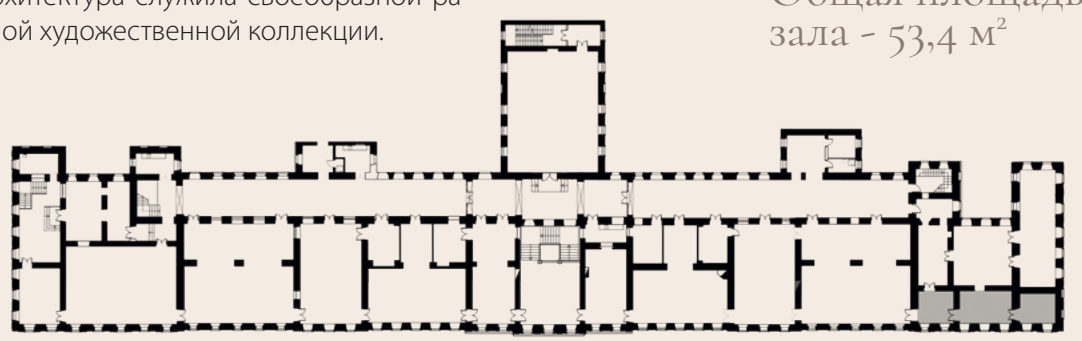
Важную роль играет естественное освещение. Высокие окна, оформленные многослойными драпировками холодных голубых и теплых золотистых оттенков, наполняют помещение рассеянным светом, благодаря которому живописные произведения воспринимаются особенно мягко. Свет словно скользит по поверхности полотен, выявляя глубину красочного слоя и благородную фактуру золочёных рам. Одновременно текстиль придает интерьеру ощущение жилого пространства, смягчая строгую геометрию архитектурных членений.

Не менее тщательно организована композиция потолка. Каждый объем перекрыт самостоятельной системой лепных рамок с крупной центральной розеткой, однако все три потолочные композиции решены по единому принципу и воспринимаются как части одной архитектурной темы. Четкие геометрические контуры восьмигранных медальонов сочетаются с тонкими растительными мотивами в углах, благодаря чему декоративное убранство сохраняет классицистическую ясность, не утрачивая пластической выразительности.

Мебель в зале немногочисленна. Небольшие консоли, столики, кресла и витрины расположены вдоль стен, оставляя центральную часть помещения свободной. Такое решение позволяет воспринимать зал не только как исторический интерьер, но и как художественную галерею, где посетитель может свободно перемещаться, рассматривая произведения искусства.

Несмотря на музейную насыщенность экспозиции, пространство не производит впечатления выставочного. Оно сохраняет ощущение жилого дома, где произведения искусства являлись естественной частью повседневной жизни. Именно это соединение архитектуры и художественного собрания придает залу князей Куракиных особую эмоциональную глубину. Здесь интерьер перестает быть лишь красивым обрамлением коллекции и сам становится историческим повествованием.

Общая площадь зала - 53,4 м^2



Ул. Карла Маркса



Пьер Гобер
Портрет Луизы Аделаиды Орлеанской
Около 1730 года
Холст, масло. 137×110 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0701

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

Гобер, Пьер

ПОРТРЕТ ЛУИЗЫ АДЕЛАИДЫ ОРЛЕАНСКОЙ

Около 1730 г.
Холст, масло. 137×110 см

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-0701

1. СОСТОЯНИЕ ПОЛОТНА ДО РЕСТАВРАЦИИ





Работа поступила в собрание ASG в ветхом состоянии. По всему полю картины имелись множественные осыпи, а также большие утраты как красочного слоя, так и грунта. Сетчатый кракелюр покрывал практически всю поверхность холста, что вызвало его коробление. В углах произошла утрата холста. Это сделало невозможным монтаж картины на подрамник без подведения кромок (особенно сильно пострадал правый нижний угол). Состояние основы находилось в столь плохом состоянии, что не смогло бы выдержать новую перетяжку полотна.

2. ПОВРЕЖДЕНИЯ КРАСОЧНОГО СЛОЯ, РАЗЛОЖИВШЕЕСЯ ЛАКОВОЕ ПОКРЫТИЕ, СОСТОЯНИЕ АВТОРСКИХ КРОМОК









Помимо сильного загрязнения красочного слоя толстое лаковое покрытие во многих местах утратило прозрачность или приобрело жухлый грязно-желтый цвет. В правой половине холста были обширные участки потертостей красочного слоя. Здесь же имелось несколько небольших утрат основы.

3. УДАЛЕНИЕ СТАРОГО ДУБЛИРОВОЧНОГО ХОЛСТА



Работа была в прошлом дублирована, поэтому лишилась авторских кромок. Общее состояние дублированного холста не позволило сохранить его в дальнейшем, и в процессе реставрации он был полностью заменен.

4. ФРАГМЕНТ СТАРОГО ПОДРАМНИКА



5. НОВЫЙ ПОДРАМНИК



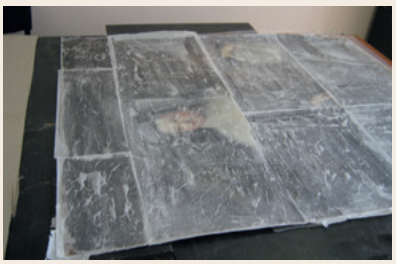
Старый подрамник сильно пострадал от жука-древоточца и многочисленных прежних перетяжек. Пазы колков были настолько разбиты, что не могли удержать распорные колки. Кроме того, конструкция авторского подрамника с простой одинарной крестовиной не позволила обеспечить равномерное натяжение полотна, отчего и происходили дефекты крепления. По решению реставрационного совета был заменен подрамник и введена в него дополнительная поперечная рейка для обеспечения равномерного натяжения.

6. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ В ПРОЦЕССЕ РАСЧИСТКИ



По общему состоянию картины признано возможным первым реставрационным процессом сделать снятие холста с подрамника, после чего провести удаление поверхностных загрязнений с использованием слабого (менее 30 %) раствора этилового спирта в дистилляте.

7. ПРОЦЕСС УКРЕПЛЕНИЯ КРАСОЧНОГО СЛОЯ ОСЕТРОВЫМ КЛЕЕМ



Далее работа была укреплена по всей поверхности осетровым клеем различной концентрации от 3 до 6 % с медовым пластификатором в соотношении 1/1 к сухой массе клея. Укрепление производилось посредством нанесения профилактических наклеек с последующей термообработкой под прессом.

8. ФРАГМЕНТЫ РАБОТЫ С ПОДВЕДЕННЫМ РЕСТАВРАЦИОННЫМ ГРУНТОМ





После укрепления, выравнивания поверхности картины и ее кромок реставратор перешел к заделке утрат основы, отверстий и проколов, которая проводилась путем наложения заплат из льняного холста с тыльной стороны картины. Восстановление утрат грунта проводилось меловой мастикой на основе 15% осетрового клея.

9. ТОНИРОВКА ХОЛСТА МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ







Следующая стадия – тонировка – производилась как по подведенному грунту, так и на местах утраты живописи на потертостях.

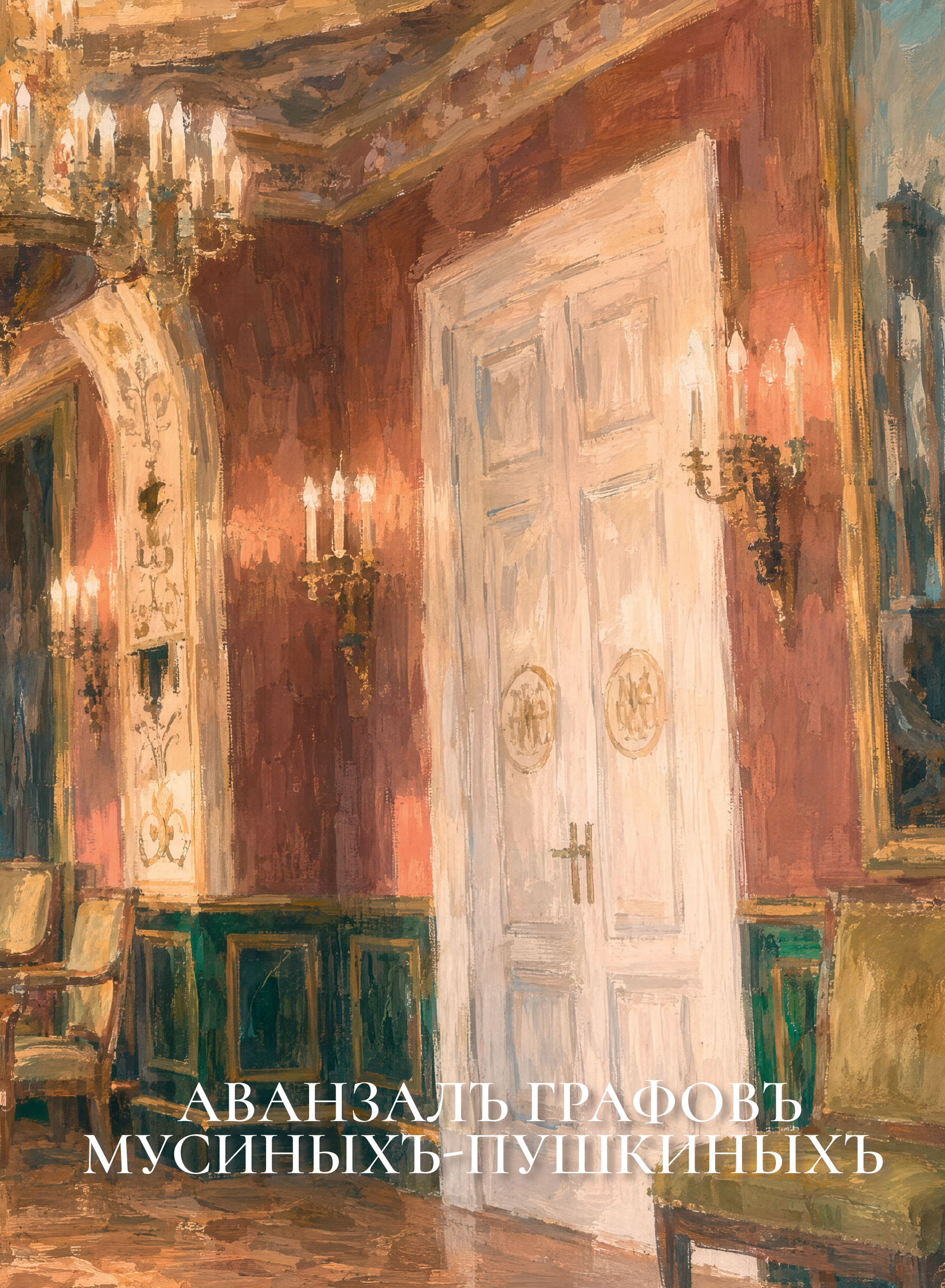
В завершение работа была покрыта двумя слоями разведенного даммарного лака.

Реставратор: И.В. Кириллов

КАРТИНА ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ







АВАНЗАЛЪ ГРАФОВЪ МУСИНЫХЪ-ПУШКИНЫХЪ



ГРАФЫ МУСИНЫ-ПУШКИНЫ

Ратша

Якун

...

Григорий Пушка (ум.1380)

Никита | Федор Товарок | Василий Улита | Константин Пушкин | Андрей | Иван

...

Тимофей

Михаил Муса

Иван Мусин-Пушкин

Василий

Юрий | Захар | Андрей

Яков Юрьевич Мусин-Пушкин

Савва Яковлевич Мусин-Пушкин

Яков Саввич Мусин-Пушкин (1682-?)

Иван Яковлевич Мусин-Пушкин (1710 — 1799)



граф (с 1798) Алексей Иванович Мусин-Пушкин (1744 — 1817)



Екатерина Алексеевна, урожденная Волконская (1754-1829)



Иван Алексеевич Мусин-Пушкин (1783 — 1836)



Владимир Алексеевич Мусин-Пушкин (1798 — 1854)

Петр Пушкин (ум.1661)

Петр Пушкин (1644-1692)

Александр (1686/92-1725) | Федор (ум.1727)

Лев (1723-1790)

Алексей (1717-1777)

Абрам Петрович Ганнибал (1696-1781)

Сергей Львович Пушкин (1770-1848)

Мария Алексеевна, урожденная Пушкина (1745-1818)

Осип Абрамович Ганнибал (1751-1826)





Надежда Осиповна, урожденная Ганнибал (1775-1836)



Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837)



Наталья Николаевна, урожденная Гончарова (1812-1863)

Тюркское происхождение у фамилии Мусиных-Пушкиных документально подтверждено. Она заключается в этимологии фамилии «Мусин». Родоначальник ветви Михайло Тимофеевич Пушкин по прозванию Муса, живший во второй половине XV века, получил своё прозвище (а впоследствии и фамильное имя) «Муса», которое представляет собой арабизированную форму имени Моисей (др.-евр. môše). Имя Муса пришло в русский язык через тюркские языки (в частности, через язык Золотой Орды — кыпчакский/татарский), где оно было широко распространено и закрепилось в антропонимике. Самая известная и прямая связь рода Мусиных-Пушкиных с Казанью связана с Степаном Александровичем Мусиным-Пушкиным. Он был первым гражданским губернатором Казанской губернии в 1781-1783 годах, после преобразования провинций в губернии по «Учреждению для управления губерний» Екатерины II.

Граф Мусин-Пушкин

В 1794 году пост президента Академии художеств занял граф А. И. Мусин-Пушкин – тайный советник, обер-прокурор Святейшего Синода. Он был историком и знаменитым коллекционером, собравшим ценную библиотеку старинных рукописей, в том числе нашел список «Слова о Полку Игореве». О личности Мусина-Пушкина свидетельствует его решение выделить из собственного жалования сумму на поощрение лучших работ членов Академии, которые представлялись «для всенародного обозрения ко дню ежегодного открытия Академии художеств в июле». Граф был знатоком античности, автором трудов по истории древней Греции.

Дипломат граф В.В. Мусин-Пушкин-Брюс, покупавший картины во время пребывания в Королевстве обеих Сицилий в 1836 году передал в академический музей часть своей коллекции живописи. На родине он приобрел известность как меценат, и в 1830 году Академия художеств избрала его почетным членом. В последние годы жизни, в 1835-1836 годах, граф был председателем Общества поощрения художеств. Картины из собрания Мусина-Пушкина-Брюса разместили в залах постоянной экспозиции на втором этаже по 3-ей линии. Коллекция состояла из оригиналов и копий тех европейских живописцев, на изучение творчества которых Академия ориентировала будущих художников, – в основном, Рафаэля, живописцев болонской школы. «Каталог Высочайше пожалованных Академии картинам, бывшим в галерее покойного обер-шенка двора его императорского величества графа Мусина-Пушкина-Брюса, за исключением отправленных в Москву 75-ти картин», дает возможность судить о классических вкусах графа, в собрании которого доминировали картины итальянских мастеров XV–XVI веков флорентийской, венецианской, болонской школ (А. Карраччи, Гверчино, Доменикино, Бассано); копии с Рафаэля. В меньшей степени представлены фламандские, французские, голландские и немецкие живописцы XVII–XVIII столетий – в основном, натюрмортами.



Лампи Старший, Иоганн Баптист
Портрет графа А.И. Мусина-Пушкина
Россия, 1794 год
Холст, масло. 132х113 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Богдан В.-И.Т. Частные коллекции в музее Академии художеств. Живопись // Искусство Евразии. – 2017. - № 4/7. - С.87-96



АВАНЗАЛ ГРАФОВ МУСИНЫХ-ПУШКИНЫХ

Аванзал открывает парадную анфиладу дворца и становится своеобразным прологом к дальнейшему знакомству с его интерьерами. Уже при входе пространство задает определенный ритм движения: взгляд невольно устремляется к центральному порталу, который становится композиционной доминантой помещения и организует всю перспективу. Здесь еще нет той декоративной насыщенности, которая раскроется в последующих залах. Архитектура словно намеренно сдерживает первое впечатление, постепенно подготавливая посетителя к развитию художественного замысла всего второго этажа.

Эта сдержанность не означает простоты. Напротив, выразительность интерьера рождается из точности архитектурного построения. Симметрично расположенные дверные и оконные проемы, последовательное чередование простенков и трех купольных перекрытий создают ощущение внутренней упорядоченности, столь характерное для интерьеров классицистического направления. Каждая архитектурная деталь занимает строго определенное место, благодаря чему пространство воспринимается цельным и уравновешенным.

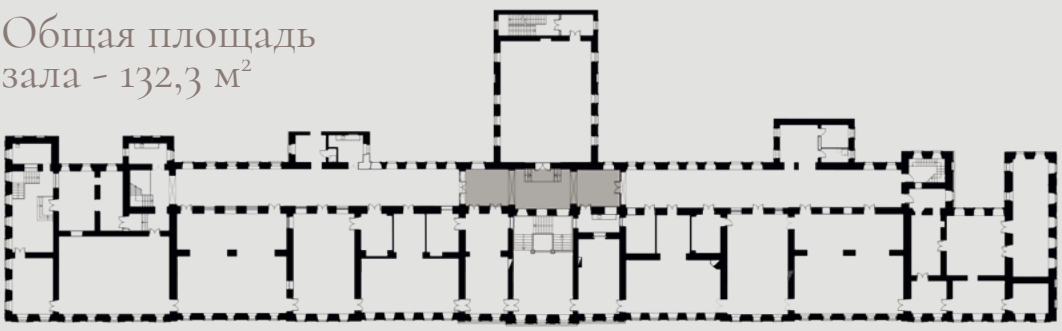
Во многом характер помещения определяет его цветовое решение. Терракотовые стены образуют теплый фон, на котором особенно отчетливо читаются насыщенные зеленые филенки нижнего яруса. Светлые лепные вставки не столько украшают стены, сколько выявляют их архитектурное членение, связывая вертикальные плоскости с развитым карнизом и купольными перекрытиями. Благодаря этому взгляд свободно скользит по интерьеру, не задерживаясь на отдельных деталях, а воспринимая пространство как единый объем.

Особое впечатление производят купольные перекрытия. Их кессонированная поверхность построена на сложном радиальном рисунке, который раскрывается постепенно, по мере движения по залу. Свет, проникающий через высокие оконные проемы, оживляет многочисленные грани кессонов, отчего потолок непрерывно меняет свое звучание. В утренние часы рельеф воспринимается особенно отчетливо, тогда как мягкое вечернее освещение объединяет отдельные элементы в спокойную пластичную композицию. Именно в этой изменчивости света наиболее полно проявляется пластическая выразительность потолка.

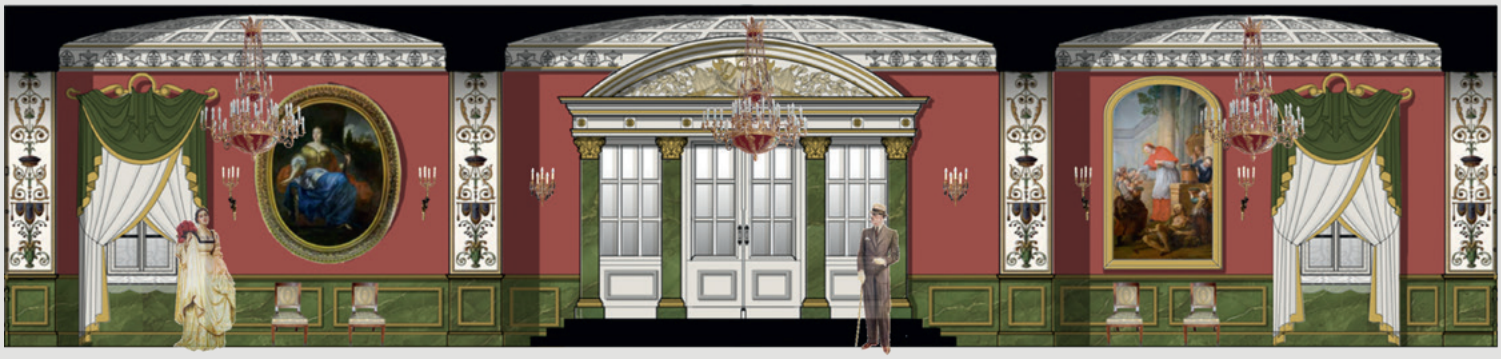
Живописные произведения становятся естественным продолжением архитектуры. Их размещение подчинено общей композиции интерьера и сопровождает движение посетителя по анфиладе. Центральное полотно, расположенное на главной продольной оси, служит композиционным акцентом помещения. Остальные произведения, заключенные в овальные и прямоугольные рамы, поддерживают общий ритм, не нарушая архитектурного равновесия.

Текстиль играет здесь не менее важную роль. Тяжелые портьеры с ламбрекенами не скрывают оконные

Общая площадь
зала - 132,3 м^2

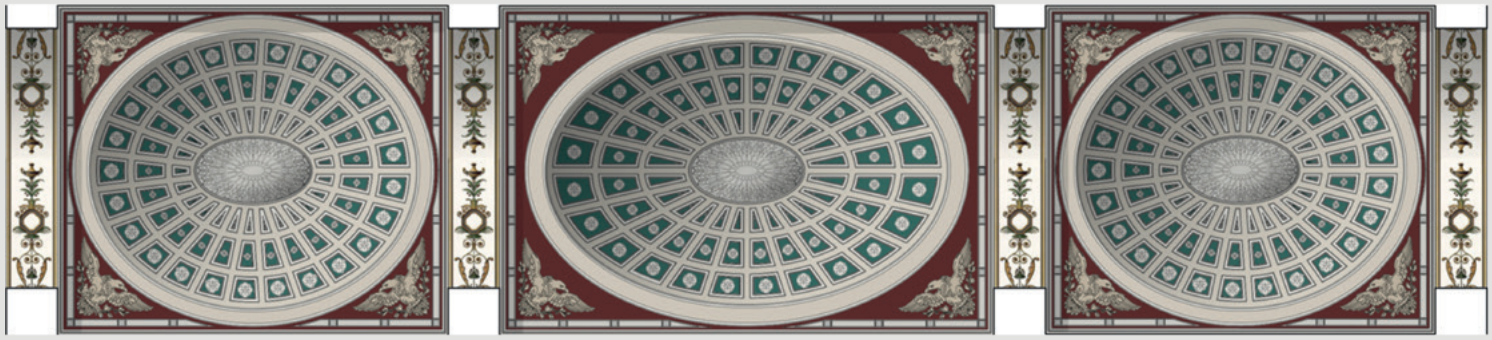


Ул. Карла Маркса

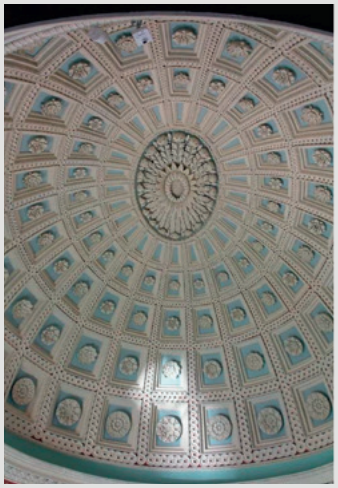




Интерьеры Аванзала графов Мусиных-Пушкиных



План оформления потолка Аванзала графов Мусиных-Пушкиных



Аналог потолка в Агатовых комнатах павильона «Холодная баня», расположенного в Екатерининском парке Царского Села

проемы, а подчеркивают их высоту, придавая стенам дополнительную пластическую выразительность. Зеленый цвет ткани перекликается с филенками нижнего яруса, благодаря чему различные элементы отделки складываются в единую колористическую систему.

При всей лаконичности декоративного убранства аванзал трудно назвать проходным помещением. Именно здесь возникает первое ощущение художественного мира дворца. Архитектура еще не стремится поразить роскошью, но уже раскрывает главный принцип построения интерьеров – гармонию пространства, света, живописи и декоративного искусства. Поэтому аванзал воспринимается не просто как начало анфилады, а как самостоятельное произведение архитектуры, задающее эмоциональный строй всему дальнейшему путешествию по дворцу.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

Нокре, Жан, приписывается

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ В ОБРАЗЕ АЛЛЕГОРИИ НАДЕЖДЫ

1650-1660-е годы
Холст, масло. Овал 194x154 см

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-2119

ДО РЕСТАВРАЦИИ














ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Работа была приобретена на аукционе Claude AGUTTES SAS во Франции 30 марта 2011 года

Экспертное заключение: Cabinet Éric Turquin, Paris.

Стилистически работа близка к парадным портретам Жана Нокре – ведущего портретиста французского двора времен Людовика XIV. Будучи представителем парадного направления в живописи, Нокре создавал репрезентативные портреты, часто в рост, заключенные в овальный формат, с пышными драпировками,

элементами пейзажа на заднем плане и аксессуарами, имеющими символическое значение. Характерным образцом творчества может служить «Портрет Луизы де Лавальер в образе Флоры» (Музей изобразительных искусств, Ренн).

Модель одета по моде времени Людовика XIV в декольтированное платье с пышной синей юбкой и красным плащом. На голове прическа – «савинье», названная по имени маркизы де Севинье и бывшая в моде в 1650 – 1660 годы. Характерен для художника и колорит, построенный на сочетании ярких красных и синих оттенков. Эффектно написаны складки тканей с бликами на них. Композицию добавляет и аксессуар – якорь, символизирующий надежду

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с общим провисанием холста, вызванным ослабленной натяжкой на подрамник, что привело к короблению красочного слоя, в особенности в нижней части полотна, и появлением мелко-сетчатого кракелюра грунтового происхождения по всей центральной части живописи и с приподнятыми краями по всему контуру. Более тщательное изучение работы выявило, что с оборотной стороны имеется дублировочный холст, состоящий из двух половинок, соединенных между собой не стык в стык, а запошивочным швом, который из-за своей толщины оказывал давление на основной живописный холст, в результате чего с лицевой стороны в центральной части композиции образовалась горизонтальная деформация полотна в виде полосы. Сама же живопись написана на крупнозернистом холсте, покрытом меловым грунтом на основе клея животного происхождения. Толщина грунта незначительна и не превышает 0,5 мм. Подрамник – глухой, что спровоцировало быстроту его выхода из строя и провисание холста. Наблюдались осыпи и утраты красочного слоя, вызванные нарушением связи красочного слоя с грунтом; неравномерность лакового покрытия, во многих местах утратившего блеск и прозрачность; прорыв кромки вследствие трения полотна о раму; сильные поверхностные загрязнения, царапины, трещины и потёртости.

Дубовая рама, обрамляющая полотно, была вызолочена по левкасу и тонирована в темно-коричневый цвет, поэтому утраты орнаментальных деталей и фрагментов по всей поверхности имелись как с позолоченным левкасным слоем, так и с тонированным, а также имелись трещины, царапины, сколы и потертости. Все эти замечания и явились предпосылкой принятия решения реставрационным советом о проведении не только реставрационных работ по живописи, но и работ по реставрации рамы – путем отливки всех утраченных рельефных деталей орнамента, заделки трещин и сколов и восстановления позолоченного и тонированного левкасного покрытия.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж картины из рамы и снятие холста с подрамника
3. Изготовление нового раздвижного подрамника
4. Тонирование и вощение нового подрамника
5. Наложение заплат в местах разрывов и подведение кромок холста
6. Срез запошивочного шва дублировочного холста
7. Стяжка и укрепление места стыка двух половинок дублировочного холста путем наложения льняных волокон на животном клее
8. Выравнивание короблений холста
9. Удаление поверхностных загрязнений с полотна
10. Укрепление грунта с красочным слоем по всей поверхности:

a) Смазка поверхности картины клеем

b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места

c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги

d) Удаление излишков клея с поверхности полотна

11. Натяжка холста на новый подрамник
12. Утоньшение и выравнивание лаковой пленки
13. Подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, прорывов, трещин и потертостей
14. Предварительное лаковое (тонировочное) покрытие
15. Выполнение тонировок по подведенному грунту в местах потертостей и других утрат авторского красочного слоя
16. Финишное покрытие реставрационным лаком
17. Монтаж картины в раму
18. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону.

2–4



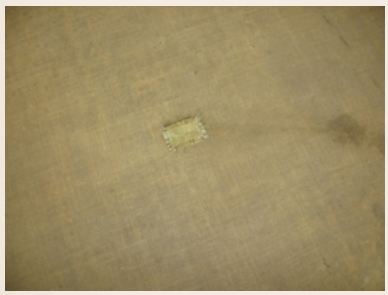






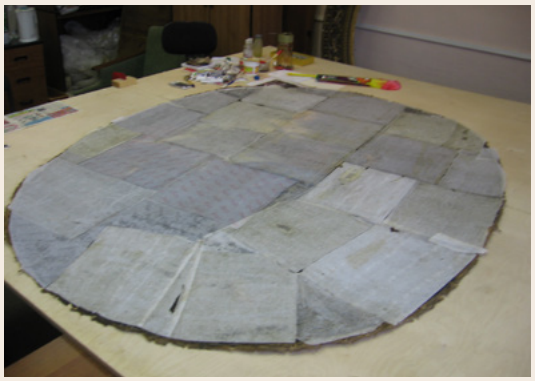
5–11



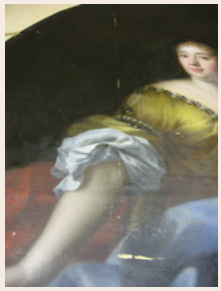


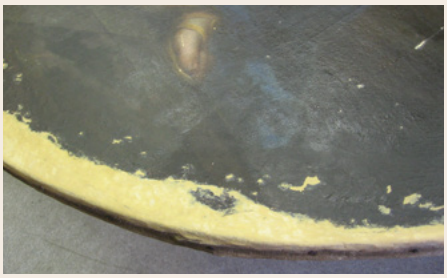
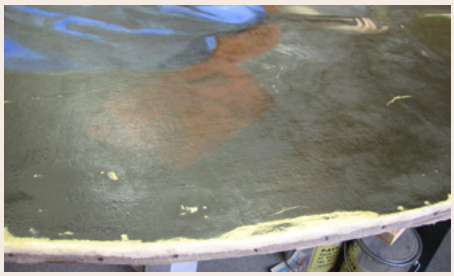


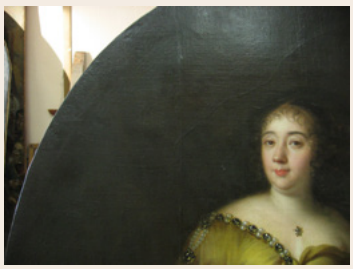

12–14

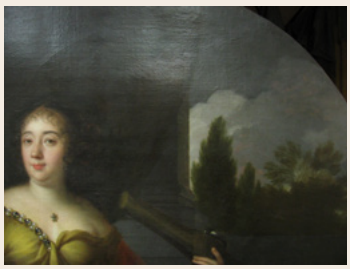


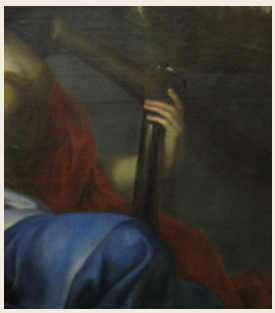



15–18











МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ РАМЫ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Удаление поверхностных загрязнений
3. Укрепление рельефных левкасных деталей и мест соединений
4. Отлив отсутствующих элементов по сохранившимся
5. Монтаж новых элементов
6. Шпаклевка, зачистка и шлифовка деталей и трещин
7. Общие тонировки рамы
8. Покрытие реставрационным лаком
9. Вощение оборотной стороны рамы.

1










2–6










7–9















САЛОНЪ ГРАФОВЪ ВОРОНЦОВЫХЪ-ДАШКОВЫХЪ



Салонъ

Концепция зала «Салонъ» связана с феноменом французских художественных и литературных салонов XVII-XVIII веков, важнейшего социального и интеллектуального института эпохи Просвещения.

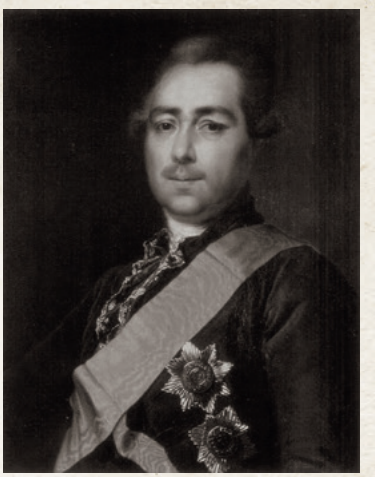
Изначально понятие «салон» обозначало частное собрание людей, организованное хозяевами дома. В культурной традиции Франции это явление приобрело особое значение, став пространством для общения интеллектуалов, аристократии и представителей буржуазии. Сам термин впервые зафиксирован во французских источниках в 1664 году и происходит от итальянского слова salone – «большой зал для приёмов». До конца XVII века подобные встречи нередко проходили в спальнях хозяйки дома, что подчёркивало доверительный, интимный характер салонного общения. Одним из первых и наиболее влиятельных салонов стал отель де Рамбуйе под управлением маркизы де Рамбуйе (1588–1665), где были сформированы нормы салонного этикета.

Салоны представляли собой не просто место изысканного досуга, но и важный центр интеллектуальной жизни и неотъемлемую часть просветительского проекта. Этот период в истории культуры нередко называют «эпохой бесед», когда устная дискуссия и живой обмен мнениями становились ключевым механизмом передачи философских и политических идей. Особое внимание привлекает роль женщин, которые выступали организаторами салонов, определяли круг гостей, задавали тематику встреч. Женщины-салоньерки были посредниками между философами, литераторами и политическими деятелями, формируя интеллектуальную атмосферу эпохи. Кроме того, салоны способствовали преодолению сословных границ, объединяя дворянство и просвещённую буржуазию, что отражало изменения социальной структуры французского общества накануне революции.

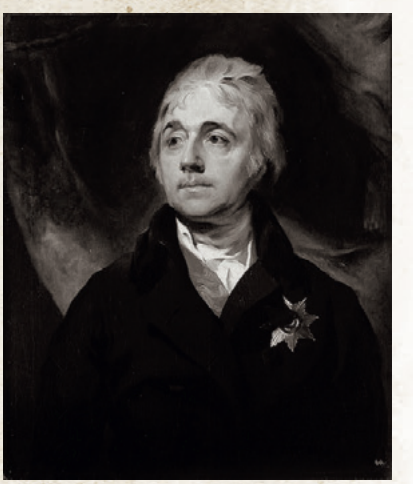
Салон Дворца изящных искусств ASG назван в честь графов Воронцовых-Дашковых. Такой выбор научно обоснован: он опирается на документально подтверждённую историю формирования графских художественных собраний западноевропейского искусства, а также вписывается в контекст процессов институционализации частных коллекций в России.

Связующим звеном между европейской салонной традицией и культурой эпохи Просвещения является княгиня Екатерина Романовна Дашкова (1743–1810), урождённая Воронцова, – директор Академии наук, президент Российской академии, выдающаяся просветительница, меценат и коллекционер. Её жизнь и деятельность лучшим образом вписываются в традиции европейских салонов эпохи Просвещения, а сама она выступала в роли российской «мадам Рекамье». Её деятельность в сфере коллекционирования тесно связана с семейными традициями Воронцовых и влиянием европейских просветителей, в частности Дени Дидро. Екатерина Дашкова встречалась с Дени Дидро в Париже в 1770–1772 и 1781 годах. В «Записках» княгиня упоминает, что ежедневно виделась с философом: *«Наши беседы начинались во время обеда и длились иногда до двух-трёх часов ночи»* [1].

Дидро высоко ценил Дашкову. Он писал о ней: *«Это серьёзный характер. По-французски она изъясняется совершенно свободно. Она не говорит всего, что думает, но то, что говорит, излагает просто, сильно и убедительно. Сердце её глубоко потрясено несчастьями, но в её образе мысли проявля-*



Граф Александр Романович Воронцов
1780-е годы



Томас Лоуренс
Граф Семён Воронцов
Между 1804 и 1807 годами
Холст, масло. 76 x 63 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Усадьба Воронцовых-Дашковых, Андреевское, Петушинский район

ются твёрдость, возвышенность, смелость и гордость. Княгиня любит искусства и науки, разбирается в людях и знает нужды своего отечества. Она горячо ненавидит деспотизм и любые проявления тирании. Она имела возможность близко узнать тех, кто стоит у власти, и откровенно говорит о добрых качествах и недостатках современного правления».

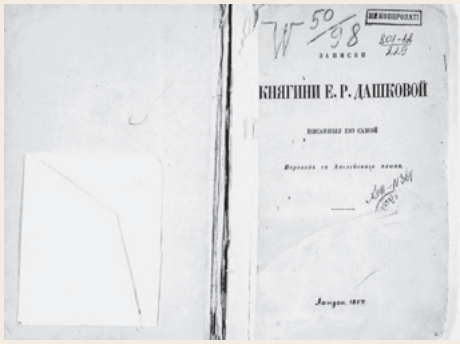
«Салоны» стали важным источником для понимания эстетических и социальных взглядов эпохи, что повлияло на подход Дашковой к формированию своей коллекции и поддержке культурных инициатив в России. Принципы отбора произведений, внимание к просветительской функции искусства и идея «нравственной картины» нашли отражение в её собирательской деятельности. В Париже она купила несколько «старинных эстампов первых граверов», а в Венеции – две картины Каналетто. К началу XIX века коллекция Дашковой и её брата А.Р. Воронцова насчитывала около 300 работ [2].

Отдельную ценность представляет живописное собрание семьи Воронцовых, которое находилось в усадьбе в селе Андреевском Владимирской области. К концу жизни Е.Р. Дашковой собрание насчитывало 312 произведений. Коллекция состояла из нескольких тематических блоков: серия портретов «Всероссийских государей и именитых свойственников» (всего 53 портрета и 35 персонажей); серия «Знатные особы российского двора и некоторые дарованиями отличившиеся мужи» (всего 238 портретов и 201 персона); отдельно выделена серия портретов 20 кардиналов и Пия VI, так называемое «Второе отделение» и портреты семьи Воронцовых [3, с.46]. Эта портретная галерея стала прообразом будущих историко-культурных коллекций, демонстрирующих связь российской аристократии с европейской традицией портретного искусства.

Среди Воронцовых были и другие собиратели ценностей: дипломат и государственный деятель граф Михаил Илларионович (1714–1767), братья Александр Романович (1741–1805), канцлер Российской империи, и Семён Романович (1744–1832), русский дипломат и посол в Великобритании. Канцлер Михаил Воронцов, будучи одним из главных заказчиков картин императрицы Елизаветы, украшал свой дворец работами ведущих европейских живописцев своего времени,



Луи Мишель Ван Лоо
Портрет Дени Дидро
1767 год
Холст, масло. 81х65 см
Лувр, Париж



Дашкова Е. Р. (1743-1810). Записки княгини Екатерины Романовны Дашковой, писанные ею самой, 1859 год

включая Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770).

Важную роль в истории коллекции Воронцовых-Дашковых сыграл Семён Романович Воронцов. Его собрание западноевропейского искусства было уникальным, поскольку формировалось в центре художественной жизни Европы того времени – Лондоне. Семён Романович ориентировался исключительно на английскую школу живописи и декоративно-прикладного искусства. Основу его живописной коллекции составляли работы ведущих британских портретистов и жанристов эпохи Георгов. Он приобретал полотна Джошуа Рейнолдса, Джорджа Доу, Томаса Лоуренса, Ричарда Косвея и Джона Хопнера.

Коллекция сына Семёна Романовича, светлейшего князя Михаила Семёновича Воронцова (1782–1856), по праву считалась одной из лучших частных коллекций в России. Унаследовав значительную часть собрания от отца и тётки, Екатерины Дашковой, он системно развивал его, формируя целостный художественный ансамбль в своей крымской резиденции – Алупке.

Преемственность традиции прослеживается и в ветви графов Воронцовых-Дашковых. Граф Иван Илларионович Воронцов-Дашков (1790–1854) во время европейских путешествий целенаправленно приобретал произведения искусства, в его собрании встречались работы французских мастеров (например, Франсуа Буше, Шарля Ван Лоо). Он активно знакомился с европейскими коллекционерами и художниками, что и формировало его вкус.

Его сын и внучатый племянник Михаила Семёновича, Илларион Иванович Воронцов-Дашков (1837–1916), развивал фамильную коллекцию уже в русле академизма, эстетики историзма второй половины XIX века и стандартов Императорского Эрмитажа. Согласно каталогам музейных собраний и историческим исследованиям, именно граф Илларион Иванович выступал главным инициатором формирования художественной коллекции семьи. Неоценимый вклад в эту деятельность внесла его супруга, графиня Елизавета Андреевна Воронцова-Дашкова (урождённая Шувалова), известная благотворительница и общественный деятель.

Концепция Салона Дворца изящных искусств ASG основана на комплексе фактов, объединяющих традиции французских салонов эпохи Просвещения, личность и деятельность княгини Екатерины Романовны Дашковой, влияние идей Дени Дидро и особенности её портретной коллекции. Экспозиция Салона во Дворце изящных искусств ASG посвящена камерному французскому портрету, пейзажу и натюрморту XVII–XVIII веков – жанрам, типичным для интерьеров аристократических салонов. Шпалерная развеска произведений воспроизводит аутентичную среду подобных собраний, а кабинетный формат картин воссоздаёт камерную атмосферу подлинного аристократического интерьера эпохи Просвещения.

В центре зала размещены парные портреты французской школы XVIII века – «Портрет ректора колледжа хирургов Руана Клода Ле Пер» (инв. № 04-3343 (1)) и «Портрет Марии Женевьевы Ле Пер» (инв. № 04-3343 (2)).

Мужской костюм портретируемого соответствует классическому канону XVIII века и включает жюстокор (длинный кафтан), камзол и кюлоты (короткие штаны). На портрете Ле Пер одет в темный бархатный жюстокор, крой которого отличается приталенным силуэтом. Рукава кафтана завершаются широкими обшлагами. Из-под него виднеется светлый жилет, открывающий ворот сорочки.



Французская школа XVIII века
Портрет ректора колледжа хирургов Руана Клода Ле Пер
Холст, масло. 80×64 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3343 (1)



Французская школа XVIII века
Портрет Марии Женевьевы Ле Пер
Холст, масло. 80×64 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3343 (2)

На шее повязан шейный платок из тонкого белого муслина. На голове – напудренный парик, который на висках уложен в горизонтальные локоны (букли). Всё это формирует образ представителя образованной элиты.

На парном женском портрете изображена дама из высшего общества за письменным столом. Детали её одежды и аксессуаров соответствуют моде середины и второй половины столетия, демонстрируя определённый социальный статус и следование парижским тенденциям. Дама одета в шёлковое платье насыщенного голубого цвета. Декольте и манжеты богато украшены пышным кружевом. Подобные детали изысканного кружева и льна были ключевыми элементами роскошного костюма ancient regime (*англ. старого режима*). Также украшением служит и большой бант того же цвета что и платье на лифе. На шее – жемчужное ожерелье, а также серьга-подвеска с крупной каплей жемчуга. Волосы дамы убраны под чепец (*фр. coiffe*), украшенный воланами и светлым кружевом. Чепцы были широко распространены в качестве домашнего головного убора.

У дамы на столе лежит перо и лист бумаги, что говорит о её образованности и указывает на род занятий, как это часто делалось в портретах того периода, используя символы для описания деятельности портретируемых. Данные детали отсылают к образу интеллектуальной салоньерки, что концептуально связывает портрет с общей тематикой зала.

Здесь же располагается работа французской школы конца XVIII века «Купальщицы». В центре композиции изображены три купальщицы на берегу водоёма. Сцена представляет собой уединённый, интимный отдых на лоне природы. Одна из героинь сидит на берегу, опустив ноги в воду, другая стоит к зрителю спиной и грациозно обтирается белой тканью. Французские литературно-художественные салоны второй половины XVIII века во многом опирались на провозглашённую Жан-Жаком Руссо эстетику «естественного человека» и идею возвращения к первозданной природе. Полотно демонстрирует переломный момент во французском искусстве, когда строгая академическая традиция конца XVIII века начинает переходить к лирическому пейзажу романтического направления середины XIX века.



Французская школа конца XVIII века
Купальщицы
Холст, масло. 97×130 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0144

Жан-Жак Башелье, круг
Натюрморт с курильницей
Франция, около 1780 года
Холст, масло. 90×109 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2240



Экспозиция дополнена французскими цветочными натюрмортами. Натюрморт XVIII века во многом благодаря критике Дени Дидро и картинам Жана-Батиста Шардена перестал считаться «низшим жанром». Полотно круга

Зал Рецепата



Никола Рикёр , приписывается
Цветочный натюрморт с виноградной кистью
Франция, вторая половина XVIII века
Холст, масло. 106,5×61 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3426 (1)



Никола Рикёр, приписывается
Цветочный натюрморт с птицей
Франция, вторая половина XVIII века
Холст, масло. 106,5×61 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3426 (2)



Никола Фуше, приписывается
Венера и Амур
1679 – 1703-е годы
Холст, масло. 90,5×72 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2238

Жана-Жака Башельё, выдающегося мастера этого направления и директора Севрской фарфоровой мануфактуры, представляет собой репрезентативный натюрморт эпохи расцвета классицизма во Франции (стиль Людовика XVI). В свою очередь, парные цветочные композиции, приписываемые Никола Рикёру, сохраняют традиции франко-фламандской школы. Цветы на холстах изображены с ботанической точностью, что было близко французскому искусству эпохи Просвещения с его тягой к научному познанию природы. В то же время живописец уходит от барочной перегруженности. Парные натюрморты (106,5 × 61 см) благодаря своим идентичным размерам и строгому вытянутому формату фланкируют центральное полотно круга Жана-Жака Башельё.

В Салоне представлена работа, приписываемая Никола Фуше (1653–1733), признанному мастеру Королевской академии живописи и скульптуры. На холсте изображен один из самых изящных мифологических сюжетов эпохи европейского классицизма и зарождающегося рококо. Венера, богиня любви и красоты, изображена по пояс, в золотистом платье. Она с нежностью прижимает к себе своего неизменного спутника – маленького Амура. В руках Венера держит лук Амура, он подчёркивает её власть над чувствами богов и смертных. Золотое шитьё на платье богини и тончайшие кружева на рукавах мастерски прописаны и придают картине мерцающий блеск. Образ Венеры отсылает к традиции придворного портрета эпохи Людовика XIV. В это время модели часто заказывали свои изображения в облике олимпийских богов. Такой портрет служил метафорой возвышенной красоты и власти. Живопись построена на контрасте тёмного фона и мягко высвеченных карнаций персонажей. Мастер использует сфумато, что было характерно для французской школы конца XVII – начала XVIII века.



Маттеус Тервестен, приписывается
Венера и Амур
Голландия, XVIII век
Холст, масло. 132×105 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0799



Тему мифологических аллегорий, связанную с богиней Венерой, продолжает картина, приписываемая Маттеусу Тервестену (1670–1757) – видному представителю позднего голландского классицизма, много работавшему над монументально-декоративными росписями в Гааге, Берлине и Дюссельдорфе. Эта работа показывает парадную, ориентированную на вкусы европейских королевских дворов сторону Нидерландов XVIII века, которая отличается от их традиционного камерного бытового жанра «малых голландцев». На полотне запечатлён момент игривого общения Венеры и Амура. Богиня изображена в лёгком естественном развороте, её правая рука высоко поднята, она держит золотой лук, а левой обнимает маленького крылатого Амура. Он тянется к богине и пытается вернуть свой атрибут божественной власти. Изящный изгиб шеи Венеры и деликатная проработка её пальцев говорят о мастерстве художника, обучавшегося на образцах римской академической школы. Данный иконографический мотив («Венера отнимает лук у Амура» и «Разоружение Амура») традиционно показывает триумф разумной любви над разрушительной страстью. Мифологическая аллегория здесь лишена барочного пафоса.

В основе следующего полотна также лежит мифологический сюжет, но он уже взят из «Метаморфоз» Овидия. Древнеримская богиня древесных плодов и изобилия Помона, отвергнув всех поклонников, заперлась в своём саду. Влюблённый в неё бог времён года и изменчивой природы Вертумн принимал различные обличья, чтобы приблизиться к ней, но добился успеха, лишь когда явился в образе старухи. Помона изображена в атласном сине-зелёном платье с декольте и белыми пышными рукавами. В правой руке она держит садовый нож, который использовался для очистки и прививки фруктовых деревьев. Вертумн в облике старухи сидит напротив неё. Также в работе присутствуют многочисленные символы, раскрывающие истинные смыслы сюжета – это два спелых персика у ног Помоны (символ земных даров), слева на дальнем плане – корзина с фруктами (символ изобилия) и павлин (символ богини Юноны, покровительницы брака). Томас Халлеман – редкий и малоизученный голландский мастер. Живопись Халлемана отходит от традиционного голландского колорита в сторону светлой, мягкой палитры французского образца. Это полотно является эталонным для творчества мастера и, к тому же, служит великолепной визуальной метафорой философии галантного века.

Продолжением экспозиционной линии являются парные портреты – «Портрет дворянина» (инв. № 04-1037 (2)) и «Портрет дамы» (инв. № 04-1037 (1)) французской школы XVIII века.

Представленный портрет дворянина выполнен в стиле, характерном для эпохи Людовика XV, отличающимся особым изяществом и утонченностью. Мужчина одет в роскошный кафтан (жюстокор) светло-серого цвета из блестящего атласа. Ткань эффектно передаёт игру света. Под камзолом виден пышный белый шейный платок, искусно задрапированный. По-



Томас Халлеман
Вертумн и Помона
1710 год
Холст, масло. 94×78,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2821



Французская школа XVIII века
Портрет дворянина
Холст, масло.89×74 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1037 (2)



Французская школа XVIII века
Портрет дамы
Холст, масло.89×74 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1037 (1)

добные аксессуары из тонкого кружева были неотъемлемой частью аристократического костюма того времени. Поверх камзола наброшена ткань из красного муара, которая ниспадает с его левого плеча и поддерживается правой рукой. Эта эффектная драпировка добавляет портрету парадности. Образ завершает пышный парик длиной до плеч, уложенный крупными локонами – это обязательный элемент дворянского облика в XVIII веке.

Дама на парном портрете одета в роскошное платье с глубоким вырезом. Лиф наряда выполнен из сияющего золотисто-оранжевого атласа, а в зоне декольте виден край нижней сорочки из тонкого белого кружева, создающего эффект пышных рюшей. Поверх платья накинута широкая мантия из тёмно-бордового бархата. Единственным украшением является брошь, скрепляющая ткань на левом плече. Открытая шея без украшения соответствует веяниям моды 1770-х годов. Тёмные волосы уложены в высокую объёмную причёску.

Среди портретов располагается идиллическая сцена, приписываемая Франческо Дзуккарелли (1702–1788) – одному из известных мастеров пасторальной живописи Венеции XVIII века и основателю Королевской академии художеств в Лондоне. Дзуккарелли прославился умением изображать сельский быт в утончённой театральной атмосфере «галантного века». «Пастораль» демонстрирует художественные связи между Францией и Италией в XVIII веке, показывая, как венецианский колорит перекликался с французским стилем рококо. На фоне безмятежного, залитого мягким предзакатным светом пейзажа изображена сцена из жизни пастухов. Юноша играет на флейте, две девушки слушают его музыку. У их ног отдыхает пастушья собака, рядом пасутся козы. На дальнем плане – очертания итальянского городка с крепостной башней. Иконография картины относится к традициям изображения Аркадии – мифической страны вечного счастья. Европейская аристократия, утомлённая строгим придворным этикетом, искала идеалы простоты и искренности в подобных пастушеских картинах. Картина органично смотрится в интерьере «Салона» над изящным розовым канапе и креслами в стиле Людовика XV. Она приглашает гостей дворца к неторопливому созерцанию и мысленному путешествию в идеализированный мир итальянской Аркадии.

Помимо итальянских пейзажей в Салоне экспонируются произведения французской и австрийской школ. Полотно австрийского мастера Франца Кристофа Яннека (1703–1761) выполнено в традициях классицистического каприччо. На переднем плане разворачивается жанровая сцена с рыбаками. Фоном служат античные руины, остатки портиков, аркад, колонн. Пейзаж являет аллегорию противостояния мимолётной человеческой суеты и вечной, застывшей в камне истории (Memento mori). Теме прибрежных промыслов посвящена и картина «Рыбаки у башни», приписываемая Филиппу Реи.



Франческо Дзуккарелли, приписывается
Пастораль
1732–1752 годы
Холст, масло. 67×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0687



Филипп Реи, приписывается
Рыбаки у башни
Франция, XVIII век
Холст, масло, 93,5×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0993



Франц Кристоф Яннек
Пейзаж с рыбаками на фоне античных руин
1753 год
Холст, масло. 101×149 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2717



Фредерик де Мушерон, приписывается
Сельский пейзаж с крестьянами на дороге
1653–1686 годы
Холст, масло. 122,5×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0848



Жан-Батист Юэ, приписывается Старший
Пастораль
Франция, XVIII век
Холст, масло. 102×79 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-1746

Полотно демонстрирует преемственность французской пейзажной традиции, берущей начало в живописи Клода Лоррена и Клода Жозефа Верне. Здесь величественная башня у воды возвышается над фигурами рыбаков на берегу.

Полотно, приписываемое знаменитому французскому мастеру периода рококо Жану-Батисту Юэ Старшему (1745–1811), представляет собой образец галантного жанра, продолжающего тему пасторали. В череде пейзажных работ выделяется композиция, приписываемая венецианскому мастеру Антонио Марини (1668–1725), известному экспрессивными маринами. Картина в Салоне – классический пример барочной бури – олицетворение разбушевавшейся природной стихии.

Отдельного разговора заслуживает итальянизирующий пейзаж, приписываемый представителю голландской школы XVII века Фредерику де Мушерону (1633–1686). На полотне изображён панорамный ландшафт с дорогой и беседующими путниками. Подобные композиции во многом предвосхитили эстетические запросы европейских салонов последующей эпохи. Европейская аристократия высоко ценила такие картины за их способность вызывать ностальгические чувства по античной Аркадии.

Возвращаясь к портретной тематике, выделим работу, приписываемую Алексису Гриму (1678–1733). «Мужской портрет» соответствует эстетике эпохи Регентства (первая треть XVIII века). Работа передаёт тонкую аристократичную натуру портретируемого. Она служит ярким образцом французского портретного искусства своего времени, сочетающего классическую элегантность и влияние голландской живописи. Сам Гриму, которого называли «французским Рембрандтом», предпочитал интимный, психологически глубокий подход и игру светотени. Портретируемый одет в костюм, стилизованный под моду середины XVII века, что было характерной чертой творчества Гриму, который часто изображал моделей во вневременных или даже театральных костюмах. На плечи мужчины наброшен свободный красный бархатный плащ, напоминающий домашний баньян, ткань которого ниспадает живописными складками. Из-под накидки видна белая льняная рубашка, украшенная пышными оборками (жабо). Воротник сорочки высокий, а на шее – объёмный белый платок, завязанный свободным узлом.



Алексис Гриму, приписывается
Мужской портрет
XVIII век
Холст, масло. 71×52 см
БСИИ ASG, инв. № 02-2347



Андре Буи, приписывается
Мужской портрет
Франция, конец XVII века
Холст, масло. 73,5×55,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3941



Луи-Мишель ван Лоо, круг
Портрет Фени де ла Прад в образе весталки
Франция, XVIII век
Холст, масло. 80×63 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2225

Ещё один мужской портрет приписывается Андре Буи (1656–1740) – ученику Франсуа де Труа. Портрет выполнен в лучших традициях французской академической школы эпохи правления Людовика XIV. Костюм модели говорит о её высоком социальном статусе и демонстрирует строгую регламентацию придворной французской моды конца XVII века. На голове – пышный парик «аллонж», состоящий из каскада крупных локонов, спадающих на плечи. Такую причёску ввёл в моду сам Людовик XIV. Парик являлся обязательным элементом репрезентативного мужского костюма, к тому же он визуально увеличивал рост и придавал величественный вид. На шее портретируемого – полоска тонкой ткани с длинными кружевными концами – это кружевной галстук «кравat». Поверх жюстокора (придворного кафтана), из-под которого виден золоченый край вышивки, на правое плечо наброшена тяжёлая бархатная накидка благородного пурпурно-красного цвета.

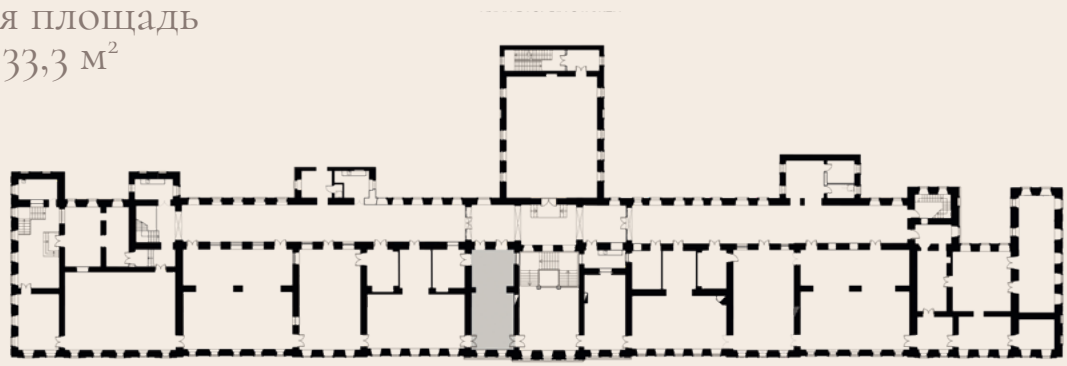
Особняком стоит аллегорический и театрализованный портрет. В XVIII веке популярностью пользовались женские портреты в образе весталок – жриц богини Весты в Древнем Риме. На портрете работы художника круга Луи-Мишеля ван Лоо (1707–1771/1775) изображена Фени де ла Прад. Поскольку в обязанности весталок входило поддержание священного огня в храме Весты, она держит поленце, которым мешает угли в очаге. На модели струящееся платье из серебристого атласа с глубоким декольте. На груди – небольшая брошь. Её голову покрывает лёгкая прозрачная вуаль, которая мягко ниспадает на плечи и не скрывает аккуратно уложенной причёски. Весь её облик, решённый в светлых тонах, формирует образ античной добродетели, популярный в аристократической среде эпохи Просвещения.

Таким образом, портреты собрания ASG репрезентуют человека той поры – интеллектуала, эстета и завсегдатая первых французских салонов. Их образы соединяют в себе парадный аристократизм и личное обаяние.

Салон в экспозиции Дворца изящных искусств ASG концептуально воспроизводит пространство французского салона XVIII века как ключевого социального и интеллектуального института эпохи Просвещения. Размещение портретов в камерном зале со шпалерной развеской позволяет интерпретировать художественные произведения как визуальные свидетельства моды, придворного этикета и гендерных ролей того времени. Костюм на портретах выступает важным символом социального статуса, интеллектуальной идентичности и эстетических идеалов, что делает Салон центральным пространством для анализа модных образов Франции XVIII века.

Список использованной литературы:
1. Дашкова Е. Р. Записки. – СПб.: Изд. В. Врублевскаго, 1906.-320 с.
2. Зеленова С. А., Каширина В. В. Е.Р. Дашкова как коллекционер эпохи просвещения // Universum: филология и искусствоведение. – 2022. – №. 1 (91). – С. 10-14.

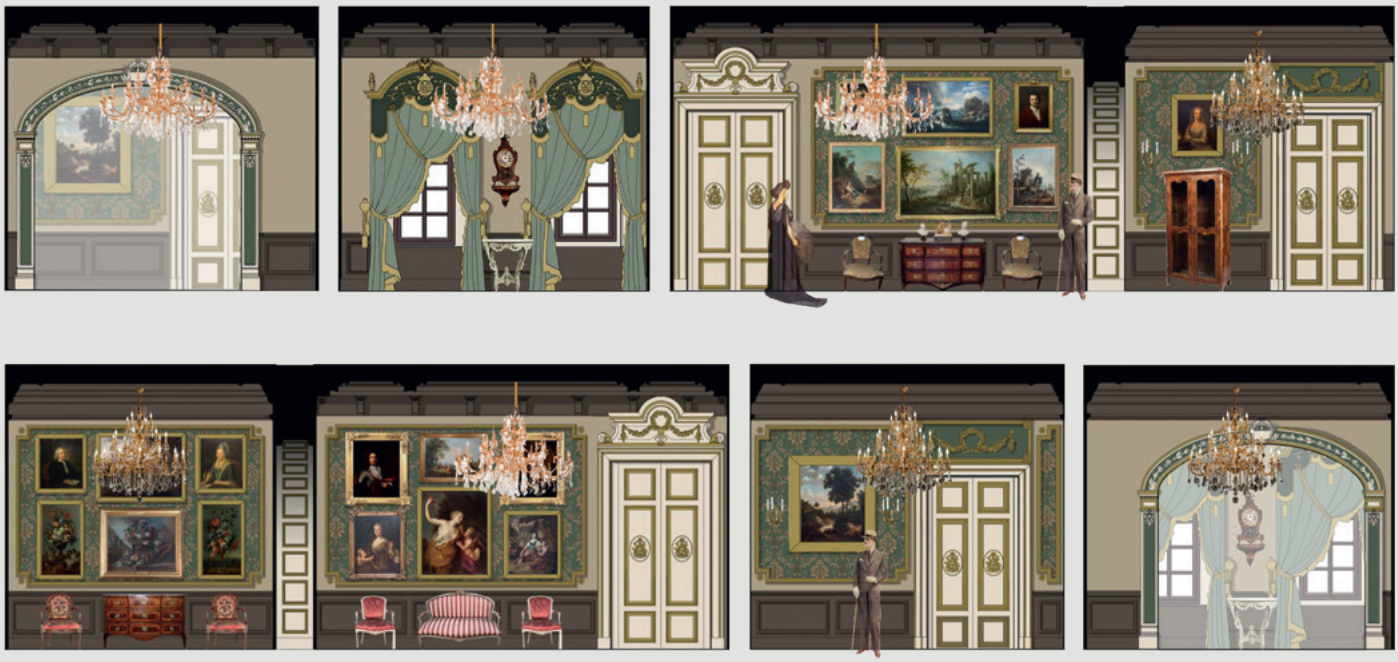
Общая площадь зала - 33,3 м²



САЛОНЪ ГРАФОВЪ ВОРОНЦОВЫХЪ-ДАШКОВЫХЪ

Салон графов Воронцовых-Дашковых решён в стиле Транзисьон. Этот стиль в Европе считается переходным (отсюда и его название) от стиля Людовика XV, или рококо, к стилю Людовика XVI – неоклассицизму. В отечественном изобразительном искусстве данный стиль редко выделяют в качестве самостоятельного направления. Помещение салона занимает важное местоположение в структуре Дворца – являясь проходным, оно соединяет парадную лестницу и аванзал. Сам зал разделен на две части стеной с большим арочным проёмом, который позволяет воспринимать помещение целостно. Такая особенность позволила оформить салон в качестве малой (портретной и сюжетной) галереи. Композиция стены разновеликая – низ оформлен деревянными панелями, а верхняя часть обита тканью, где практически все пространство занимают картины в золочёных рамах, перекликающихся с деталями портьер и гирляндами десюдепорта.

Исключительное внимание уделено потолочному оформлению, на решения которого повлиял предмет охраны здания, согласно которому в малом помещении требовалось восстановить профиль, некогда существовавшей потолочной тяги. Таким образом, несмотря на единство оформления стен, потолок получился абсолютно разным, но в едином материале – строгий и геометричный, вторящий архитектурным формам в большей части помещения, но легковесный с центральной розеткой в меньшей половине.



Интерьер Салона в стиле транзисьон

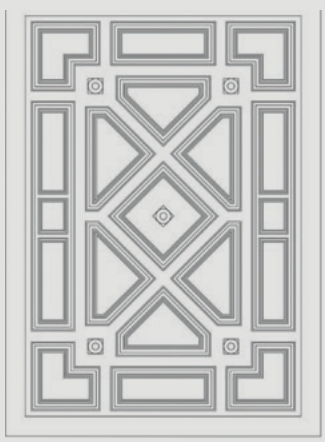
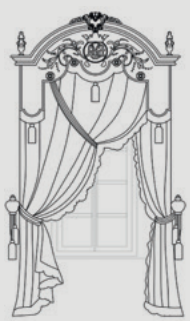






Схема оформления потолка Салона







Аналоги штор в Салоне.
Источник: https://www.rawpixel.com/image/13774644

Аналог потолка: «Дизайн украшенного потолка» (Design for a decorated ceiling) французского художника Жюля-Эдмона-Шарля Лашеза

ФРАНЦИЯ

Напольные часы

XVIII в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 08-1967

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ

Напольные часы XVIII века (период Людовика XV) были приобретены на аукционе Christophe Joron-Derem во Франции 4 марта 2011 года. Корпус часов в форме скрипки выполнен из натурального дерева, облицован шпоном ореха с ромбовидным узором в технике маркетри и декорирован золоченой бронзой. Корпус состоит из трех частей: постамента (тумбы), шкафа под гири, маятника и декоративной короны (верхняя часть). В средней части – круглое застекленное окошко с маятником и гирями внутри, обрамленное ормушлями из золоченой бронзы. Выступающие боковины украшены листьями аканта с завитками. Основание, также обрамленное бронзовыми накладками, выполнено в виде прямоугольного плинта. Верхняя часть имеет форму «головки куклы» (фр. «tête de poupée») с аналогичными акантовыми листьями; фасадная дверца застеклена. Римские цифры нанесены на кольцевидный циферблат, который закреплен на бронзовом диске. Размеры: 214×51×28,5 см

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ









Часы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG с разбитой верхней частью – декоративной короной, неработающим часовым механизмом и потрескавшимся шпоновым покрытием по всему корпусу часов. Рябая поверхность шпонового покрытия, хорошо просматривающаяся на свет под углом, при детальном рассмотрении обнаружила следующие недостатки: глубокие сквозные трещины, вздутия и отслоения шпонового покрытия, местами с утратами. Для лакового покрытия были характерны помутнение и грязно-желтый цвет, на поверхности имелись мелкие сколы, царапины, вмятины, потертости, следы жизнедеятельности жука-точильщика, приведшие к ослаблению механической прочности древесины. Общее загрязнение и окисление металлических деталей разительно сказались на экспозиционном виде часов. Также имело место раннее дилетантское реставрационное вмешательство, обнаруживаемое заметными вставками в местах утрат шпонового покрытия, подведением мастичного грунта, отличающегося по цвету и фактуре, и укрепление задних стенок корпуса с помощью широкого лейкопластыря.

Причиной разбитой верхней части деревянного корпуса могло послужить внутреннее расширяющееся давление часового механизма, который, как выяснилось, не является «родным» для деревянного остова, о чем свидетельствовали: перекос всего механизма на посадочном месте, большой диаметр циферблата и прижатое кре-

пление молоточка звонка и, как следствие, отсутствие пространства для его хода. Помимо этого, анализ самого часового механизма показал отсутствие многих деталей конструкции: колокольчика звонка, крепления концов гирного шнура, молоточка боя, кронштейна колокольчика боя, рычага считывателя ударов, пружины считывателя, пружинящей муфты циферблата, указателя времени звонка, коромысла звонка, молоточка звонка, что вызвало необходимость их изготовления и подгонки. Сломанные детали конструкции, такие как ось вексельного колеса, ось часового колеса, эксцентрик глубины выкачки, втулка вращения коромысла подразумевали их полный ремонт, а наличие деформаций на некоторых элементах означало их рихтование и шлифование. Общее загрязнение, окисление декоративных элементов и наличие ржавчины и масел на деталях послужили еще одной предпосылкой к принятию решения на реставрационном совете о передаче предмета в реставрационные мастерские для приведения его в экспозиционный вид и функционально-рабочее состояние.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

Ильин В.Г. – деревянный корпус, Степанов А.В. – часовой механизм.

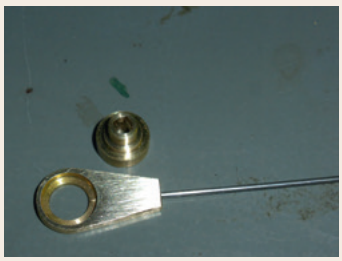
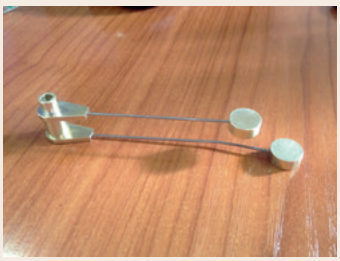
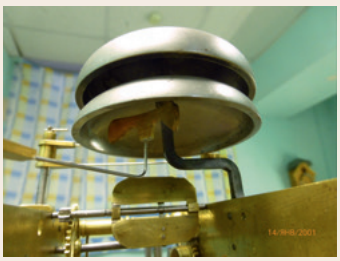
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ДЕРЕВЯННОГО КОРПУСА














ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ










ЧАЙНАЯ КОМНАТА КНЯЖНЫ МЕЩЕРСКОЙ



КНЯЗЬЯ МЕЩЕРСКИЕ

Согласно «Государеву родословцу» (1555–1556) и «Бархатной книге», род Мещерских ведёт начало от князя Усейна, который, предположительно, принадлежал к знатному крымско-татарскому роду Ширинов.
Его сын – князь Бахмет – в конце XIII века завоевал часть Мещеры (на реке Оке) и основал там полунезависимое княжество. Это событие считается отправной точкой формирования рода Мещерских на русских землях

Бахмет князь Мещерский

Беклемиш (Михаил)

Федор

Пётр Фёдорович Мещерский
(? –1685)

Иван Петрович Мещерский
(? – 711)

Василий Иванович Мещерский
(1696–1776)

Сергей Васильевич Мещерский
(1737–1781)

Елена Александровна, урожденная Трубецкая

Иван Сергеевич Мещерский (1775–1851)

София Сергеевна, урожденная Всеволжская (1775–1848)

Петр (1779–1856)

Шарлотта Борисовна, урожденная Фитингоф (1796–1841)

Василий Иванович Мещерский (1791–1871)

князь Петр Иванович Мещерский (1802–1876)

Екатерина, урожденная Карамзина (1809–1867)

Элим (1808–1844)



Александр Васильевич Мещерский (1822-1900)

Николай (1829–1901)

Екатерина (1829–?)

Александр (1837–?)

Владимир (1839–1914)

Мария (1844–1868)

Вячеслав Александрович (1896–1952)

Екатерина Александровна (1901–1994)

Чайная комната княжны Мещерской

Князья Мещерские, сыгравшие важную роль в истории России, ведут свою родословную с 1298 года, когда Усейн, князь Ширинский, завоевал Мещерские земли на реке Оке, а его сын Бахмет крестился с именем Михаила и стал называться князем Мещерским. Князья Мещерские служили в Русском флоте с начала XVIII в., участвовали в морских сражениях со шведским, французским, английским, немецким, японским флотами, были воеводами, генералами, участвовали во многих сражениях, которые вела Россия с XIII по XX в. Представители рода успешно вели сельское хозяйство в своих имениях, писали оды, стихи, занимались литературной деятельностью.

При утверждении Павлом I 30 июня 1798 года второй части Общего Всероссийского Гербовника род князей Мещерских внесён был в число родов российско-княжеских со следующим гербом: «Щит разделен на 4 равные части, в первой части, в красном поле, две серебряные луны рогами вверх, во второй части, в голубом поле, серебряная крепость, в третьей части, в голубом поле, ездок, скачущий влево с поднятым мечом через реку. Щит покрыт княжеской мантией с российско-княжеской шапкой». Вверху с правой стороны в голубом небесного цвета поле золотой крест, и под ним два полумесяца серебряные, вверх обращенные, на память того, что Родоначальник князей Ширинских Мещерских, князь Бахмет Усейнов, отступив от Царя Большой Орды, удалился в Россию и со многими бывшими при нём татарами крестился Святым Крещением.

На протяжении XVIII–XIX веков князья были не только крупными землевладельцами, но и заметными покровителями искусств. Князья Мещерские породнились со Строгановыми, и так же, как и они, были щедрыми меценатами.

Мещерские представляют собой характерный пример русского служилого дворянства, чья культурная деятельность была сосредоточена не в публичной благотворительности, а в обустройстве родовых гнёзд – загородных усадеб. Особенно известны их подмосковные и смоленские владения – в частности, Петровское-Алабино, Дугино и Лотошино. В этих родовых гнёздах формировались значительные художественные коллекции: там хранились полотна старых мастеров, фамильные портреты и предметы декоративно-прикладного искусства. В их имении Лотошино Волоколамского уезда Московской губернии находились большие историко-художественные ценности. Семья тратила значительные средства на закупку произведений искусства[5].

История их коллекционирования тесно связана с экономическими успехами семьи, начало которым положил князь Иван Сергеевич Мещерский (1775–1851), построивший в 1812 году первую в России промышленную сыроварню по швейцарскому образцу.



Неизвестный художник
Елизавета Сергеевна Мещерская (урождённая Строганова)
Середина XIX века

Его сын, князь Василий Иванович Мещерский (1791–1871), благодаря блестящему образованию и службе в Министерстве иностранных дел занимал прочное положение при Дворе Николая I (имел чин камергера). В 1818 году он укрепил статус рода, вступив в брак с баронессой Шарлоттой Борисовной Фитингоф, дочерью известного учёного-ботаника и внучкой всесильной воспитательницы великих княжон.

Выйдя в отставку с придворных должностей, он значительно расширил владения и вывел про-

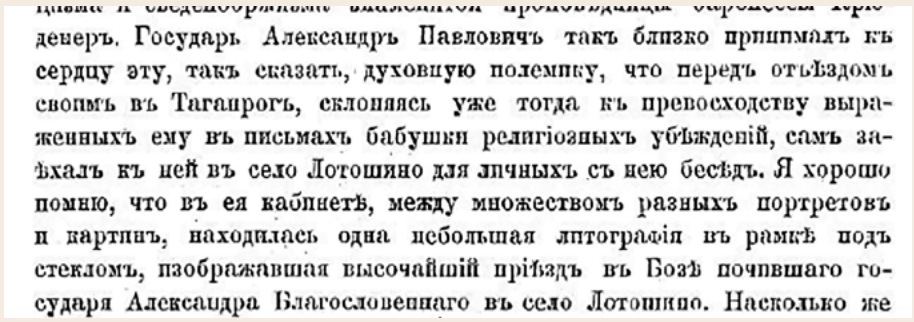
дукцию имения (сыры, варенья, сельдерейную соль) на уровень поставщиков Императорского двора. Полноценное же технологическое развитие продолжилось при внуках: Борис Васильевич Мещерский (1818–1884) наладил производство сидра и занялся разведением экзотических культур, обеспечив семье устойчиво высокие доходы, которые стали финансовой основой для активного формирования художественной галереи.

Родовое имение Лотошино князей Мещерских, исторически находившееся в Старицком уезде Тверской губернии и частично в Волоколамском уезде, сегодня утратило все свои усадебные постройки и церковь. Сохранился лишь регулярный липовый парк первой половины XIX века, раскинувшийся на берегу реки Лобь. В период своего расцвета имение посещали император Александр I и А. С. Пушкин. После революции 1917 года здесь недолго существовал музей Мещерских, некоторые картины из которого далее поступили в ГМФ, тогда как судьба обширной усадебной библиотеки объёмом около двух тысяч томов до сих пор остаётся неизвестной.

Одной из ключевых фигур для истории рода в культурном контексте стал князь Александр Васильевич Мещерский (1822–1900/1901) – тайный советник, почётный опекун Московского присутствия Опекунского совета учреждений императрицы Марии. Мещерский на протяжении всей жизни страстно увлекался искусством, состоял в Комитете Московского общества любителей художеств и вложил огромные средства в формирование домашней галереи. В его подмосковном «дворце монплезире» – Петровском Алабино – исходя из мемуаров, сложилась богатая коллекция живописи.



Брюллов К.П.
Александр Васильевич Мещерский
1849 год



денеръ. Государь Александръ Павловичъ такъ близко принималъ къ сердцу эту, такъ сказать, духовную полемику, что передъ отъѣздомъ своимъ въ Таганрогъ, склоняясь уже тогда къ превосходству выраженныхъ ему въ письмахъ бабушки религіозныхъ убѣжденій, самъ заѣхалъ къ ней въ село Лотошино для личныхъ съ нею бесѣдъ. Я хорошо помню, что въ ея кабинетѣ, между множествомъ разныхъ портретовъ и картинъ, находилась одна небольшая литографія въ рамкѣ подъ стекломъ, изображавшая высочайшій пріѣздъ въ Бозѣ почившаго государя Александра Благословеннаго въ село Лотошино. Насколько же

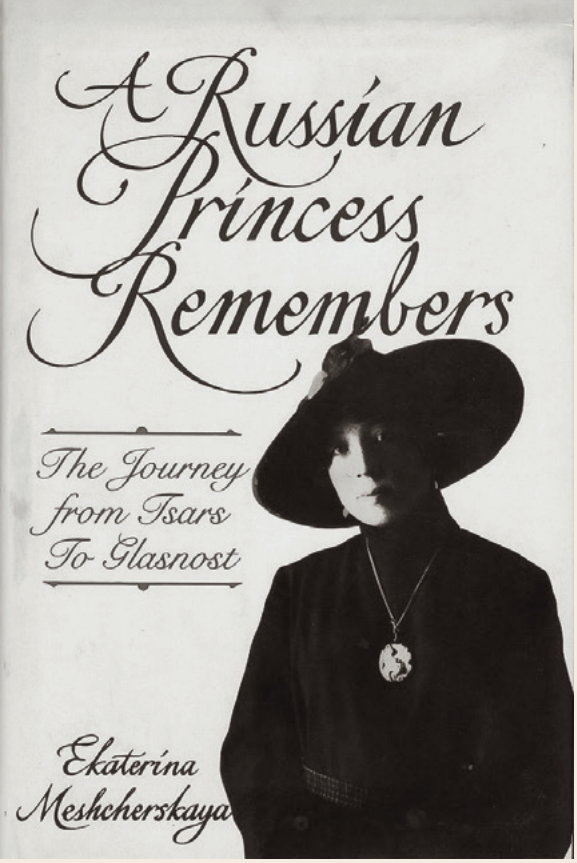
Воспоминания А. В. Мещерского об усадебном доме Лотошино



Интерьер усадьбы Лотошино, 1880-1900 годы

Из воспоминаний Екатерины (Китти) Мещерской, дочери князя:

«Как у большинства Мещерских, у отца под военным мундиром билось сердце человека, трепетно любившего искусство. Он чудно рисовал, прекрасно пел и играл на рояле, писал стихи и, обожая искусство, отдавал ему не только большую часть времени, но и изрядную долю своего состояния. Молодёжь – поэты, художники, певцы, балерины – получила на его средства образование, и раз в году в его полтавском имении Весёлый Подол устраивались просмотры молодых дарований, при-



Екатерина Александровна Мещерская Жизнь некрасивой женщины (A Russian Princess Remembers: The Journey from Tsars to Glasnost)

чём все участники возвращались домой с подарками» [4].

Важной частью наследия стали и воспоминания членов семьи – в первую очередь мемуары княжны Екатерины Александровны Мещерской (1901/1904–1994). В них сохранились живые описания быта, интерьеров и отношения к семейным ценностям, что сегодня служит важным источником для исследователей усадебной культуры.

Как тексты личного происхождения они обладают рядом специфических особенностей. С одной стороны, повествование от первого лица способно предоставить подробную и максимально достоверную информацию как о происходивших событиях, так и об обстановке и окружении в тот момент времени, включая описание усадьбы Петровское в случае данного исследования. С другой стороны, личные тексты обладают высоким уровнем субъективности, что нередко ведёт к искажениям: информация в них несистемна и часто нуждается в дополнительной проверке, поскольку автор может осознанно или неосознанно лукавить [8].

Кроме того, мемуарам часто свойственна излишняя романтизация прошлого, связанная с базовой человеческой психологикой; исследователю следует помнить об этом, приступая к анализу воспоминаний [8].

Тем не менее, мемуары Мещерской демонстрируют достаточный уровень объективности для того, чтобы их можно было использовать в научной работе. Моменты, нуждающиеся в корректировке или опровержении, хотя и встречаются на страницах мемуаров, но всё же не аннулируют общей ценности источника. Основные сомнения, возникающие у исследователей по отношению к мемуарам Екатерины Мещерской, связаны с генеалогическим вопросом, поскольку княжна на страницах своих воспоминаний говорит об Александре Васильевиче Мещерском как о своём отце. Достоверность этого родства оспаривается, поскольку согласно метрическим книгам князь скончался за три года до рождения Екатерины [8].

Истинную хронологию событий раскрывают метрические книги московской Иоанно-Предтеченской церкви в Кречетниках: они доказывают, что Екатерина Александровна родилась через четыре месяца после того, как отец скончался [3].

Мемуары Екатерины Мещерской были опубликованы в 1988 году в журнале «Новый мир», затем были выпущены отдельным сборником в 1997 году, уже после смерти автора. Далее мемуары переиздавались в 2001 и 2013 годах. Кроме того, воспоминания княжны дважды издавались на английском языке — в 1989 и 1990 годах. Мемуары полностью написаны Екатериной Мещерской; вместе с самим текстом княжна опубликовала некоторые письма, подтверждающие отдельные фрагменты воспоминаний [8].

В воспоминаниях Екатерины Мещерской фигурирует усадьба «Весёлый Подол» – ныне утраченный архитектурный ансамбль, по своему размаху и убранству напоминавший настоящий дворец:

«Живописный дворец князя из сорока пяти комнат, с готической башней, украшенной родовым гербом Мещерских, рыцарские круглые залы, ценная картинная галерея, где градусники на стенах показывали влажность и температуру воздуха, а матовый свет особых ламп с рефлекторами мягко освещал бессмертные творения Мурильо, Тициана, Юбера Робера, Госсарда, Тинторетто, Скиавоне, Ван Дейка, Боттичелли и многих других.

Обширная двухэтажная библиотека, собрание редкого фарфора и гравюр. Зал для гимнастики и фехтования, зал для балов, зал для театра. Аллея белых роз, ведущая из дворца к огромному озеру, катание на иллюминованных яликах, гонки на парусных лодках…» [4].

До наших дней усадьба не сохранилась. В отличие от подмосковных владений Мещерских, которые имеют статус памятников и изучаются, имение не входит в популярные туристические маршруты и редко фигурирует в исследованиях. Однако помимо мемуаров Китти Мещерской были найдены следующие наблюдения российского писателя, журналиста и москвоведа Льва Колодного:

«Картина школы Боттичелли после того, как её привезли в Россию, хранилась в залах родового дворца Мещерских – двухэтажном замке, выстроенном в Полтавской губернии. Теперь у меня в руках в красном переплете альбом с видами этого дворца. Называвшегося «Веселым Подолом» В архитектурном отношении полтавский дворец Мещерских не представлял собой ценности. Но были в нем



Усадьба князей Мещерских «Веселый Подол». Фасад главного дома. Украина, Полтавская обл., Хорольский р-н. Акварель, 1891 год. Музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва



Имение А.В. Мещерского «Веселый Подол»

замечательная картинная галерея и архив. Они береглись как зеница ока. Князья Мещерские, подолгу проживая в Европе, собирали, как и другие русские аристократы, западноевропейскую живопись, не жалея денег на картины старых мастеров. Жемчужиной их собрания являлась «Мадонна с младенцем», как полагали в семье, Сандро Боттичелли».

Галерея дворца находилась под постоянным наблюдением художников-реставраторов – И. И. Тарасова, М. А. Курбатова и других. Известно, что И. Э. Грабарь, издавая «Историю русского искусства» и другие фундаментальные труды, с помощью (как он писал) штата фотографов сделал тысячи фотоснимков произведений живописи, архитектуры в разных городах и усадьбах России, в частных собраниях. По-видимому, не без его содействия и появилась тогда высокого качества фотография «Мадонны с младенцем». И, очевидно, И. Э. Грабарь обратил на нее внимание Павла Муратова, крупного знатока древней русской и итальянской живописи, вместе с которым тесно сотрудничал тогда в журнале «Старые годы». Только получив изображение картины, П. Муратов мог заняться ее научным анализом, сопоставляя с хранимым в одной из римских галерей другим известным тондо, точно повторяющим в центральных фигурах тондо галереи Мещерских.

П. Муратов назвал свою статью «Новое тондо школы Боттичелли». По его словам, тондо принадлежит кисти одного из учеников великого мастера и написано оно «удивительно прозрачно»; композиция простая и выразительная, украшена чудесным пейзажем. «Для России, – писал П. Муратов, – бедной произведениями кватроченто, московская картина является целым художественным сокровищем». Открыто картина появилась на выставке в 1915 году [6].

Усадьба Петровское-Княжищево (Алабино) принадлежит к числу уникальных и малоисследованных усадеб Подмосковья. Ведущая свое начало со времен Петра I, эта усадьба получила широкую известность с 70-х годов XVIII века, когда новые ее владельцы создали здесь удивительный ансамбль с великолепным дворцом, службами, церковью, раскинувшимся



Сандро Боттичелли, школа (?)
Мадонна с младенцем
Вторая половина XV - начало XVI веков
Холст (перевод с дерева), масло, темпера. Ø 99 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. №Ж-162

Из книги П.П.Муратова «Новое тондо школы Боттичелли», 1911.



НОВОЕ ТОНДО ШКОЛЫ БОТТИЧЕЛЛИ.

(P. Mouratoff: Un tableau inédit de l'école de Botticelli).

Въ краткомъ спискѣ находящихся въ Россіи произведеній италіанскаго кваттроченто, одно изъ видныхъ мѣстъ должно занять тондо, принадлежащее наслѣдникамъ кн. А. В. Мещерскаго въ Москвѣ. Эта картина до сихъ поръ оставалась неопубликованной, хотя она нахо-



Алтарь Ронкалли да Сандро Боттичелли. (Собств. имп. кн. А. Б. Мещерского въ Москвѣ).

Altare Roncalli di Sandro Botticelli. (Ancienne coll. du prince A. Meschtchersky à Moscou).

Настаивая на участіи самого Боттичелли въ картинѣ Боргезе, пришлось бы предположить, что эта картина и московская являются повтореніями какого то недошедшаго до насъ произведенія Боттичелли, гдѣ была изображена Богоматерь съ Младенцемъ и съ колѣнопреклоненнымъ С. Джованнино. Быть можетъ, такъ оно и было. Но въ обоихъ повтореніяхъ, сдѣланныхъ, очевидно, одной и той же рукой, есть свой опредѣленный стиль — близкій къ стилю Боттичелли и все таки во многомъ другой. Онъ выраженъ съ такой достаточной самостоятельностью, что вопросъ о предварительныхъ эскизахъ мастера не кажется особо существеннымъ. Были ли эти эскизы или нѣтъ, объ интересующія насъ картины являются, почти во всемъ, оригинальными произведеніями какого то другого художника. Исходилъ онъ, конечно, отъ Боттичелли, но все же сумѣлъ дать тому, что усвоилъ отъ учителя, свое индивидуальное толкованіе. Черты типа Боттичелли имъ преувеличены, что видно по слишкомъ прямымъ линіямъ въ контурѣ лица у Мадонны и по ея слишкомъ тяжелымъ вѣкамъ.

3

Из книги П.П.Муратова «Новое тондо школы Боттичелли», 1911.

вдоль реки Десны обширным парком, украшенным скульптурой [7].

Как памятник архитектуры усадьба связана с именем ее строителя – крупнейшего зодчего московского классицизма М. Ф. Казакова, являясь одной из «загадок» в творчестве великого мастера. Как памятник истории и культуры Петровское связано с именами его владельцев, давших России немало выдающихся личностей, ныне незаслуженно забытых: известных горнозаводчиков и меценатов Демидовых и Мещерских, представителей древнейшего княжеского рода[7].

Опубликованные воспоминания Екатерины Мещерской, дочери последней владелицы усадьбы, живой свидетельницы её истории, человека необыкновенной судьбы, возбудили интерес широкой общественности к Петровскому, так вдохновенно воспетому автором [4].

С. Торопов собрал первые исторические сведения об усадьбе,



M. Казаков. Дом в Петровском. Фасад. M. Kazakoff. Palais Démidoff à Petrowskoje-Alabino. Façade.



M. Казаков. Дом в Петровском. M. Kazakoff. Palais Démidoff à Petrowskoje-Alabino.

Петровское-Алабино. Главный дом, построенный в 1776 году архитектором М. Ф. Казаковым для промышленника Н. А. Демидова. С 1868 года — владение князей Мещерских

высоко оценил её как «прекрасный и исключительный памятник» архитектуры. Бесценный материал представляет и сделанное им описание интерьеров дворца и церкви, позднее исчезнувших [7].

Известный московский краевед И. Н. Сергеев писал в газете «Метростроевец»: «Дворец имел два этажа: нижний – для балов или пиров после охоты, верхний – для театра и картинной галереи, которую впоследствии значительно пополнил князь Мещерский. Среди картин этой галереи были такие уникальные полотна, как произведения ван Дейка, Тициана, Мурильо, Тинторетто, Брюллова и многих других выдающихся мастеров кисти. Висела здесь и „Мадонна“, приписываемая волшебной кисти Сандро Боттичелли или его талантливого ученика» [1].

Картинная галерея в Петровском-Алабине была так же знаменита и значительна, как и собрания картин в подмосковных усадьбах Кускове, Архангельском и Останкине. Одна из местных легенд рассказывает о том, что в здешней церкви, где калориферное отопление пола выполнил М. Ф. Казаков, ночевал Наполеон. И эта легенда не лишена основания, так как Наполеон, направляясь со своей гвардией во время отступления из Москвы в сторону Малоярославца через село Фоминское (ныне г. Наро-Фоминск), не мог миновать Петровское, расположенное в 13 верстах от села Фоминского. Событие это могло произойти в ночь с 9 на 10 октября 1812 года. Известно, что 10 октября Наполеон приехал в Фоминское.

Познакомившись с этими разветвлёнными семейными связями, можно представить, кто посещал имение Петровское и какие богатства там скапливались в виде подарков при свадьбах, крестинах и прочих приёмах. А учитывая, что отец хозяйки имения С. Г. Строганов основал знаменитый в Петербурге Строгановский музей западноевропейского искусства, неудивительно, что и картинная галерея Алабинского дворца была значительной.

После революции 1917 года художественные собрания Мещерских, как и многие другие дворянские коллекции, были национализированы. Значительная часть произведений попала в крупнейшие музеи – в том числе в ГМИИ им. А. С. Пушкина и Третьяковскую галерею. Судьба отдельных шедевров (например, тондо «Мадонна с младенцем», которое сначала приписывали Боттичелли, а затем сочли работой мастерской художника) стала предметом изучения и даже повлияла на формирование государственной политики по сохранению культурного наследия. Свидетельством тому – знаменитый декрет Совнаркома от 28 мая 1918 года «О запрещении вывоза за границу картины Боттичелли» из коллекции Мещерских.

Наступил 1917 год. Февральская революция. Вокруг полтавского замка, где находилась картинная галерея и семейный архив, начались крестьянские волнения. Горели помещичьи

усадьбы. Тогда Е. П. Мещерская (вдова А. В. Мещерского) приняла решение отдать документы, в частности переписку Мещерских и Карамзиных, в руки Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, не раз посещавшему дворец и хорошо знавшему о бесценных реликвиях. Чтобы спасти часть картинной галереи, княгиня обратилась к знакомому ей князю Г. Е. Львову, занимавшему тогда пост председателя Временного правительства, с просьбой выделить транспорт для перевозки картин в Москву. Были отобраны 17 самых ценных произведений, и среди них – «Мадонна с младенцем». Так бревенчатый особняк принял полотна старых мастеров. После 1917 года Е. П. Мещерская решила срочно спрятать хоть бы тондо так, чтобы оно никому не попадалось на глаза. Вместе с дочерью Китти она распорола двойную портьеру в доме в Староконюшенном переулке, уложила внутри неё холст и обшила его по периметру так, что, когда портьеру повесили, картина оказалась надёжно скрыта от глаз.

Вскоре произошло то, что неминуемо должно было случиться: ночью в особняк приехали вооружённые люди, сняли со стен картины, погрузили, как дрова, в грузовую машину и увезли в неизвестном направлении. „Мадонна"же осталась на месте, в укрытии»[3]. После работа школы Боттичелли всё же перешла в руки ВЧК.

Вопрос о картине был внесён для рассмотрения на заседание Совнаркома РСФСР 30 мая 1918 г.: «…ввиду исключительного художественного значения картины Боттичелли (тондо), принадлежащей в настоящее время гр-ке Е. П. Мещерской, предполагающей, по имеющимся сведениям, вывезти картину за границу, Совет Народных Комиссаров постановляет: картину эту реквизировать, признать её собственностью РСФСР и передать в один из национальных музеев РСФСР». Через несколько дней В. И. Ленин подписывает постановление, которое теперь стало иметь силу закона [4]. Работа была передана в Румянцевскую галерею, а впоследствии оказалась в собрании Пушкинского музея.

Ещё одно собрание, связанное с князьями Мещерскими, находилось в усадьбе Дугино Сычёвского уезда Смоленской губернии (ныне – деревня Дугино Сычёвского района). Усадьба Дугино в Смоленской губернии, основанная в конце XVII века и перестроенная в XVIII веке по проекту архитектора Матвея Казакова, принадлежала графам Паниным – видным государственным деятелям Российской империи. В начале XX века имение перешло к князьям Мещерским через брак Павла Петровича Мещерского (1829–1901) с последней владелицей из рода Паниных, Марией Паниной. После революции 1917 года усадьба была национализирована, а её великолепный дворец полностью уничтожен во время Революции и Великой Отечественной войны.

Павел Мещерский был сыном князя Петра Ивановича Мещерского (1802–1876) и Екатерины Николаевны Карамзиной (1809–1867), входивших в ближайший круг общения А. С. Пушкина. Его происхождение тесно связано с интеллектуальной элитой России: по отцовской линии он приходился внуком писательнице и переводчице княгине С. С. Мещерской, а по материнской – знаменитому писателю и историку Н. М. Карамзину. Он являлся попечителем Тверской гимназии, которой в 1864 году пожертвовал около тысячи рублей, и содействовал открытию в 1869 году гимназии в Вязьме.

Московской резиденцией князя служил собственный особняк на Большой Никитской улице, дом 5 (по соседству с Никитским



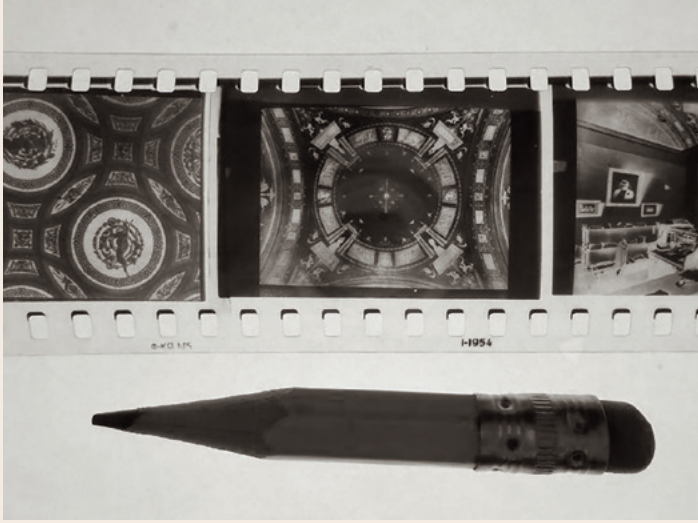
Князь Николай Петрович Мещерский
Санкт-Петербург, 1859-1863 годы
Фотобумага, картон, альбуминовая печать. 8х5 см
Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, Москва

монастырём), где он проживал с семьёй в зимнее время, тогда как летние месяцы проводил в загородном имении Дугино.

В конце 1860-х годов новый хозяин создал в усадьбе «интеллектуальный кабинет» с мемориальным музеем, в котором объединил коллекции своих предков и Паниных. Он перевёз в Дугино унаследованную им библиотеку, архив и личные вещи своего знаменитого деда, в том числе стол, за которым Н. М. Карамзин писал «Историю государства Российского», и пушкинские бумаги. Родители П. П. Мещерского были близко знакомы с В. А. Жуковским и А. С. Пушкиным, состояли в родстве с семьёй П. А. Вяземского (Ладожина Т. Н. «Состав фондов книжных собраний в усадьбах Смоленской губернии (библиотека Паниных-Мещерских)»). Мещерские были любителями искусства и музыки. Это подтверждают сочинения, хранившиеся в би-



Неизвестный художник второй половины XIX века
Будуар в доме князей Мещерских на Большой Никитской улице
Россия, Москва, 1868 год
Музей-заповедник Мураново имени Ф.И. Тютчева



Интерьер дома Орловых-Мещерских на Большой Никитской улице, 1940-1956 годы

блиотеке: «История искусств» (1897, 3 т.) писателя, драматурга и переводчика, историка искусства Петра Петровича Гнедича. Супруги активно занимались пополнением фонда усадебной библиотеки. Благотворительность владельцев, известных попечением о грамотности местных крестьян, возможно, отчасти спасла Дугино от разгрома в период двух русских революций [1].

В 1930-х годах историк, автор ностальгически-описательной книги «Венок усадьбам» (1932), Алексей Греч писал, что «Дугино с его картинами старых мастеров, фамильными портретами, белым залом, украшенным бюстами Паниных, пропало безвозвратно, даже не оставило по себе фотографической памяти, и лишь рисунок сепией в альбоме графа Строганова… даёт представление об этой с большим вкусом и роскошью обставленной усадьбе, о громадном доме над прудом и обширном окружающем его парке, по дорожкам которого проходят женские фигуры в ампирных платьях» [2].

Идея назвать чайную комнату в честь княжны Мещерской небеспочвенна, так как именно она стала хранительницей уцелевшего наследия семьи после череды арестов и реквизиций 1917 года. В своих мемуарах Екатерина Александровна подробно описывает, как их богатейшая



Жан-Батист Удри
Охотничьи собаки рядом с убитыми зайцами
Первая половина XVIII века
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва
Происхождение: собрание Паниных-Мещерских



Иван Николаевич Александров
Главный дом. Усадьба Дугино
Кабинет Н. П.Мещерского
1900-1905 годы
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва



Иван Николаевич Александров
Кабинет Н. П.Мещерского Интерьер гостиной
1900-1905 годы
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва



Иван Николаевич Александров
Главный дом. Усадьба Дугино
Интерьер гостиной
1900-1905 годы
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва

квартира на Поварской улице была разграблена, однако часть фамильных ценностей – от севрского фарфора до массивного рояля «Бехштейн» – чудом уцелела благодаря самоотверженности матери и преданности прислуги.

Назвать пространство её именем – значит отдать дань не просто титулу, а её стойкости, сумевшей сберечь осколки прошлого посреди революционного хаоса, когда статуи из дворца шли на переплавку для нужд местной больницы, а за хранение семейных драгоценностей грозил расстрел.

Логика названия укрепляется главной семейной легендой – тайной комнатой «Шехеразада», которую брат Китти, Вячеслав, устроил ещё до революции во дворце в Петровском. Это было настоящее «инженерное» чудо: вход туда был замаскирован под кирпичную печь с изразцами, а внутри царила атмосфера пряного Востока, напоминающая декорации к сказкам «Тысячи и одной ночи». «В те дни нашей волшебной комнате, которой Вячеслав дал имя «Шехеразады» и которая была творением его рук и его фантазии, выпало на долю сыграть в нашей судьбе ещё и другую роль, помимо той, к которой она предназначалась при своём рождении.

А предназначалась она для „неги, для сладостных утех и для святочных рассказов", как любил говаривать всё тот же неуёмный фантазёр Вячеслав. Он остановил свой выбор именно на этой комнате из-за её причудливой формы и потому, что тут был камин. Комната утопала в коврах. В углу стояла статуя Венеры Медицейской, перед которой возвышался треножник со старинной резной курильницей. Подальше, прямо на полу, – большая ваза – золотой дракон – для переписки в новогоднюю ночь.

Я всё же хочу более подробно остановиться на устройстве двери, которая вела в „Шехеразаду". Она была замаскирована и представляла собой выложенную изразцами „печь". Её отдушник имел на себе с одной стороны лёгкий налёт сажи, искусно нанесённый кистью. Словом, не было ещё такого человека, который бы, увидев эту „печь", усомнился бы в её назначении. Однако проникнуть в „Шехеразаду" было не так легко. В одном из узорных изразцов сдвигалась вбок тонкая железная пластинка. Она и скрывала за собой отверстие для ключа. Но, имея ключ, недостаточно было повернуть его в замке: тяжёлая „печь" продолжала незыблемо стоять на месте. Надо было нажать скрытую пружину в дверцах „печи", и тогда, с нежно прозвучавшей мелодией (в замок был вложен механизм музыкальной шкатулки), „печь" медленно сдвигалась и открывала вход в „Шехеразаду".

В самом начале Октябрьской революции 1917 года „Шехеразада" стала нашим тайником. Сюда Вячеслав и его товарищ Алек принесли из дворца всё серебро. Серебряные шкатулки, подносы, кувшины, тазы стояли нагромождённые друг на друга между высокими, тяжёлыми рулонами свёрнутых ковров. Сюда были спрятаны некоторые экспонаты из музея дворца, например осыпанное полудрагоценными каменьями оружие и несколько ценнейших (XVI века) татарских сёдел с огромными парадными, кованными серебром попонами и украшениями, надевавшимися на грудь и на голову лошади. Много других ценностей, накрытых парчовыми покрывалами и старинными вышитыми тканями, лежало здесь прямо на полу. И вот вечером, пробравшись сюда вместе с Валей, мы погружались в царство воспоминаний» [4].



Чайная комната княгини Мещерской Климовичский районный краеведческий музей

ЧАЙНАЯ КОМНАТА: ТРАДИЦИИ ЧАЕПИТИЯ У РОССИЙСКОЙ АРИСТОКРАТИИ

Ирония русской чайной истории заключается в том, что первый чай в России появился при Михаиле Романове, а при последнем Романове – Николае II – качественный чай надолго закончился.

Китайский чай попал в Европейскую Россию в 1638 году, а после национализации чайного бизнеса в 1918 году большая часть россиян забывает вкус настоящего чая на многие десятилетия.

Ритуал дворянского чаепития ориентировался на английский образец. В дворянских домах чай пили не более двух раз в день, сервировали его на белоснежных скатертях из дорогого голландского сукна, и ни в коем случае не пили чай из блюдца.

Чай в фарфоровых чашках наиболее богатой части русской элиты мы встречаем регулярно. В княжеских семьях уже с первой половины XIX века чай потреблялся не только утром и вечером, существовал и «послеобеденный



Жан-Луи-Франсуа Лагрене Старший
Афродита с яблоком
Вторая половина XVIII века
Холст, масло. Овал 74×60,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2823



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



Горацио Коссали и мастерская
Дева Мария Розария прославляет победителей в битве при Лепанто
Конец XVI – начало XVII века Холст, масло. 240×169 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2685
Происхождение: частная коллекция, юг Франции; частная коллекция, Милан; приобретена во Франции на аукционе Lafon-Castandet, 23.03.2012. Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома LafonCastandet (23.03.2012)

чай». Постоянно чай пили в семье графа Льва Николаевича Толстого. В семье русского классика самовар кипел постоянно, а вечером вся семья собиралась за специальным огромным столом, который накрывался для «Большого Чая», – общего семейного чаепития. Список можно продолжать бесконечно. Лучший чай лился в фарфоровые чашки российской элиты, а самовары (порой – серебряные) часто не остывали и часами поили гостей. Большими любителями чая были российские императоры Александр I, Александр III, Николай II.

Николай II со своей женой Александрой Фёдоровной, если выбор утреннего напитка был сделан в пользу чая, пили его с традиционными русскими калачами. Вечером к чаю шли бутерброды, печенье и сухарики.

Истинным ценителем китайского зелёного чая был любимый внук Екатерины Великой Александр I, который пил чай несколько раз в день и со сливками. Ценили и любили чай жёны российских императоров, их фрейлины и прочие придворные дамы. Дамы ценили чаепитие и как возможность общения в отсутствии мужчин.

Большое собрание изящных искусств ASG и коллекцию живописи князей Мещерских объединяют имена Жана-Батиста Удри, Гюбера Робера, Никола Пуссена, династии Лагрене, Антониса ван Дейка, братьев Остаде и Люттихейса.

В Чайной комнате князей Мещерских представлены работы известного французского живописца Жана-Луи-Франсуа Лагрене Старшего (1725–1805) «Афродита с яблоком» и «Портрет гравёра Франсуа Ланглуа» мастерской Антониса ван Дейка из БСИИ ASG. Французский живописец и миниатюрист Ансельм Франсуа Лагрене (1774–1832) – сын Лагрене Старшего – выполнил портрет Екатерины Мещерской в графических техниках. В 1817 – 1825 годах художник жил и работал в России, где исполнил большое количество графических и миниатюрных портретов. Екатерина Мещерская (1806–1826), урожденная Кагульская, дочь графа С.П. Румянцева, была первой женой князя Петра Ивановича Мещерского. Её портрет был представлен на выставке «Возвращение в усадьбу», в разделе, посвященном князьям Мещерским.

В 1632–1635 годах Антонис ван Дейк познакомился с французским гравёром Франсуа Ланглуа (1589 – 1647). Великий фламандец написал его портрет, хранившийся в собрании виконта Коудрея (viscount Cowdray), а ныне в Лондонской национальной галерее. Впоследствии ученики ван Дейка исполнили несколько повторов портрета, одна из которых находится в собрании ASG. В руках Ланглуа саво йская волынка. Помимо гравюры и торговли картинами, портретируемый занимался музыкой. Игру на волынке Ланглуа освоил в Италии. Кроме того, в XVII веке среди европейской знати и интеллигенции было популярно примерять на себя образы простых пастухов, мудрецов или бродячих артистов (савояров). Данный образ подчеркнул свободолюбивый характер Ланглуа.

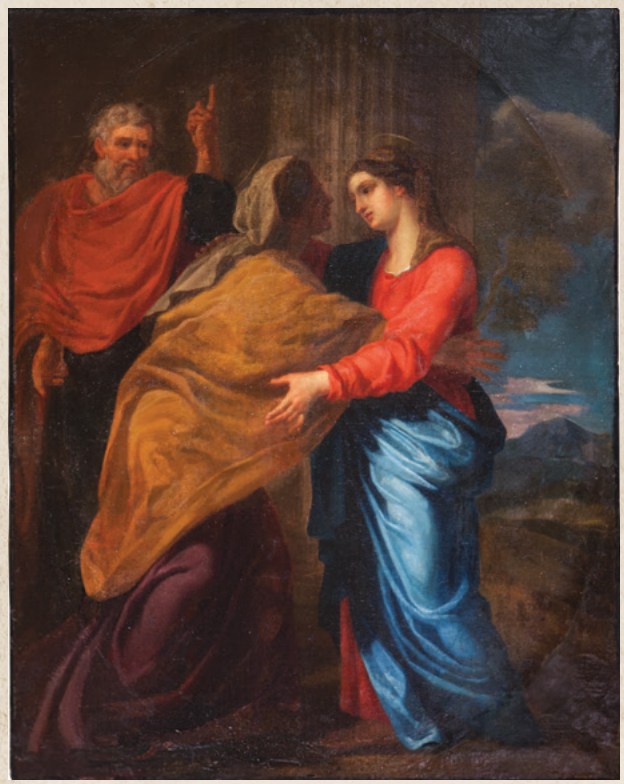
В Чайной комнате княжны Мещерской Дворца изящных искусств ASG представлено масштабное полотно Горацио Коссали и его мастерской «Дева Мария Розария прославляет победителей в битве при Лепанто». В собрании Мещерских были полотна Тициа-



Микеле Тозини, приписывается
Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем
XVI век
Холст, дублированный на дерево, масло. 87×69 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3174
Происхождение: аукцион Sotheby's, Монако, 17 – 18 июня, 1988 года, лот 962; приобретена во Франции на аукционе Estimations-Drouot, 07.07.2010.
Атрибуция: Patrice Dubois, Paris



Джованни Баттиста Сальви, мастерская
Мадонна в молитве
1640 – 1650 годы
Холст, масло.
66×51 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1913
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Delorme & Collin Bocage, 21.06.2013.
Атрибуция: René Millet, Paris

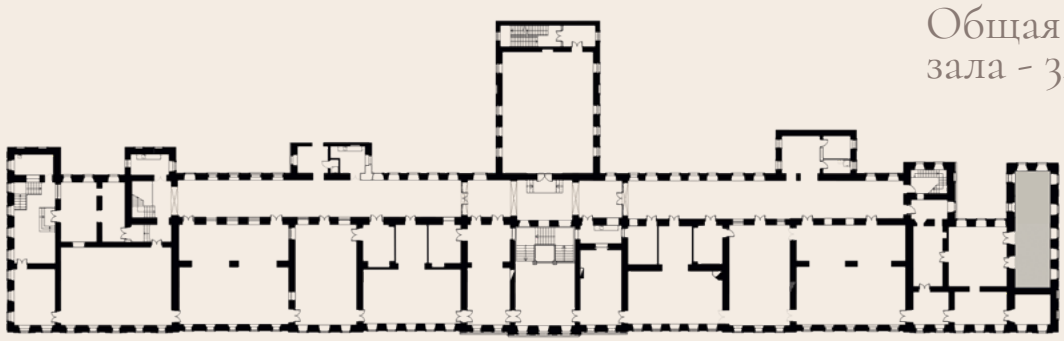


Никола Пуссен, круг
Встреча Марии и Елизаветы
Франция, XVII век
Холст, масло. 102×81 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1331

на и Тинторетто. Коссали (1563 – 1629) работал в период, когда наследие Тициана и Тинторетто уже сформировало «лицо» венецианской живописи. Художник, безусловно, испытал их влияние, что выразилось во внимании к цвету, светотени, эмоциональной выразительности и яркой интерпретации сложных религиозных сюжетов. Коссали создавал масштабные алтарные композиции и картины для церквей. Живописцу было важно передать драматизм библейских историй, вовлечь в историю церковных прихожан, использовать колорит для усиления эмоционального воздействия.

«Мадонна с Младенцем» мастерской или школы Сандро Боттичелли являлась реликвией рода Мещерских. Чайную комнату Дворца украшает изображение двух Мадонн. Одно из них приписывается Микеле Тозини (1503 –1577). Как и Боттичелли, художник принадлежит флорентийской школе. Его манера письма сформировалась под влиянием мастерской Ридольфо дель Гирландайо (1483 – 1561), который сам впитал эстетику позднего Боттичелли. «Мадонна в молитве» мастерской Джованни Баттиста Сальви (1609 – 1685) далека от традиций флорентийской школы. Тем не менее, мастер прославился поэтичными, одухотворенными и меланхоличными женскими образами Девы Марии. Мадонны Сальви и его мастерской своей чистотой, плавностью линий и замкнутостью в себе напоминают Мадонн и богинь Боттичелли.

1. Архитектурное наследие [Электронный ресурс] .- Точка доступа // LiveJournal. — URL: https://arch-heritage.livejournal.com/234648.html (дата обращения: 21.09.2026).
2. Дьякова Ю. Экспедиция в прошлое: есть в старом графском парке// Московский комсомолец— 2019, 10 дек.
3. Метрические книги Москвы. Пречистенский сорок, церковь Иоанно-Предтеченская в Кречетниках. 1 января 1900 — 31 декабря 1909.
4. Мещерская Е. А. Китти: мемуарная проза княжны Мещерской / сост., вступ. сл. Г. А. Нечаева]. — М.: Радуга, 2001. — 318 с.
5. Мещерский А. В. Воспоминания князя Александра Васильевича Мещерского : — М. : Университетская тип., 1901. — 202 с.
6. Муратов П. П. Новое тондо школы Боттичелли. — СПб. : Сириус , 1911. — 7 с.
7. Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ) [Электронный ресурс]. — URL: https://oiru.org/media/ru/1.pdf (дата обращения: 21.09.2026).
8. Пошевеля С. А. Виртуальная реконструкция подмосковной усадьбы Петровское-Алабино: источники, методы и технологии исследования. [Электронный ресурс] .- Точка доступа
9. Усадьба Петровское Алабино: (Шафировы, Демидовы, Строгановы, Мещерские): сборник статей / под ред. Ю. Н. Соловьёвой. — Москва, 2003. — 76 с.



Ул. Карла Маркса



Горацио Коссали и мастерская
Дева Мария Розария прославляет победителей в битве при Лепанто
Конец XVI – начало XVII века Холст, масло. 240×169 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2685
Происхождение: частная коллекция, юг Франции; частная коллекция, Милан; приобретена во Франции на аукционе Lafon-Castandet, 23.03.2012.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома LafonCastandet (23.03.2012)

ЧАЙНАЯ КОМНАТА КНЯЖНЫ МЕЩЕРСКОЙ





В отличие от строгой архитектурной сдержанности парадных помещений чайная комната производит совершенно иное впечатление. Здесь исчезает ощущение официальности, уступая место атмосфере домашнего уюта, неторопливой беседы и спокойного отдыха. Это уже не пространство церемониала, а интерьер частной жизни, где архитектура перестает доминировать над человеком и становится естественным обрамлением повседневных дворянских занятий. Именно в таких комнатах проходили семейные чаепития, встречи с близкими друзьями и часы неспешного чтения, столь характерные для дворцовой и усадебной культуры второй половины XIX века.

Художественное решение интерьера обращается к эстетике историзма, в которой наряду с европейскими художественными традициями заметное место занимают мотивы искусства Востока. Во второй половине XIX столетия интерес к китайскому и японскому декоративному искусству становится одной из характерных особенностей оформления частных интерьеров. Восточные ткани, лаки, фарфор, резная мебель и орнаменты органично входят в убранство дворянских домов, формируя особый художественный язык, где европейская архитектура соединяется с экзотическими декоративными мотивами.

Именно эта идея становится основой композиции чайной комнаты. Стены оклеены цветочным текстилем с богатым растительным рисунком, который воспринимается не как самостоятельный декоративный элемент, а как непрерывный живописный фон, объединяющий всё пространство. На этом фоне особенно выразительно звучат тёмные деревянные обрамления дверей, окон и декоративных панелей. Их четкий геометрический рисунок организует интерьер, не позволяя многочисленным орнаментальным мотивам превратиться в пестрое декоративное поле.

Особую роль играет оформление окон. Высокие драпировки, свободно ниспадающие до уровня пола, образуют мягкие вертикальные складки, визуально увеличивая высоту помещения. Их теплый охристо-коричневый оттенок перекликается с древесиной мебели и декоративных панелей, связывая различные элементы интерьера в единую цветовую гамму. Между оконными проемами располагаются живописные произведения и высокие напольные часы, которые становятся своеобразными композиционными паузами, задающими спокойный ритм восприятия пространства.

В отличие от парадных залов, где мебель главным образом подчеркивает статус владельца, здесь она, прежде всего, предназначена для общения. Небольшие канапе, кресла, легкие стулья и столики свободно располагаются вдоль окон, позволяя организовывать различные варианты рассадки. Благодаря этому интерьер воспринимается живым и обжитым, словно хозяева лишь ненадолго покинули комнату.

Своеобразным завершением художественного образа становится потолок. Его композиция построена на строгой сетке деревянных балок, образующих прямоугольные кессоны. Однако эта геометрическая система не выглядит тяжелой. Напротив, она напоминает тонкую деревянную решетку, характерную для восточной архитектуры, а потому естественно продолжает декоративную тему всего интерьера. Не случайно в качестве композиционных аналогов были выбраны расписные потолки восточных павильонов, где конструкция и орнамент образуют единое художественное целое.

Несмотря на камерный характер помещения, чайная комната занимает важное место в общей композиции дворца. Она становится своеобразной противоположностью парадным интерьерам, позволяя увидеть другую сторону дворцовой жизни — менее торжественную, но не менее значимую. Именно здесь наиболее полно раскрывается представление о доме как о пространстве личного общения, где художественное убранство служит не демонстрации богатства, а созданию атмосферы душевного покоя и внутренней гармонии.

Столик игральный

ИСТОРИЗМ. НЕОКЛАССИЦИЗМ

Франция, II-я половина XIX в.

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-2428

ДО РЕСТАВРАЦИИ



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Столик для игры в бульот второй половины XIX века (стиль Людовика XVI) был приобретен на аукционе Guillaume Le Floc'h во Франции 6 октября 2013 года. Предмет выполнен из массива натурального дерева, облицован набором маркетри из различных пород дерева и декорирован латунью и золоченой бронзой. Двухсторонняя съемная круглая столешница с невысоким бортиком с одной стороны инкрустирована по центру изображением пейзажа, который обрамлен ленточной фанеровкой, с другой – маркетри в виде шахматной доски. Скрывающаяся столешница имеет круглое поле, обтянутое коричневой кожей. В подстолье с контрастным геометрическим набором маркетри имеются два выдвижных ящика в прямоугольном обрамлении ленточной фанеровкой с массивными округлыми бронзовыми ручками и две выдвижные доски с латунными ручками. Базируется столик на четырех квадратных в сечении сужающихся книзу ножках с бронзовыми накладками-«каблучками», декорированных вертикальными полосами маркетри. Размеры предмета: 77×61 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Столик поступил в Большое собрание изящных искусств ASG с поперечным короблением набора маркетри по всему предмету, приведшим к вздутиям и отслоениям, отчего облицовка приобрела волнообразный вид со множеством утрат и трещин. Помимо этого по всей поверхности наблюдалось сильно пожелтевшее и помутневшее лаковое покрытие, скрывшее у набора маркетри отчетливые контуры и контрасты различных пород дерева; местами встречались царапины, сколы и вмятины; окислившиеся и деформированные металлические детали свидетельствовали о сменяющихся неблагоприятных условиях хранения – повышенной влажности и температуре. Кожаное полотно внутри иссохло, покрылось трещинами и приобрело потертости, царапины, загрязнённость и другие дефекты. Все это сильно сказалось на общем экспозиционном виде игрального столика, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы сохранности и приведения его в экспозиционный вид.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Ильин В.Г.





















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ







БАЛЬНЫЙ ЗАЛЪ

Бальный залъ

Пройдя через Аванзал Мусиных-Пушкиных, посетитель оказывается в торжественном светлом помещении – Бальном зале Дворца изящных искусств ASG. Его архитектурное решение и интерьер продолжают развивать традицию парадных залов XVIII – XIX веков. Эта традиция основывается на принципах парадности, репрезентативности и богатстве художественного оформления.

Исторически бальные залы предназначались для проведения торжественных приёмов, празднеств и танцевальных вечеров. В XVIII–XIX веках они представляли собой величественные помещения, которые служили не только местом отдыха, но и отражали политические и эстетические тенденции эпохи. Возникновение таких пространств связано с расцветом абсолютизма в Европе и формированием сложного придворного этикета. Появилась потребность в специальных залах для показа императорского могущества во время приёмов, дипломатических раутов, пышных балов, придворных гуляний и свадебных торжеств.

В России этот процесс развивался в русле петровских реформ. Ассамблеи, введённые Петром I как «собрания мужчин и женщин» с танцами, стали ещё одним инструментом европеизации дворянства и укрепления светской жизни двора. Изначально носившие характер принудительных мероприятий, ассамблеи заложили основу для формирования русской бальной культуры.

Указом от 26 ноября 1718 года Петр I установил правила поведения на ассамблеях. Доктор исторических наук Оксана Захарова привела такой пример в книге «Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика»:

«В котором дому имеет ассамблея быть, то надлежит письмом или иным знаком объявить людям, куда всякому вольно прийти, как мужскому полу, так и женскому»; «Хозяин не повинен гостей ни встречать, ни провожать, ни потчевать»; «Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть, и в том никто другому прешкодить или унимать; также церемонии делать вставанием, провожанием и прочим, отнюдь да не дерзает под штрафом, но только при приезде и отъезде почтить поклоном должно».

С момента введения ассамблей бал стал неотъемлемой частью культурной жизни Российской Империи вплоть до 1917 года. Первые собрания воспринимались дворянами с трудом: танцы казались повинностью, однако Пётр I личным примером, демонстрируя мастерство хореографии, убеждал подданных принять новый этикет общения. В исследовании О. Захаровой отмечается этот момент:

«Делал это царь с присущими ему упорством и энергией, он посещал почти каждую ассамблею, иногда сам распоряжался танцами, выделывая, по словам камер-юнкера в свите герцога Голштинского Берхгольца, такие «каприоли», которые составили бы честь лучшим европейским балетмейстерам того времени».

На ассамблеях могли присутствовать все высшие чины, знатные купцы, приказные и начальные мастеровые, а лакеям в зал входить не разрешалось. Первая ассамблея прошла у генерал-адмирала Федора Апраксина, а через день последовала вторая у тайного советника Петра Толстого. Несмотря на то, что для купечества был отведен отдельный зал, все могли свободно переходить из одной гостиной в другую и участвовать в танцах.

Урок танцев в Смольном Институте Благородных Девиц. 1889 год





Большой зал (Светлая галерея) – парадный бальный зал
Екатерининский дворец в Царском Селе
Середина XVIII века
Архитектор Бартоломео Франческо Растрелли



Танцевальный зал
Таврический дворец, Санкт-Петербург
Конец XVIII века
Архитектор И. Е. Старов

Правление Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II стало периодом изменения ассамблей в пышные балы и маскарады. Императрица Елизавета Петровна, известная своей любовью к переодеваниям, ввела моду на костюмированные балы, где гендерные роли могли меняться местами. На балах стали заключаться династические браки, решались государственные вопросы и выстраивалась сложная система аристократической иерархии. Неявка на бал без веской причины расценивалась как личное оскорбление.

Бальный сезон традиционно длился от Рождества до конца Масленицы. Танцевальная культура проникла и в образовательную среду: к середине XVIII века изучение танцев стало обязательным в учебных заведениях, включая Царскосельский лицей. Так русская школа классического танца заявила о себе как об одной из сильнейших в Европе.

Архитектура бальных залов XVIII века представляла собой синтез двух ведущих стилей – Барокко и Классицизма. Барочные пространства отличались пышным декором, позолотой, массивной лепниной и использованием больших зеркал для визуального расширения объёма. Залы же в стиле классицизма тяготели к строгим формам, колоннам, пилястрам и сдержанной цветовой гамме.

Характерными чертами парадных бальных залов были прямоугольная или овальная планировка, просторный паркетный пол, рассчитанный на танцевальные фигуры, большие окна и массивные люстры – хрустальные или бронзовые. Дополняли освещение канделябры и настенные бра. Для отделки использовались ценные породы дерева, мрамор, гипсовая лепнина, элементы росписи. Мебель включала массивные консоли под зеркалами, кресла с высокой спинкой, обитые дорогим шёлком, расставленные вдоль стен для отдыха танцующих пар.

В XIX веке с развитием светской культуры, дипломатического этикета и международных связей бальные залы стали ещё более разнообразными: появились помещения для придворных балов, благотворительных вечеров, маскарадов и дипломатических приёмов. Эволюция стилей во второй половине XVIII – начале XIX века характеризовалась распространением Неоклассицизма, который впоследствии трансформировался в Ампир. Бальные залы стали больше и вместительнее, а их планировка – более свободной, позволяющей размещать оркестр, театральные представления и танцевальные программы.

В России бальные залы XVIII–XIX веков сохранились в императорских резиденциях. В Зимнем дворце располагались парадные залы, предназначенные для придворных балов и торжественных приёмов. Большой Екатерининский дворец в Царском Селе включал залы, где устраивались празднества и балы, в том числе знаменитая Парадная анфилада с Большим залом, отличавшимся грандиозными размерами и роскошным убранством в стиле Барокко. Никольский зал служил местом проведения парадных балов и торжественных церемоний. Петергофский дворец также имел ряд парадных помещений, приспособленных для приёмов и балов, с видом на фонтаны и сады, подчёркивавшими престиж российской монархии.

В интерьерах бальных залов размещались произведения, подчёркивающие их функционал и идеологическую направленность: парадные портреты правителей, государственных деятелей, а также исторические, батальные и аллегорические композиции, которые подтверждали легитимность и величие власти правителей, прославляли их государственные достижения и задавали торжественный тон всему пространству.

Интерьер Бального зала Дворца изящных искусств ASG является логическим продолжением описанных выше традиций. Немалую роль в создании атмосферы играют произведения искусства и мебель. В интерьере бального зала Дворца изящных искусств ASG представлены парадные портреты французских живописцев, работавших на рубеже XVII–XVIII веков. Художник из мастерского



Мраморный зал
Мраморный дворец,
Санкт-Петербург
1768 – 1785 года
Архитектор Антонио Ринальди



Танцевальный зал
Усадьба Кусково
1769–1775 года
Архитектор Карл Бланк

Гиацинта Риго (1659–1743) исполнил поколенный портрет Людовика, герцога Бургундского – дофина Франции с 1711 года, сына Людовика Великого дофина и Марии Анны Баварской, старшего внука Людовика XIV и отца Людовика XV. Он родился 16 августа 1682 года. Был назначен главой Рейнской армии в 1702 году. Командовал в битве при Ауденарде 11 июля 1708 года – ключевом сражении войны за Испанское наследство. С одной стороны в ней участвовала армия Франции, с другой – объединенные силы Великобритании, Священной Римской империи и Голландской республики.

На портрете герцог изображен в военных доспехах с голубой перевязью на груди. На голове – длинный темный парик. В правой руке – подзорная труба. На заднем плане – поле боя. В семейной книге Гиацинта Риго упоминается платеж за портрет герцога Бургундского в 1703 году. Эта работа была показана на выставке в Лувре в 1704 году. Сегодня картина хранится в музее Кенвуд (132×104 см, Лондон, 2003 год, кат. 36, 160 – 163, репр.). Полотно имело большой успех и было повторено несколько раз. В Версале хранится четыре его копии.

Типичным образцом парадного аллегорического портрета является «Портрет дамы в образе Юноны» мастерской Франсуа де Труа (1645 – 1730). Искусство рубежа XVII – XVIII веков склонно к аллегориям, многозначности и скрытым смыслам. Общеевропейское увлечение античностью логично диктовало художникам стремление изображать своих современников в виде мифологических персонажей. В русле аллегорического портрета работали такие именитые французские живописцы, как Жан Марк Натье (1685 – 1766), Пьер Гобер (1662 – 1744) и Франсуа де Труа. Последний был в большом почете у своих современников, особенно у дам, которым угождал, изображая их прекрасными богинями Олимпа.

На портрете из собрания ASG выразительна поза модели с продуманным положением каждого пальца рук. Переливаются в сложном ритме драпировки платья, подчеркивающего белизну кожи. Старательно выписана прическа с симметричными завитками локонов и диадемой. Также эффектен и колорит, построенный на теплых золотистых тонах. Портрету в целом свойственна нарядная, пышная динамика, неожиданно сочетающаяся со спокойным и одновременно игривым взглядом героини.

Юнона – верховная богини Олимпа, жена Зевса, которой поклонялись как защитнице женщин, в особенности как хранительнице брака и материнства. Изображение портретируемой в образе Юноны отличается благородной и статной красотой, которую подчеркивает диадема на голове. Атрибутом богини является павлин, представленный в левой части, который в античную эпоху был священной птицей.

Для Бального зала Дворца изящных искусств ASG был выбран набор мебели для сидения из красного дерева эпохи Ампир. Он был изготовлен Жаном-Пьером Луи. Мебельщик получил звание мастера в 1787 году. Работал вместе с отцом-краснодеревщиком в мастерской на улице дю Жур. В конце XVIII века открыл мастерскую на улице Сен-Николя, где в основном изготавливал мебель для сидения. В 1811 году мастер вошёл в список поставщиков, рекомендованных для имперской администрации. Во времена правления Людовика XVIII сотрудничал с Франсуа-Оноре-Жоржем Жакобом-Демальтером (1770 – 1841) при изготовлении мебели для министра иностранных дел, герцога де Ришельё и герцога Бурбонского.

Набор мебели для сидения состоит из канапе с плоской спинкой и шести кресел. Их передние ножки выполнены в форме снарядов, задние – саблевидные. Подлокотники плавно переходят в стойки. Предметы отреставрированы в мастерских Международного института культурного наследия ASG с сохранением обивки на спинках и периметру сидений. Её ярко-зелёный цвет и золотая орнаментика в виде вазонов, лавровых венков и розеток типичны для ампирной мебели. Заменена была лишь ткань на сидениях из-за её значительного износа.



Труа, Франсуа де, мастерская
Портрет дамы в образе Юноны
1690-е годы
Холст, масло. 146×113 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0789
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Beaussant Lefevre, 27.10.2009.



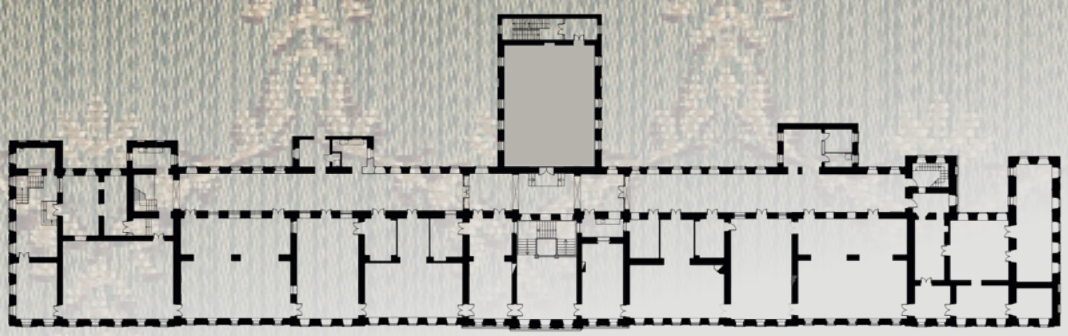
Риго, Гиацинт, мастерская
Портрет дофина Людовика, герцога Бургундского
1700-е годы
Холст, масло. 170×121 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2216
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 22.06.2011.

Канапе и шесть кресел
Франция, первая четверть XIX века
Массив и шпон красного дерева, фанерование, резьба
Канапе 97×194×68 см
Кресла 97×62×59,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0691 (1 – 7)

БАЛЬНЫЙ ЗАЛЪ

Главным парадным помещением любого дворца являлся большой зал, в котором могли проходить роскошные приемы, праздники и важные события семьи. Обычно залы занимали центральное положение в планировочной структуре дома, а оформление являлось зеркалом благородства, вкусов хозяина и родовой мощи, отмеченных монограммами и геральдикой. Во Дворце изящных искусств ASG место зала было определено при переустройстве здания в 1848 году, когда академик архитектуры Х. Крамп по оси центрального ризалита со стороны двора запроектировал новый пристрой для размещения домовой церкви. Проект был воплощен согласно замыслу автора, однако, функция этого пристроя сменилась в советский период, а от убранства церкви и сакрального смысла не осталось и следа – продолжительное время масштабное помещение было разделено на небольшие кабинеты. В новейшей истории Дворца все поздние перегородки стерты, пространство зала возвращено в объятья несущих стен – теперь здесь сердце Дворца – Бальный зал. В качестве архитектурного стиля выбран ампир – это кульминация классицизма, где каждая деталь славит имперскую мощь и античное величие. Акцентом зала стал большой парадный портик, в тимпане которого разместилась скульптурная композиция с монограммой на щите и масштабный богато украшенный лепниной кессонированный потолок.

Общая площадь зала - 150,8 м²



Ул. Карла Маркса

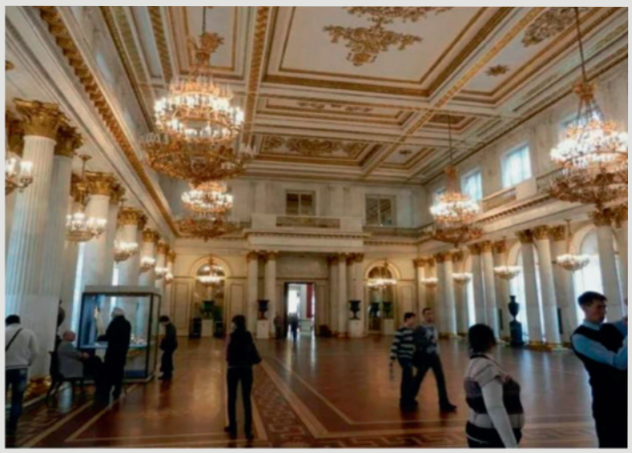


Интерьеры Бального зала





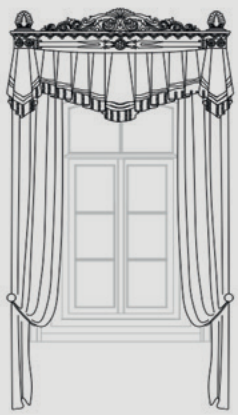
План оформления потолка Бального зала





Аналоги оформления потолка
Георгиевский зал (Большой тронный зал)
Зимнего дворца в Санкт-Петербурге
Versailles Салон Геркулеса







Аналог штор для Бального зала

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

Риго, Гиацинт, мастерская

ПОРТРЕТ ДОФИНА ЛЮДОВИКА, ГЕРЦОГА БУРГУНДСКОГО

1700-е годы

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-2216

1. КАРТИНА ДО РЕСТАВРАЦИИ








ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Поколенный портрет Людовика, герцога Бургундского – дофина Франции с 1711 года, сына Людовика Великого дофина и Марии Анны Баварской, старшего внука Людовика XIV.

На портрете герцог изображен в военных доспехах с голубой перевязью на груди. На голове – длинный темный парик. В правой руке – подзорная труба. На заднем плане – поле боя.

Гиацинт Риго родился на юге Франции 18 июля 1659 года, в Перпеньяне. В возрасте четырнадцати лет он приехал в Монпелье, где учился в течение четырех лет у Антуана Ранка (около 1634 – 1716). В 1681 году поступил в Королевскую академию живописи и скульптуры в Париже, где вскоре началась его успешная карьера придворного портретиста. Влияние переходной эпохи и портретного творчества Антониса ван Дейка, Питера Пауля Рубенса, Рембрандта Харменса ван Рейна отразилось на творчестве Риго сплавом традиций XVII столетия с новшествами XVIII века. Сам риторический стиль его картин, их эффектность и пышная театральность, сочетание сдержанных и звучных красок со стремлением к индивидуальной характеристике облика модели восходят к традициям французского классицизма XVII века. Именно так в 1701 году Риго создал свою самую знаменитую картину – «Портрет Людовика XIV» (Лувр, Париж), которая принесла ему европейскую славу и стала своеобразным символом эпохи правления «короля-солнце». Отныне представители многих правящих домов Европы стремились непременно иметь портреты, выполненные кистью Риго – главного портретиста королевского двора. Увеличивалось не только число заказов, но и возрастал спрос на копии с картин Риго, где определяющим фактором в выборе являлась социальная значимость модели. Так, например, лишь в 1694 году мастерская Гиацинта Риго закончила 37 портретов и 80 копий. Такая колоссальная по масштабам работа могла осуществляться исключительно с помощью коллектива живописцев, специализирующихся в определенных жанрах. Поэтому Риго тесно сотрудничал с пейзажистами, баталистами, натюрмортистами, которые писали батальные сцены, костюмы, аксессуары, пейзажные фоны, цветы, знаки достоинства или полностью человеческую фигуру, за исключением лица и рук, являвшихся прерогативой самого Риго. При исполнении заказов за образцы часто брались уже существующие варианты портретов, повторялись позы, костюмы, детали. Однако эпоха Просвещения и грядущая буржуазная революция сказались на повышенном интересе к личности человека, недаром портрет был ведущим жанром искусства XVIII века.

В семейной книге Гиацинта Риго упоминается платеж за портрет герцога Бургундского в 1703 году. Эта работа была показана на выставке в Лувре в 1704 году. Сегодня картина хранится в музее Кенвуд (132×104 см, Лондон, 2003 год, кат. 36, 160 – 163, репр.). Полотно имело большой успех и было повторено несколько раз. В Версале хранится четыре его копии.

Холст, масло. 170×121 см

Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Tajan, 22.06.2011.

Атрибуция: Cabinet Éric Turquin, Paris.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

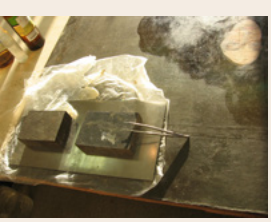
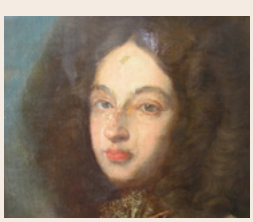
Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с многочисленными дефектами живописного полотна, а именно: деформацией холста, сопровождающейся вздутиями и бугристостью; общим провисанием, хотя утрата колков на подрамнике выявлена не была, это следствие времени или же неблагоприятных условий хранения; осыпями и утратами красочного слоя, вызванными нарушением связи красочного слоя с грунтом, особенно вдоль левой кромки; неравномерностью лакового покрытия, во многом скрывавшего и искажавшего живописное произведение; прорывом кромки вследствие трения полотна о раму; сильными поверхностными загрязнениями, царапинами, трещинами, сетчатым кракелюром грунтового происхождения и белесыми пятнами, изъевшими лаковое покрытие и выбелившими красочный слой. На поверхности холста также наблюдались поздние записи, хорошо видимые в ультрафиолетовых лучах, свидетельствующие о предыдущем реставрационном вмешательстве. Все эти замечания и явились предпосылкой в принятии решения реставрационным советом о проведении реставрации живописного произведения.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

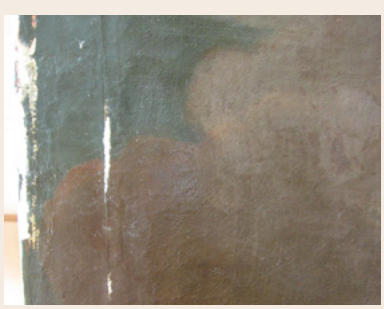
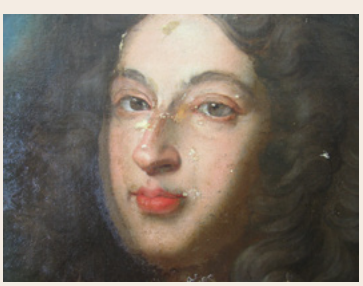
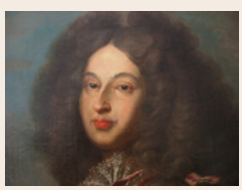
1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж картины из рамы и снятие холста с подрамника
3. Выравнивание короблений холста
4. Натяжка холста на оригинальный подрамник
5. Тонирование и вощение подрамника
6. Удаление поверхностных загрязнений с живописи
7. Укрепление грунта с красочным слоем:
a) Смазка поверхности картины клеем
b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обычной бумаги
d) Удаление излишков клея с поверхности живописи
8. Утоньшение и выравнивание лаковой пленки
9. Удаление поздних записей
10. Подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта и трещин
11. Выполнение тонировок утрат авторского красочного слоя
12. Покрытие реставрационным лаком
13. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону.

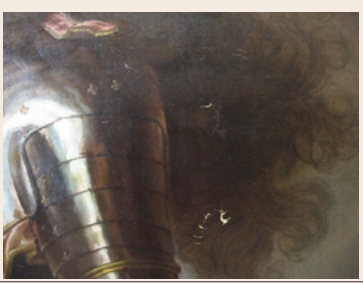
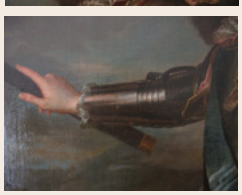
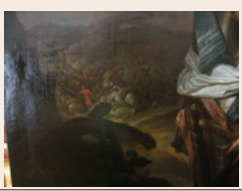
2–9



10–13

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ





ПАРАДНЫЕ ЛЕСТНИЦА И ВЕСТИБЮЛЬ



Парадные лестница и вестибюль

Парадный вход, вестибюль и парадная лестница всегда выполняли репрезентативную функцию. Отделке их уделялось особое внимание. Спроектированные для демонстрации величия, торжественного приема гостей и перехода к жилым или представительским залам, они задают тон всему остальному пространству. Помогают в этом простая читаемая форма, обилие света и роскошный декор: мрамор, лепка, живопись.

Дворец – здание, отличающееся особой роскошью. Оно обладает церемониальной функцией и используется для проведения разнообразных светских приемов и церемоний. В оформлении этих помещений находят выражение веяния времени и вкусы владельца.

Например, Большие сени Дворца Меншикова своим названием показывают приверженность прошлому, а их облик говорит о настоящем и будущем. В интерьере отражены основные черты петровского барокко – художественного явления как сплава влияний, которые были привнесены в отечественную культуру европейскими мастерами по воле императора Петра I, возводившего новую столицу.

В нижней части Парадного вестибюля Дворца изящных искусств ASG размещены четыре французских «плоских» сундука эпохи Ренессанса. Все они выполнены из традиционных европейских пород древесины – дуба и ореха. Сундуки декорированы средневековыми и ренессансными орнаментами, гротесками, антропоморфными и зооморфными мотивами, религиозными сценами и т.д. Здесь особенно выделяются нормандские сундуки XVI – XVII веков. Мебельщики Нормандии проявили себя как самобытные мастера, причудливо сочетающие в своем творчестве интерес к античности с удивительной экзотикой образов. Нормандия всегда жила морем, многие корабельщики были родом из этой провинции, по возвращении домой бывшие моряки и корабельные плотники становились мастерами по изготовлению мебели. Впечатления о дальних странах и народах отразились в яркой необычности образов скульптурных барельефов нормандских сундуков. Кариатиды, изображающие персонажей с плюмажами из перьев, в чертах которых подмечены характерные этнические черты аборигенов Америки, не только эффектно фланкируют на углах композицию декора, но и предвосхищают интерес к иным образам и ценностям, которые станут значительными для европейцев позднее.

Примечателен нормандский сундук из Большого собрания изящных искусств ASG, датированный XVI – XVII веками. Боковые части его фасада украшены четырьмя парными пилястрами с растительными узорами, стилизованными под тотемные столбы. Разделяют пилястры ниши, напоминающие романские арки с полукруглыми сводами и плиточным полом в линейной перспективе. Середина фасада подчеркнута парными химерами. Их торсы имеют облик обнажённых по пояс женщин с крыльями, нижние части туловищ наделены хвостами змей и ногами с копытами. За фигурами химер – рога изобилия, в которые с веток осыпаются плоды. В центральный картуш помещено изображение охотника и оленя – символ индейцев, олицетворяющий изобилие. Ветвистые рога этого животного символизируют Древо Жизни, солнечные





Большие сени Дворца Меншикова, Санкт-Петербург

лучи, вечность и возрождение (периодически происходит смена рогов). Для европейцев эпохи Возрождения образ оленя также был знаковым, но, скорее, светским. Он ассоциировался с охотницей Дианой, которая превратила принца Актеона в оленя. Таким образом богиня наказала его за тайное созерцание божественной наготы. В период Ренессанса фаворитка короля Генриха II Диана де Пуатье (1499/1500 – 1566) привила культ обожания своей соименницы-богини при французском дворе. Художники и скульпторы изображали её в образе Девы-охотницы, часто с оленем. На сундуке из собрания ASG мужской персонаж с луком, колчаном и стрелами за спиной не охотится на оленя, а обнимает его, как бы подчёркивая своё лю-

бовное отношение к животному, восхищение его красотой.

В мебельное убранство вестибюля вошло шесть массивных кресел в стиле Неоренессанса, или стиле Генриха II. Их монументальные формы и богатство резного декора подчёркивают торжественный характер интерьера. Основания ножек нескольких кресел выполнены в виде звериных лап. Первые образцы подобной мебели были найдены во время раскопок гробниц Древнего Египта. «Звериные ножки» смягчают тектоническую грубость конструкции и служат напоминанием о богатом наследии вечного искусства времен Античности.

Брутальный вид сундуков эффектно сочетается с пышностью и динамичностью барочного интерьера, благодаря чему в убранстве вестибюля возникает выразительный «диалог эпох»: зритель невольно сравнивает стили, отчётливо видя не только их различия, но и историческую преемственность. Барокко, нередко именуемое «вычурным» стилем, выросло из Возрождения, унаследовав его идеалы и одновременно критически переосмыслив их, придав формам большую экспрессию, а композиции – драматизм. Наполнение интерьеров предметами разных стилей и эпох делает пространство более многослойным и содержательным.

В Парадном вестибюле размещены религиозные произведения французской, итальянской и испанской школ. Выбор религиозных сюжетов подчёркивает связь светской власти с духовными ценностями и традициями. В историческом контексте это могло служить демонстрацией благочестия правителя, напоминанием о моральных и этических нормах, которым должен следовать двор. В западноевропейской культуре религиозное искусство было неотъемлемой частью дворцовых комплексов. Оно выстраивало мост между сакральным и светским, между прошлым и настоящим.



Крети, Донато, круг
Давид, сохраняющий жизнь Саулу
Италия, XVIII век
Холст, масло. Овал 82×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2882 (2)



Крети, Донато, круг
Казнь священников города Ноба
Италия, XVIII век
Холст, масло. Овал 82×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2882 (1)

По горизонтали ориентирована работы «Крещение Христа», исполненная двумя художниками: фигуры написал живописец из окружения Игнасио де Риеса (около 1612 – после 1661), а пейзаж – Игнасио де Ириарте (1620 – 1685). Крещение Иисуса – одно из ключевых событий христианской истории, которое описывается во всех Евангелиях (Ин. 1:29 – 34; Лк. 3:21 – 22; Мф. 3:13 – 17; Мк. 1:9 – 11). Иисус Христос пришел к Иоанну Крестителю, находившемуся у реки Иордан в Вифаваре для того, чтобы принять крещение, во время которого на него снизошел Святой Дух в виде голубя.

Иисус Христос изображён в центре. Его руки скрещены на груди. Справа, на берегу реки, – Иоанн Креститель, облаченный в одежды из верблюжьей шкуры. В его левой руке – длинный тростниковый



Шхонебек, Адриан
Свадьба шута Филата Шанского во дворце Лефорта
1702 год
Оттиск второй половины XVIII века
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
Инв. № ГР-6252



Фрагмент оттиска «Свадьба шута Филата Шанского во дворце Лефорта» 1702 год с изображением религиозной живописи в парадном интерьере Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



Риес, Игнасио де, круг (фигуры)
Ириарте, Иґнасио де (пейзаж)
Крещение Христа
Холст, масло. 87×141 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1511
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 04.10.2013.
Атрибуция: аукцион Artcurial от 04.10.2013: «Испанская школа, 1636 год, Крещение Христа». Эксперт В.А. Садков от 16.11.2024: «Риес, Игнасио де, круг (фигуры), Ириарте, Иґнасио де (пейзаж), Крещение Христа».

крест, а в правой – раковина, служащая чашей, из которой он окропляет голову Христа святой водой. С неба на Иисуса нисходит сияние и опускается голубь, олицетворяющий Духа Святого. Слева и справа – фигуры пяти ангелов, держащих в руках одежды. Фоном служит фантастический ландшафтный пейзаж с деревьями и скалами.

В верхнем вестибюле расположилась серия из четырёх работ, приписываемая неаполитанскому художнику Доменико Антонио Ваккаро (1676 – 1745). В начале творческого пути он занимался настенной живописью, скульптурой и оформлением интерьеров. В 1730-е годы Ваккаро обратился к живописи. Художник часто исполнял заказы для крупных итальянских церквей и монастырей (Чертоза-ди-Сан-Мартино, церковь Сан Джованни в Капуе, собор в Бари и т.д.). Серия из собрания ASG была исполнена в первой половине XVIII века по заказу англиканской церкви, поскольку изображенные здесь святые оставили заметный след в истории реформации церкви в Англии.

Одним из них является Хуго Авалонский, или Хуго Линкольнский (1135/40 – 1200), – святой католической и англиканской церквей, монах ордена бенедиктинцев и картезианцев, епископ Диоцеза Линкольна (Англия). Наряду с Томасом Бекетом являлся одним из наиболее известных святых Реформации. Он почитался как покровитель больных, детей, сапожников и лебедей. Согласно канону, его изображали высоким и сухопарым в одеждах картезианского ордена – белая ряса и темный капюшон. На голове в знак принадлежности к церкви выбрита тонзура. В руках он часто держит модель Линкольнского собора. На картине, приписываемой Ваккаро, Гуго Авалонский представлен с епископским посохом в интерьере храма. Его руки сложены в молитве, над головой – нимб и два парящих ангела. Взгляд Гуго обращен на потир с фигурой Младенца Христа, держащего распятие. Справа – белый лебедь, который, по легенде, явился святому во время рукоположения в епископы. Впоследствии святой имел крепкую дружбу с лебедем, охранявшим его, пока тот спал, и нападавшим на любого, кто приближался к Гуго.

Григорий Великий (около 540 – 604) – один из четырех латинских отцов церкви, в качестве папы он установил форму римской литургии и её музыку (григорианский хорал). Ввел правило безбрачия для духовенства и содействовал распространению христианства в Англии, послав туда миссию во главе с Августином Кентерберийским. В историю Григорий Великий вошел, прежде всего, своими научными трудами и толкованиями библейских книг. Обычно святого изображают аскетичным старцем с седыми волосами и бородой. На его голове – митра или папская тиара, в руках – книга. Изображение Григория из собрания ASG можно считать редким. Здесь еще молодой святой облачен в кардинальские одежды с нимбом над головой. Одну руку он прижал к груди, а другую протягивает к лежащей перед ним шляпе галеро (геральдическому отличию сана кардинала) и ключам. Над головой Григория – голубь. Диакон Петр, его секретарь, клялся, что часто видел, как белый голубь диктовал папе на ухо небесные наставления. Григорий и сам признавался в том, что слышал внутри себя, как Святой Дух, олицетворением которого является голубь, подсказывал ему толкования Священного Писания. На картине голубь несет в клюве оливковую ветвь, а рядом с ним изображена крепость. Ветви он складывает на одну из чаш весов, которые держит в руках ангел с крестом (крест имеет две перекладины и является патриаршим, происходящим из Византии). На другой чаше весов – оружие, однако легкие оливковые ветви перевешивают, олицетворяя победу мира над войной.

Антельм Беллийский (1107 – 1178) – настоятель картезианского монастыря Гранд-Шартрёз, епископ Белле. В 1140 году он созвал генеральный капитул, на котором картезианский орден приобрел официальный статус наравне с

другими монашескими орденами Европы. В искусстве изображения Антельма Беллийского довольно редки. На картине Большого собрания изящных искусств ASG святой представлен смотрящим вверх на лампаду, зажженную парящим ангелом. Согласно легенде, после того как тело Антельма опустили в гробницу, зажглась лампада, которая горела только по большим праздникам. Одну руку он протянул к лампе, а в другой – держит книгу. Справа – еще один ангел с епископским посохом.

Один из святых в серии, приписываемой Ваккаро, не был идентифицирован. Характерная атрибутика в его изображении отсутствует. При этом можно предположить, что если художник посвятил свою серию выдающимся европейским епископам, чья деятельность связана с Англией, то в неё логично впишется одна из ключевых фигур истории этой страны – Томас Бекет (1118 – 1170). В 1142 году Бекет поступил на службу к архиепископу Кентерберийскому Теобальду, по рекомендации которого новый английский король Генрих II назначил Томаса канцлером. Король быстро сблизился с Бекетом. После смерти Теобальда, благодаря протекции короля, Томаса избрали архиепископом Кентерберийским. Поставив своего друга во главе кентерберийской кафедры, Генрих II надеялся тем самым подчинить себе церковь Англии. Однако Бекет не оправдал его ожиданий и стал проводить политику, совершенно противоположную ожиданиям короля. Он потребовал возврата всей церковной собственности, стал много молиться и тратить большие суммы на благотворительность. 30 января 1164 года Генрих II предъявил английской церкви Кларендонскую конституцию, содержавшую ряд статей, существенно ограничивающих права духовенства. Томас Бекет отказался подписывать данную конституцию и был вынужден бежать во Францию. Ситуация изменилась лишь в июне 1170 года, когда сын Генриха II – Генрих Молодой – был коронован в Йорке. Церемонию совершили архиепископ Йоркский и епископы Лондона и Солсбери, хотя традиционно английских королей венчали на царство архиепископы Кентербери. Бекет при участии папы объявил коронацию недействительной. Томас потребовал от короля опубликовать в Англии папское послание, осуждавшее Кларендонскую конституцию. В результате Генрих II позволил Бекету вернуться в Англию. По возвращении на родину Бекет немедленно отлучил от церкви епископов, совершивших коронацию. Узнав об этом, король пришел в ярость и высказал вслух свое желание избавиться от этого «буйного попа». Четыре рыцаря восприняли эти слова как призыв к действию. 29 декабря 1170 года у входа в Кентерберийский собор они сообщили архиепископу, что король вызывает его для суда в Винчестер, но Бекет не повиновался. Тогда рыцари ворвались в собор, где Томас должен был возглавлять вечерню, настигли его на ступенях, ведущих к алтарю, и нанесли ему четыре смертельных удара мечом по голове.

На полотне из собрания ASG Томас Бекет изображен в молитве перед распятием и открытой книгой. Словно предчувствуя скорую смерть, он сложил руки на груди и обратил воспаленные глаза на распятого Христа. За спиной святого – ангел, держащий епископский посох. Внешность Томаса Бекета близка облику трех других персонажей серии. Все четыре работы достаточно велики по формату и имеют овальную форму. Фоном служат фрагменты храмовой архитектуры, погруженные в сумрак, а также драпировки.



Доменико Антонио ВАККАРО, приписывается
1. Гуго Авалонский
2. Григорий Великий
3. Антельм Беллийский
4. Томас Бекет
Первая половина XVIII века
Холст, масло. Овал 168×114,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4135 (1-4)
Происхождение: приобретены во Франции на аукционе Artcurial, 13.11.2013.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (13.11.2013).



Пара кресел
Франция, вторая половина XIX века
Орех, резьба, точение
120×76×78 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3456 (1, 2)

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА

Ваккаро, Доменико Антонио, приписывается

СЕРИЯ ИЗ ЧЕТЫРЕХ КАРТИН: ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ, ГУГО АВАЛОНСКИЙ, АНТЕЛЬМ БЕЛИЙСКИЙ, ТОМАС БЕКЕТ

Первая половина XVIII века
Холст, масло. Овал 168×114,5 см

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-4135 (1-4)

ДО РЕСТАВРАЦИИ



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Серия из четырех полотен «Григорий Великий. Гуго Авалонский. Антельм Беллийский. Томас Бекет» представителя итальянской школы XVIII века была приобретена на аукционе Artcurial во Франции 13 ноября 2013 года. Авторство приписывается Доменико Антонио Ваккаро (Domenico Antonio Vaccaro, 1676, Неаполь – 1745, там же) – художнику барокко и рококо, специализировавшемуся на мифологической и религиозной живописи, а также являющемуся скульптором и декоратором.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG в ветхом состоянии, обусловленном наличием глухих подрамников, не обеспечивающих должного натяжения холста. Это привело к появлению крупной и мелкой сеток кракелюра по всей поверхности, имевшего приподнятые края грунтового происхождения, что свидетельствовало о плохой связи красочного слоя с грунтом, а впоследствии и с самим холстом; многочисленных осыпей и утрат красочного слоя вплоть до холста по всему периметру, а кое-где прорывов; изношенности кромок полотен, которые пришли в непригодность. Также наблюдалось и непрофессиональное реставрационное вмешательство – поздние записи и заплатки, хорошо видимые не только в ультрафиолетовых лучах, которые исказили авторскую живопись. Помимо этого повсеместно наблюдались царапины, трещины, потёртости, сильное поверхностное загрязнение, неравномерность и грязно-желтый цвет лакового покрытия, утратившего блеск и прозрачность. Все это явилось основанием для принятия решения о проведении реставрации живописных произведений.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ДЕРЕВЯННОГО КОРПУСА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Изготовление новых овальных раздвижных подрамников с колками
3. Тонирование и вощение новых овальных подрамников с колками
4. Снятие холстов со старых глухих подрамников
5. Удаление поверхностных загрязнений с живописи
6. Подведение кромок холстов в местах утрат
7. Заделка прорывов холстов и удаление старых заплат
8. Натяжка холстов на новые подрамники
9. Укрепление грунта с красочным слоем по всей поверхности:

a) Смазка поверхности картины клеем

b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места

c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги

d) Удаление излишков клея с поверхности живописи

10. Предварительное (промежуточное) подведение грунта в места утрат и осыпей
11. Послойное утоньшение и выравнивание лаковой пленки
12. Финишное подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, трещин и потертостей
13. Предварительное лаковое (тонировочное) покрытие
14. Выполнение тонировок по подведенному грунту в местах потертостей и других утрат авторского красочного слоя
15. Финишное покрытие реставрационным лаком (полуматовым)
16. Обкладка живописи гибкой тонированной рейкой
17. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону.

2–3









4–7



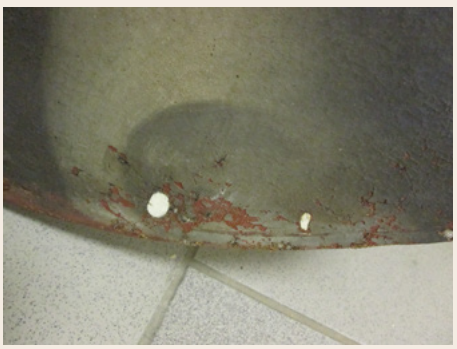
8–11

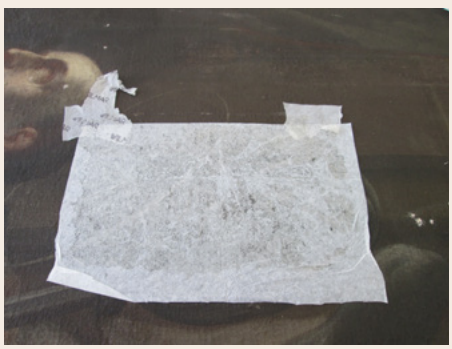








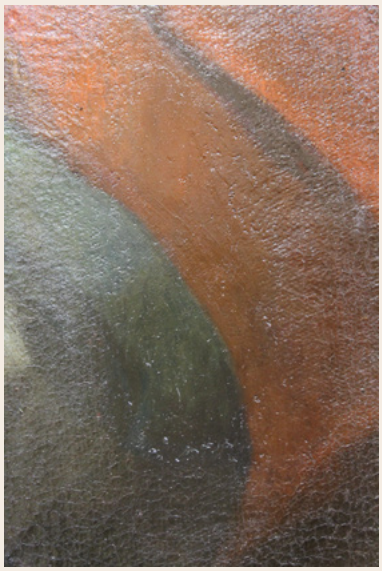





12–17













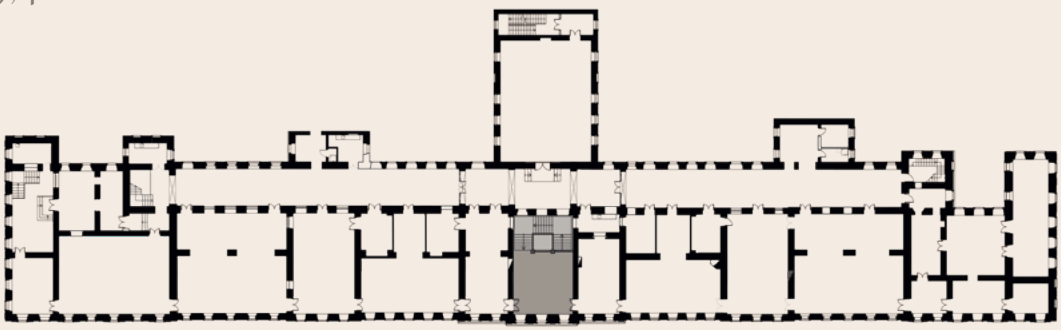






ПАРАДНЫЕ ЛЕСТНИЦА И ВЕСТИБЮЛЬ

Общая площадь зала - 75,4 м²



Ул. Карла Маркса



Исторический документ лег в основу проектирования парадного вестибюля и парадной лестницы – архитекторы-реставраторы восстановили сомасштабно все основные пропорции маршей и опорных колонн, вдохновились парадными лестницами Рундальского дворца и особняков Санкт-Петербурга и предложили решение интерьера в барочном стиле – самом раннем стиле, который можно увидеть во Дворце.

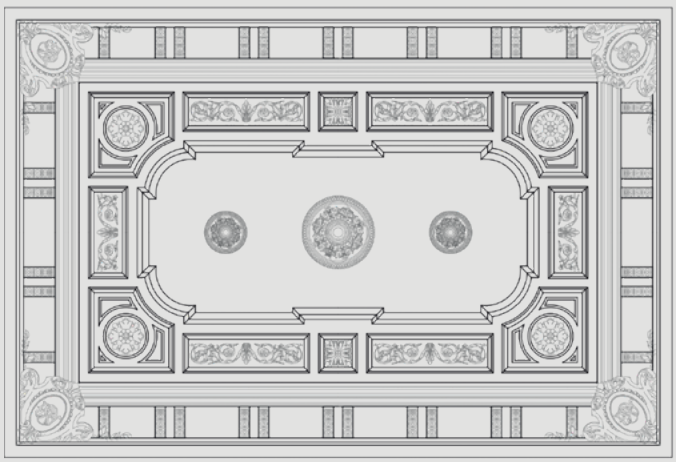
Парадная лестница Рундальского дворца

3D модель парадной лестницы Дворца изящных искусств ASG

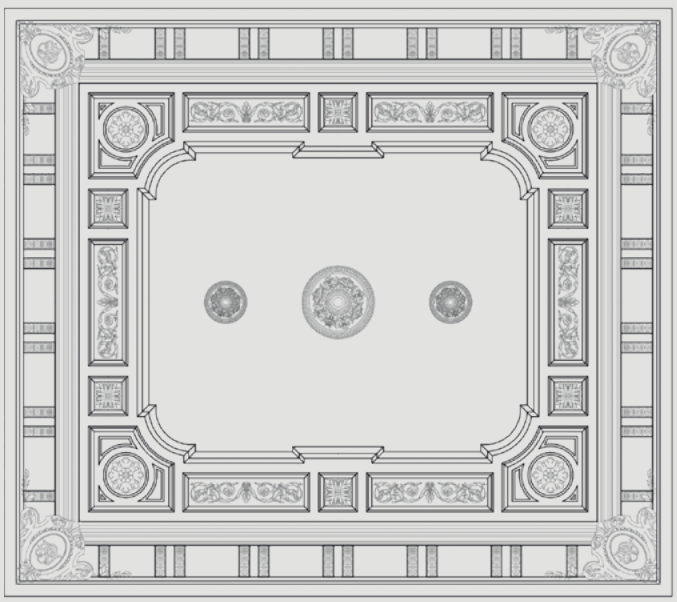




Интерьеры Парадного вестибюля. Развертки



План оформления потолка Парадного вестибюля







КАМЕРДИНЕРСКАЯ

Камердинерская



Камердинерская в Павловском дворце (Покои Марии Фёдоровны)
https://pavlovskmuseum.ru/about/palace/layout/6/607/

Камердинерская – так называли помещение в дворянском доме или дворце, где находился камердинер – слуга при господине (на современный лад – секретарь). Этот термин происходит от немецкого Kammerdiener («комнатный слуга») и вошёл в русский язык в конце XVII века. Камердинер выполнял обязанности, связанные с обслуживанием хозяина: встречал посетителей, помогал с одеждой, занимался её чисткой, а также мог выполнять функции секретаря. В камердинерской служащий дежурил, днём встречал посетителей. Иногда эта комната также служила малой гостиной для приёма посетителей.

Камердинерская Павла I в Большом Павловском дворце – скромная служебная комната для дежурного офицера с антресольным этажом. Первоначальная планировка принадлежит Ч. Камерону, отделка осуществлена по проекту В. Бренны в 1793 году. Меблировка типична для убранства жилых и служебных дворцовых помещений конца XVIII века. Согласно ранним описям, в комнате находились круглый стол красного дерева с чернильницей и песочницей, комод с четырьмя ящиками, шесть стульев, выкрашенных белой и зеленой краской, с сиденьями и спинками, обитыми зеленым сафьяном, и один стул, выкрашенный белой краской и обитый красным сафьяном.

Убранство камердинерской 1800-х гг., согласно ее назначению, включает в себя письменный стол-бюро, книжный шкаф, а также диван-«шлафбанок» (раздвижной диван с ящиками для постельного белья), который использовался во время ночных дежурств камердинера. Убранство дополняют картины, подобранные в соответствии со вкусами начала XIX в. Отделка стен камердинерской вписывается в ансамбль, так как одним из наиболее распространенных цветов конца XVIII в. являлся однотонный светло-зеленый или «фисташковый» цвет.

Камердинерская Дворца изящных искусств ASG расположена в восточном крыле здания. Добраться до неё можно двумя путями: через Малую анфиладу князей Куракиных либо через проходное помещение рядом со Строгановской галереей и Восточной лестницей. Камердинерская примыкает к Парадному кабинету дворца, что соответствует традиционной планировке дворцовых комплексов: служебные помещения обычно размещались поблизости от парадных залов.



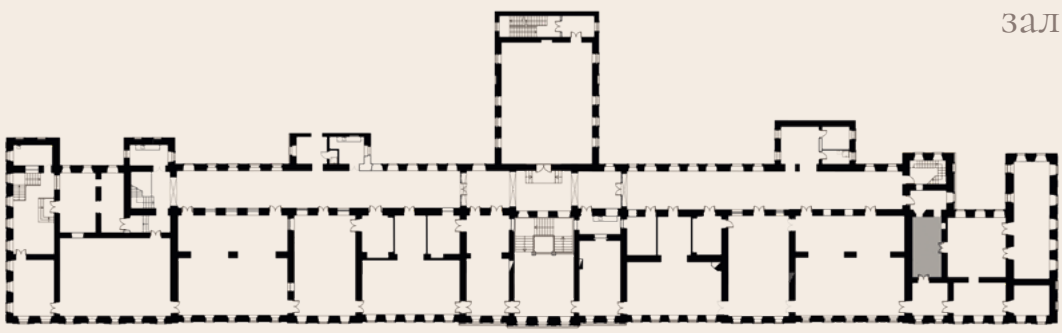
Камердинерская в Павловском дворце (Покои Павла I)
https://pavlovskmuseum.ru/about/palace/layout/10/617/





Камердинерская в Гатчинском дворце (Покои Николая I)

Общая площадь зала - 86,4 м²



Помещение площадью 86, 4 м^2 имеет прямоугольную форму. В камердинерской три дверных проёма, расположенных в трёх стенах помещения. Одна стена – глухая.

Обстановка камердинерской соответствует её функциональному назначению. В центре помещения установлен стол геридон, по бокам от него – мягкие кресла эпохи Ампир. Рядом размещён набор кабинетной мебели стиля Ар-деко: книжный шкаф и бюро с рабочим креслом из амбойны с выразительным рисунком древесины. В камердинерской представлены пейзажные и батальные работы фламандских и голландских мастеров. Картина Питера Снайерса (1592–1667) «Всадники на постоялом дворе» исполнена, по всей видимости, в ранний период творчества мастера, на протяжении 1620-х или в первой половине 1630-х годов. «Пейзаж с рыбаками» голландца Виллема ван ден Бундэля (1577–1655) подписан и датирован в левом нижнем углу: «W.B. 1644».

(
Мурашова, А. В. Историко-бытовая экспозиция в контексте теории музейной коммуникации (на примере ГМЗ «Павловск») / А. В. Мурашова // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 2(14). – С. 66-70.



Люстра с хрустальным убором типа «французская корзинка» из камердинерской Дворца изящных искусств ASG



Набор мебели для кабинета
Франция
Шпон амбойны, интарсия, золоченая бронза, стекло, кожа, тиснение
Шкаф 175×150×39 см
Бюро 75×144×74 см
Кресло-бюро 76×58×55 см
БСИИ ASG, инв. № 25- 3614 (1 – 3)



Питер Снайерс,
Всадники у постоялого двора
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 75×127 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2883



Корнелис де Вал, приписывается
Кавалерийская атака
1610–1667 годы
Холст, масло. 72×131 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2908



Виллем ван ден Бундэль
Пейзаж с рыбаками
1644 год
Холст, масло. 102×166 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0847



Паувелс Кастельс, приписывается
Явление Святого Иакова в битве при Клавихо
Фландрия, XVII век
Холст, масло, 113×194 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2237



Пара кресел
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, резьба,
точение, золоченая бронза
97×64,5×62 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2853 (1, 2)

Стол
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, золоченая бронза, серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrénées)
73×81 см
БСИИ ASG, инв. № 13-0930



ПАРАДНЫЙ КАБИНЕТЪ



Парадный кабинетъ

Небольшая комната, где хозяин дома проводил время и принимал гостей, у древних греков называлась простас, у римлян – таблиний. В XVII веке помещение, обставленное несколькими предметами мебели, получило название кабинета. В эпоху Людовика XIII это была роскошная, элегантная комната. Как правило, она обивалась тканью с цветными узорами. Обязательная принадлежность этого помещения – стол, покрытый тканью, на котором располагались пара подсвечников и какая-нибудь декоративная вещь. На полу мог быть коврик восточного стиля, вазы с цветами дополняли обстановку. В кабинете стояли письменные столы, бюро, секретеры, кресла, стулья и диваны разного типа, книжные шкафы, конторки, экраны и др.

В XIX веке изменилось и назначение кабинета и, соответственно, его облик. Если в XVIII столетии кабинет был преимущественно местом размещения редкостей, которыми тогда назывались «японские», «китайские» кабинеты, то в XIX веке – это место работы. Пример первого – картина Ф.С. Рокотова «Кабинет Шувалова» (1779 год, ГИМ). Здесь шпалерная развеска картин, столы, шкафы, мебель для работы отсутствуют.

В XIX веке исчезает плотная развеска картин, возникает мода на украшение кабинетов небольшими картинами, силуэтами, миниатюрами. Вместо коллекций редких произведений искусства появляются предметы, вызывающие личные воспоминания. Для Елагиного дворца в 1819–1822 годах Карл Росси спроектировал мебельный набор из серого волнистого (или травленого) клёна с золочеными бронзовыми накладками. Он предназначался для Фарфорового кабинета вдовствующей императрицы Марии Федоровны. В конце 1920-х годов в ходе распродаж и реорганизации пригородных дворцов-музеев данный набор был передан на хранение в Государственный Эрмитаж. В нём мы обнаруживаем ряд новых предметов, ранее не встречавшихся: помимо дивана и столика с креслами, уютно разместившимися на ковре, здесь есть дамское бюро с зеркалами и точеными колонками, на которое поставлены часы, шкатулка и несколько миниатюр, козетка с подушкой, небольшая скамеечка для ног и жардиньерка. Дополняют интерьер низкие шкафчики, которые использовались для книг. На них ставили вазы, подсвечники, кашпо.

Кабинет выглядит достаточно сдержанно, по-английски, но обилие дерева в комнате придает теплоты и уюта интерьеру. Массивные двери, расположенные в строгой симметрии, дополнены дубовыми панелями, а мягкий оттенок бумажных обоев прекрасно сочетается с деревом. Обои были специально заказаны из Англии. Для полной гармонии лепной потолок был расписан под дерево. Таким образом, обстановка кабинета располагала как для дружеских встреч, так и для деловых аудиенций.

Парадный кабинет Дворца изящных искусств ASG окружён тремя смежными помещениями: с западной стороны располагается Камердинерская, с восточной – Чайная комната князей Мещерских, а с южной – Малая анфилада князей Куракиных. Северный фасад кабинета ритмично организован тремя окнами, задающими композиционную ось интерьера. В углу расположен массивный камин.

На стенах представлена кабинетная живопись, типичная для интерьеров XVIII – XIX веков. «Городской пейзаж» приписывается Жану Лемеру (1598–1659). В творчестве мастера ведущим жанром был архитектурный пейзаж. Художник писал вымышленные античные постройки или руины, в которых развиваются сюжеты древнегреческой мифологии. В совместных с Пуссеном композициях Лемер исполнял пейзажи и архитектурные постройки, а Пуссен – фигуры. Фигуры эти воспринимаются, скорее, как стаффаж. Произведения Лемера во многом способствовали утверждению аттикизма во французском искусстве середины – второй половины XVII столетия.

На картине из собрания ASG представлен городской фантазийный пейзаж с архитектурными постройками. Здание с лестницей и урнами, находящееся в тени, а также портик коринфского ордера – монументальны, они довлеют над фигурами людей. На лестнице стоит мужчина, протягивающий вперёд руку. У её основания расположилась женщина с детьми. На заднем плане – городская улица с постройками, стаффажем и деревьями.

Парные исторические полотна Арну де Вюэза (1644–1720) написаны в 1680-е годы на сюжеты из жизни Александра Македонского. В работах ощущается бесспорное влияние Шарля Лебрена, с которым художник работал в Версале при дворе Людовика XIV. На одной из картин семья персидского царя Дария III предстает перед Александром Македонским (Плутарх, 33:21; Валерий Максим, 4:7). Хотя сам Дарий бежал после разгрома в битве при Иссе, его мать, жена и две дочери были захвачены Александром, который прославился уважительным и добрым отношением к ним. Сценой действия служит шатер Александра, разбитый на поле боя. Мать Дария, Сисигамбис, стоит на коленях перед победителем, который протягивает ей руку, чтобы помочь подняться. Статира, жена персидского царя, и ее дочери образуют другую группу персонажей. Здесь же присутствуют слуги, солдаты, зеваки. Диодор Сицилийский



5



6



7





2

1



3



4

1 *Книжный шкаф*
Франция, вторая половина XIX века
Орех, шпон красного дерева, маркетри, золочёная бронза
204×185×51 см
БСИИ ASG, инв. № 17-1129

2 *Бюро*
Франция, вторая половина XIX века
Каркас – орех, ящики – массив дуба, шпон – красное дерево, маркетри, золочёная бронза, кожа, тиснение
78×180×90 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1165

3 *Кресло-бюро*
Франция,
вторая половина XIX века
Орех, золочёная бронза, кожа, тиснение
77×65×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1128

4 *Пара пьедесталов*
Франция, вторая половина XIX века
Дерево, золоченая бронза
155×46×46 см
БСИИ ASG, инв. № 19-0494 (1, 2)

5 *Арну де Вюэз*
Встреча Александра Македонского с первосвященником Симоном (Шимоном) у врат Иерусалима
1680-е годы
Холст, масло. 101,5×135,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1005 (2)
Парная к № 04-1005 (1)

6 *Арну де Вюэз*
Семья Дария перед Александром Македонским
1680-е годы
Холст, масло. 101,5×135,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1005 (1)
Парная к № 04-1005 (2)

7 *Жан Лемер, приписывается*
Городской пейзаж
Первая половина XVII века
Холст, масло. 89×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2912



Дубовый кабиинет Петра I в Большом Петергофском дворце



Охотничий кабинет в Елагином дворце



Кабинет Ново-Михайловского дворца в Петербурге



Штандартная комната в Большом Петергофском дворце



Охотничий кабинет в Елагином дворце



Кабинет Николая I в Гатчинском дворце



Кабинет Александра I в Елагином дворце



Кабинет наследника цесаревича Александра Александровича в Аничковом дворце

(17:37) и другие рассказывают, как Сисигамбис при первой встрече по ошибке распростерлась не перед Александром, а перед его другом Гефестионом и, осознав ошибку, закрыла в смущении лицо. Александр любезно помог ей избавиться от смущения.

На парной работе представлена встреча царя с первосвященником Иерусалимского Храма Шимона, описанная Иосифом Флавием в «Иудейских древностях» (11:8:5). Увидев Шимона-первосвященника, Александр Македонский слез с коня и отдал низкий поклон. Позже Александр Македонский объяснял, что перед каждой битвой ему виделся образ Шимона, которого он считал своим ангелом-хранителем. Александр Македонский и его солдаты изображены слева. Навстречу полководцу протянул руки Шимон в белом одеянии первосвященника.

Мебельное убранство кабинета составляет эклектичный набор в стиле Неоклассицизма второй половины XIX века. В его состав входит письменный стол из ореха, облицованный шпоном красного дерева. Его ящики украшены изящными бронзовыми накладками. К столу приставлено кресло-бюро с жёсткой спинкой: его подлокотники декорированы золочёными бронзовыми элементами в виде эспаньолет. Книжный шкаф имеет три створки. Дверцы шпонированы набором маркетри «в конверт», а центральная перетянута металлической решеткой.

Кабинетная бронза представлена работой Николая Ивановича Либериха «Лисинский медведь». Имя этого мастера на сегодняшний день незаслуженно забыто. Лишь в 2013 году в Музейно-выставочном комплексе Школы акварели Сергея Андрияки и Государственном Русском музее Санкт-Петербурга состоялись первые персональные выставки этого скульптора. При этом Николай Либерих – одна из самых видных фигур в русском искусстве второй половины XIX века, чье творчество повлияло на последующие поколения отечественных скульпторов. В его уникальном стиле соединились традиции русского академизма, воспринятого им в годы обучения в Императорской Академии художеств, а также глубоко понятого им передвижнического натурализма. Лучшие произведения мастера отличаются синтезом реализма пропорций и пластики, свойственных стилю классицизма, которые соединились с отказом от идеи безусловной симметрии и свободой формы – чертами, присущими искусству следующего столетия.



Либерих, Николай Иванович
Лисинский медведь
Россия, 1860 – 1870-е годы
Отливка завода художественной бронзы К.Ф. Верфеля
Патинированная бронза, литье, чеканка
Высота 61 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0067



Либерих Н. И.
Лисинский медведь, Елагин дворец, Санкт-Петербург

Более того, Н.И. Либерих принял от своего учителя Петра Клодта (1805 – 1867 гг.) «эстафету» продолжателя традиций русской кабинетной бронзы в короткий период истории отечественного искусства: с начала 1840-х до конца 1880-х гг. Благодаря ограниченному количеству отливок и высокому качеству проработки форм, произведения скульпторов, работавших в этом русле, дарили членам императорской семьи и высокопоставленным чиновникам царской России. Ими украшали частные особняки и дворцы знати. Сегодня подобные вещи являются образцами хорошего вкуса, и их можно увидеть как в приемных правительства, так и в кабинетах заметных общественных деятелей и крупных инвесторов.

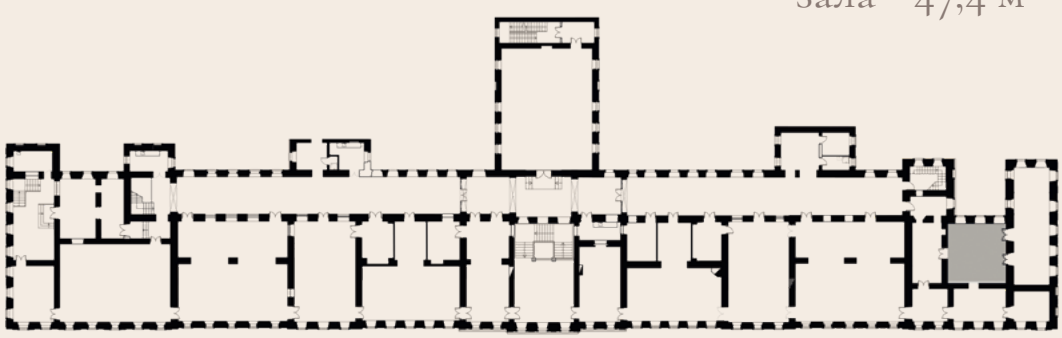
Свою известность у современников Либерих получил за создание анималистических групп, представляющих сцены охоты. В этих композициях он воспроизводил реальные сюжеты из охоты императора Александра II. Его работы можно назвать своеобразными «портретами» охотничьих трофеев. Излюбленными моделями скульптора были: охотники, лошади, собаки, олени, кабаны, зайцы. Особенно ему удавались композиции, изображающие медведей.

В Парадном кабинете Дворца изящных искусств ASG находится скульптура Николая Либериха «Лисинский медведь», выполненная в бронзе. Скульптура изображает медведя, стоящего на задних лапах. Слева от него – ствол сломанного дерева и пень с выкорчеванным корнем. Настороженный медведь опустил перед собой лапы с длинными когтями и приоткрыл пасть. Его внимание явно привлек какой-то шум или неожиданный гость, забредший в его владения. Работа отличается высоким качеством отливки и фактуры, в частности, в передаче грубой медвежьей шкуры. Сам скульптурный образ привлекает яркой художественностью, простотой и силой.

Данная композиция выполнена Либерихом под впечатлением от получившего широкую известность реального случая, произошедшего с Александром II во время охоты в марте 1865 года близ местечка Большое Лисино, когда император лично застрелил медведя.

Аналогичная композиция Либериха находится в Охотничьем кабинете Елагина дворца. Отлитые из чугуна или бронзы копии этого медведя традиционно украшали интерьеры Охотничьих и Ореховых кабинетов в императорских и великокняжеских резиденциях.

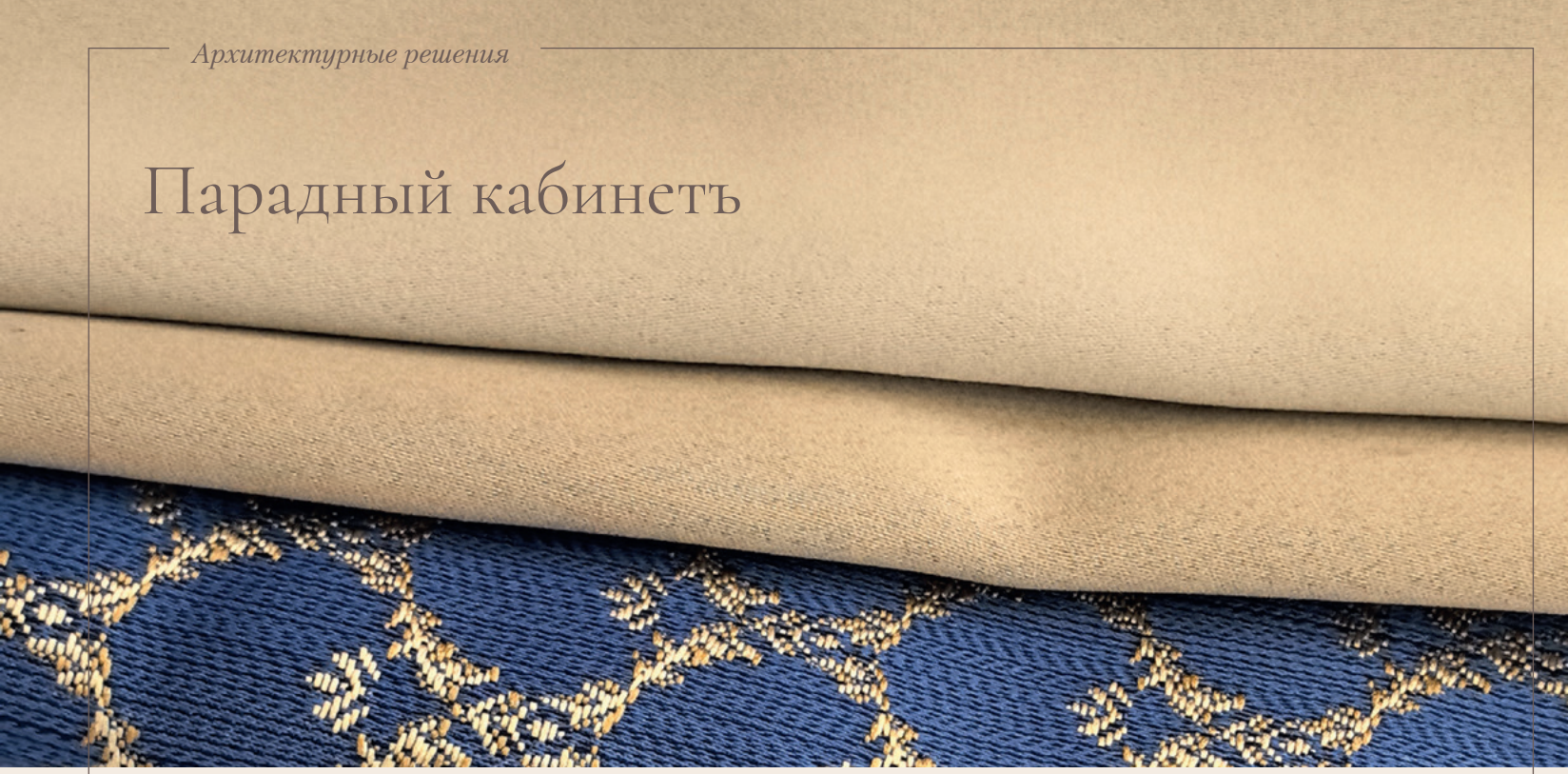
Общая площадь зала - 47,4 м^2





Жан Лемер, приписывается
Городской пейзаж
Первая половина XVII века
Холст, масло. 89×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2912

Парадный кабинетъ



Парадный кабинет решён в стилистике историзма – одного из ведущих направлений архитектуры и интерьерного искусства второй половины XIX века. Обращение к художественному наследию предшествующих эпох стало одной из отличительных особенностей этого времени. Архитекторы уже не стремились воспроизводить какой-либо один исторический стиль, свободно соединяя мотивы ренессанса, барокко, классицизма и национальной архитектурной традиции в цельный художественный образ. Благодаря этому интерьеры приобретали особую представительность, где каждая деталь служила выражению идеи государственной власти, достоинства и устойчивости. В отделке широко использовались натуральные материалы – ценные породы дерева, резные панели, тиснёные ткани, лепной декор и живопись, а насыщенная цветовая гамма, построенная на глубоких синих, бордовых и коричневых оттенках, придавала пространству ощущение внутренней собранности и благородства.

Эти художественные принципы нашли своё отражение и в оформлении Парадного кабинета. Нижний ярус стен образуют высокие деревянные филёнчатые панели, создающие чёткий архитектурный пояс помещения. Их массивность уравновешивается спокойной плоскостью стен насыщенного синего цвета. Картины в золочёных рамах размещены равномерно по всему периметру кабинета, благодаря чему интерьер воспринимается как единое экспозиционное пространство, продолжающее традиции дворцовых кабинетов второй половины XIX столетия. Архитектурный ритм помещения задают высокие дверные порталы с лучковыми завершениями. Их профилированные наличники и декоративные накладки перекликаются с рисунком деревянных панелей, объединяя все четыре стены в единую композицию. Высокие оконные проемы оформлены сложными ламбрекенами и тяжелыми портьерами. Плотные складки ткани не только смягчают строгость архитектурных линий, но и делают пространство более камерным, сохраняя при этом его парадный характер.

Кессонированная поверхность потолков построена на сложной системе глубоких профилированных рамок, сходящихся к центральной части помещения. Геометрически выверенный рисунок, дополненный лепными орнаментальными вставками, воспринимается как логическое продолжение стен, а не как самостоятельный декоративный элемент. Благодаря этому потолок не доминирует над интерьером, а завершает его, подчеркивая целостность пространственного решения.

Мебель и предметы декоративно-прикладного искусства органично включены в общую архитектурную композицию кабинета. Стол-бюро, кресла с резными элементами, камин, пьедесталы и декоративные вазы не конкурируют между собой, а образуют единый ансамбль, в котором каждый предмет занимает строго определенное место. Архитектура, живопись и художественное убранство существуют здесь в неразрывном единстве, создавая интерьер, в котором наиболее полно проявляются эстетические представления эпохи историзма – уважение к художественному наследию, благородная сдержанность и достоинство.



ЗАЛЪ АЛЕКСАНДРА МЕНШИКОВА



Меншиковскій залъ

Одним из красивейших дворцов Санкт-Петербурга по праву является резиденция первого губернатора города и сподвижника Петра I светлейшего князя Александра Даниловича Меншикова. Дворец этот был среди первых каменных зданий города, а его строительство началось в 1710 году под руководством итальянского архитектора Франческо Фонтана (1670 – 1712). В 1711 году Меншиков уже въехал во дворец, хотя строительные работы продолжались до 1713 года зодчим из Гамбурга Иоганном Готфридом Шеделем (1680 – 1752). И сразу же, как только в доме закипела жизнь, он превратился в один из богатейших и роскошнейших особняков Санкт-Петербурга, который на тот момент мог соперничать с императорскими резиденциями. Светлейший князь вместе со своими домочадцами и членами императорской семьи устраивал здесь балы, праздники с фейерверками, ассамблеи и приемы иноземных послов. Однако «золотой век» Меншиковского дворца был недолог. Спустя два года после смерти Петра , утративший высшее покровительство Меншиков, в результате интриг воспитателя Петра II Андрея Остермана и семьи Долгоруких, в 1727 году был отправлен в ссылку в Сибирь, из которой ему не суждено было вернуться.

После конфискации имущества князя в начале 1730-х годов во дворце учредили Шляхетный кадетский корпус, при котором была произведена перепланировка не только фасадов, но и интерьеров. Однако уникальные комнаты с отделкой петровского времени, коим нигде более нет аналогов, сохранились: четыре комнаты, отделанные голландской фаянсовой плиткой, и Ореховая.

После Второй мировой войны в 1950 – 1970-х годах была проведена реставрация Меншиковского дворца, в результате которой его внешнему облику были возвращены черты петровского барокко. В 1981 году здесь была открыта экспозиция Государственного Эрмитажа «Культура России первой трети XVIII века». Культура эта, бытовая и интерьерная, почти полностью формировалась из предметов, созданных по заказам императорского двора за границей. Именно в петровские времена в России возникло художественное коллекционирование, и представители знати, возвращаясь из поездок по Европе, привозили с собой живописные произведения прославленных мастеров, предметы мебели и декоративно-прикладного искусства, а также разнообразные «редкости», до той поры в России не виданные. Иногда покупатели ограничивались заказами, и тогда произведенные для них вещи прибывали к их владельцам спустя определенное время. В среде петровских вельмож наибольшей популярностью пользовалось



Александр Данилович Меншиков (1673 –1729)

Дворец А.Д. Меншикова в Санкт-Петербурге
Архитекторы Ф. Фонтана, И. Г. Шедель





Памятник первому губернатору Санкт-Петербурга А.Д. Меншикову перед дворцом



Большая палата в Меншиковском дворце





Платяные шкафы в Большой палате Меншиковского дворца

искусство Италии, Германии и, конечно, Голландии, любовь к которой Александр Меншиков и Петр I сохранили до конца жизни. Несколько в тени в России начала XVIII столетия пребывало французское искусство, хотя сам Меншиков живо интересовался французским королем-солнце Людовиком XIV, этикетом его двора, коллекциями и резиденциями. Меншиковский дворец ярко отражает данную тенденцию, и здесь вещи французского производства довольно малочисленны. При этом практически каждому предмету дворца, будь то меблировка или декоративно-прикладное искусство, можно подобрать аналоги в Большом собрании изящных искусств ASG, с помощью которых не составит труда воссоздать обстановку княжеских покоев времен правления Петра I. Так, уже на первом этаже в Большой палате можно увидеть два больших платяных шкафа с мощными карнизами и богатой растительной резьбой.

Аналогичные им шкафы работы рейнских (Германия) и голландских мастеров конца XVII – начала XVIII веков хранятся в собрании ASG. Их фасады, в одном случае, декорированы тремя каннелированными пилястрами и богатыми растительными композициями, а в другом – фигурой путти, перебросившего через плечи связку плодов. Примечательны высокие шарообразные ножки всех четырех шкафов, которые поднимают их корпусы высоко над полом.

Здесь же над столом с серебряной лоханью для льда подвешена голландская люстра с двумя рядами изогнутых рожков. В Голландии осветительные приборы подобной конструкции изготавливались в дальнейшем на протяжении нескольких столетий, доказательством чему может служить люстра из Большого собрания изящных искусств ASG, произведенная в XIX веке в традициях барочного искусства.

Кроме того, в этом же зале представлены западноевропейские шпалеры XVII столетия, связанные единым сюжетом – историей македонского царя Персея, отличавшегося скупостью, за которую он поплатился военным поражением.

В конце XVII – начале XVIII веков первые шпалеры попадали в Россию из Европы, преимущественно из Франции и Фландрии, тогда как собственно российское производство было налажено при Петре I, а самая первая шпалера, изображающая императора на коне, была создана в 1722 году.

Коллекция шпалер собрания ASG включает 28 единиц. Здесь нет целых серий, однако есть работы, которые некогда входили в самые знаменитые европейские ансамбли, например, «Альтамор перед Готфридом Бульонским». Шпалера изображает сцену из поэмы Торкватто Тассо (1544 – 1595) «Освобожденный Иерусалим» (1575 год). Несколько переработанный картон к ней был исполнен по гравюре Антонио Темпесты (1555 – 1630), иллюстрирующей сюжет сдачи правителя Самарканда Альтамора предводителю первого крестового похода герцогу Нижней Лотарингии, графу Бульонскому Готфриду (1060 – 1100). Шпалера представляет собой зеркальное повторение гравюры Темпесты, исполненной около1597 года. В левой части шпалеры изображен Готфрид Бульонский на коне в парадных доспехах. Лезвие его меча лежит на плече. Стоящий перед ним персонаж у Торкватто Тассо назван королем Са-



Люстра
Голландия, XIX век
Золоченая бронза и латунь, литье, чеканка
Высота 122 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4678



Шкаф
Голландия, XVII век
Палисандр, тонированное дерево, резьба
217×209×77 см
БСИИ ASG, инв. № 17-4297



Голландская люстра в Большой палате Меншиковского дворца



Шкаф
Германия (долина Рейна), XVIII век
Дуб, резьба
197,5×157×72 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3551



Западноевропейские шпалеры XVII века в Большой палате Меншиковского дворца



Шпалера «Полтавская баталия» Выполнена по картону Луи Каравака (?) Мастера: Филипп Бегагль, Иван Кобыляков 1722 год Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



марканда Альтамором. Он держит в поднятых руках меч в ножнах, обращенный рукоятью к Готфриду в знак признания победы над ним. По обе стороны от короля – мальчики пажи, поддерживающие его плащ. За спинами персонажей развевается знамя белого цвета. Фоном служат архитектурные постройки (слева) и густая растительность (справа).

Шпалера обрамлена бордюрами с изображениями гирлянд из цветов и листьев, перевитых лентой. В верхних углах – завитки листьев аканта, венчает которые крин (лилия) – символ королевской мануфактуры Обюссона. В нижних углах – фигуры собак

Выйдя из Большой палаты через Большие сени, можно попасть в кордегардию – помещение для почетного караула светлейшего князя. В этом просторном и довольно простом в плане меблировки помещении находится знамя драгунского полка.

О том, как выглядели кордегардии в Европе, можно судить по картине голландской школы XVII века из собрания ASG.

Голландская школа XVII века Стражи кордегардии Голландия, около 1640 года Дерево (дуб), масло. 75×117 см БСИИ ASG, инв. № 04-3863

Вокруг горящего костра в центре композиции расположились стражи кордегардии (гауптвахты), а также простые горожане с детьми. Персонажи играют на музыкальных инструментах, пьют пиво из кружек, курят трубки, спят и разговаривают. В правой части к стене приставлены пики и флаг Нидерландов. Разместились стражи кордегардии, судя по всему, в помещении храма со стрельчатыми сводами и колоннами.

Еще одним парадным помещением, располагающимся на втором этаже дворца, является Ореховая. Интерьер этого зала исполнен в теплых золотисто-коричневых тонах. Необычная и редкая отделка стен натуральным деревом – орехом – выделяет эту комнату среди других дворцовых помещений, дав ей название. Здесь Александр Меншиков проводил много времени: отдыхал, играл в карты и принимал зарубежных дипломатов. Нередко переговоры в Ореховой носили секретный характер. Подчеркивает деловую обстановку этого помещения испанский кабинет конца XVII века, созданный из ореха.

Шпалера Альтамор перед Готфридом Бульонским Франция, Обюссон, конец XVII века Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 280×225 см БСИИ ASG, инв. № 05-0776





Ореховый кабинет в Меншиковском дворце

Испанский кабинет конца XVII века в Ореховой Меншиковского дворца





Кабинет
Голландия, конец XVII века
Черное и красное дерево, черепаха, золоченая бронза, инкрустация, резьба
220×125×46 см
БСИИ ASG, инв. № 18-1835

Роскошные кабинеты подобного типа, в которых хранили деньги, документы и разнообразные коллекционные раритеты, с конца XVII века изготавливали не только в Испании, но также во Франции и в Голландии, где был создан аналогичный кабинет из Большого собрания изящных искусств ASG.

Центральная часть этого кабинета имеет дверцу в виде триумфальной арки и двух колонн тосканского ордера с маскаронами по бокам. В нише арки – скульптура Афины со щитом, а по бокам от нее – бронзовые орлы и гротески. В левой и правой частях кабинета располагаются вертикальные ряды ящиков по четыре в каждом. Внутри кабинета также есть выдвижные ящики. Все они украшены черепаховым панцирем. Над карнизом кабинета – балюстрада и рама с разорванным фронтоном. Рама декорирована вазонами и двумя бронзовыми херувимами с акантовым листом над ними. Фасад обрамлен инкрустацией в виде концентрических кругов. На торцах – массивные висячие ручки на маскаронах и инкрустации эбеновым деревом по красному. Пьедестал, на который установлен кабинет, выполнен из эбенового дерева на семи витых ножках с декоративными элементами между ними.

Еще один идентичный кабинет, произведенный в Испании в XVII столетии, установлен и в Предспальне – также парадном помещении Меншиковского дворца, служащем для приемов и переговоров.

Пьедестал этого кабинета выполнен из различных пород дерева – ореха, сосны, дуба, платана и липы, а сам он установлен на шести ножках, аналогичных кабинету из собрания ASG. Они представляют собой бронзовые лапы грифонов со сферами. В Англии ножки подобной конструкции получили название «коготь и шар» (англ. «claw and ball»).



Предспальня в Меншиковском дворце



Испанский кабинет конца XVII века в предспальне Меншиковского дворца



Испанские стулья в предспальне Меншиковского дворца



Набор из шести стульев
Испания, стиль XVII века
Орех, резьба, точение; кожа, тиснение; латунь
133×56×45 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2692 (1 – 6)



Испанский стул в Покоях Дарьи Михайловны Меншиковой

Для удобства размещения хозяев дома и их гостей в предспальне вокруг стола и вдоль стен стоят испанские кресла и стулья с высокими спинками, обтянутыми тесненой кожей.

Подобные стулья можно видеть и в Токарне дворца, и в покоях жены Александра Меншикова – Дарьи Михайловны. Набор из шести испанских стульев находится и в собрании ASG. Их ножки токарной работы соединены перекладинами с резными раковинами по центру. Сиденья и спинки обтянуты тисненой бычьей кожей, прикрепленной к корпусу латунными гвоздями с крупными шляпками.

В целом ножки токарной работы были чрезвычайно популярны в эпоху Барокко. Они дополнялись такими декоративными элементами, как балюстры, шары, «счетные косточки» и «кубики». Во всем разнообразии вариантов их можно увидеть на предметах мебели для сидения в Спальне Александра Меншикова и в Секретарской, а также на подобранных к ним аналогах из Большого собрания изящных искусств ASG.

Популярность мебели токарной работы доказывает и тот факт, что и во дворце Александра Меншикова существовала Токарня, экспозиция которой отражает интерес к технике и механике, характерный для Европы XVII – XVIII веков. Петр I владел токарным искусством и в 1710 году подарил князю изделие собственной работы. Меншиков, разделяя интересы и вкусы царя, тоже увлекался токарным делом, приобретал за границей станки, на которых можно



Кресло в Секретарской Меншиковского дворца



Кресло
Франция, фрагменты XVII века
Орех, точение, резьба
98×64×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1534



Стул в спальне князя



Набор из трех стульев
Франция, XVII век
Орех, резьба, точение
107×55×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3582 (1 – 3)



Токарня в Меншиковском дворце



Стол с точеными ножками в Токарне Меншиковского дворца



Стол
Франция, основание – XVII век, столешница – XIX век
Орех, точение
70×70×70 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3981

было изготавливать разнообразные предметы из дерева и кости. В Токарне дворца представлен станок, принадлежащий Петру I, который был создан в Петербурге в 1713 году.

В Токарне же стоит и стол с витыми точеными ножками, соединенными Н-образной перекладиной. Похожий стол находится и в собрании ASG.

Еще более примечательна мебель для сидения с проножкой, получившей во французском языке название «баранья косточка» (фр. «sieges à os de mouton»). Она выполнялась в виде двух соединенных элементов, напоминающих рога быка, и получила широкое распространение в период правления Людовика XIV. В Меншиковском дворце кресло с проножкой в виде «бараньей косточки» располагается в Варваринном покое – комнате, замыкающей анфиладу восточной половины



Кресло
Франция, XVII век
Дерево, резьба
117×64×65 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4147

Кресло с проножкой в форме «бараньей косточки» в Варваринном покое Меншиковского дворца

Варварин покой в Меншиковском дворце





дворца. Здесь жила сестра жены Меншикова – Варвара Михайловна Арсеньева – умная и образованная женщина, занимавшаяся воспитанием детей князя. После падения своего покровителя она пыталась помочь ему, рассылая письма влиятельным персонам, но в результате сама была отправлена в монастырь.

Здесь же в Варварином покое находится поставец, установленный на крупные ножки-балясины.

Его аналог из собрания ASG, созданный вероятно в Нидерландах, больше вытянут в высоту и сохранил Х-образную перекладину, но оба они примечательны сочетанием в своем устройстве светлых и темных пород древесины: в случае с поставцом из Большого собрания изящных искусств ASG – это дуб и эбеновое дерево.

В Нидерландах же (в Голландии) была создана и мебель, находящаяся в Западной приемной дворца и в спальне Дарьи Меншиковой. Вся она выполнена из ореха и имеет идентичный декор с изображениями цветов и растительного орнамента в технике маркетри из яблони и других пород дерева.

В углу Западной приемной, где стены покрыты китайскими расписными шелковыми обоями первой трети XVIII века, а в шкафу-поставце экспонируются предметы дальневосточного фарфора, можно наблюдать и напольные часы, де-



Стул в Западной приемной Меншиковского дворца



Игральный столик в Западной приемной Меншиковского дворца



Набор из четырех стульев
Голландия, XVIII век
Каркас – массив ореха, бук, маркетри – шпон липы, береза, резьба
112×55×43 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1863 (1 – 4)



Поставец в Варварином покое Меншиковского дворца



Поставец
Северная Европа (Нидерланды ?)
основные фрагменты XVII век
Дуб, эбеновое дерево, резьба
165,5×80×40 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2724



Игральный столик
Голландия, XVIII век
Фруктовые породы дерева, маркетри, резьба, золоченая бронза, сукно
75×78×38 см
БСИИ ASG, инв. № 13-0950



Конфетный столик в Западной приемной Меншиковского дворца



Столик
Голландия, XVIII век
Орех, золоченая бронза, маркетри
76×71×49 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2902



Витрина
Голландия, XVIII век
Каркас – массив дуба, шпон – корень ореха, золоченая бронза
254,5×212×49 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2252



Витрина
Голландия, XVIII век
Каркас – массив дуба, шпон – дуб, тонированная береза, золоченая бронза, маркетри
186×100×63 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3570



Витрина в Покоях Дарьи Михайловны Меншиковой

корированные росписями в стиле шинуазри, которые поддерживают общий дух «китайщины», царящий здесь.

Напольные часы аналогичной конструкции и декора из собрания ASG были созданы в Восточной Англии в XVIII веке. Их корпус декорирован росписью черным и золотым лаком с пагодами на фоне пейзажа, птицей фениксом, фигурами людей и цветами. В средней части они имеют круглое застекленное окошко с маятником внутри. Верхняя часть выполнена в виде фронтона с парой колонн, украшенных лиственным орнаментом. Римские цифры нанесены на оловянный циферблат с обозначением часов, дат и фаз луны, а часовой механизм подписан: «Иеремия Гартли в Норидже» («Jeremiah Hartley à Norwich»).

Еще один уникальный экземпляр часов находится в Спальне Меншикова – это часы «Релижьез», которые по бокам дополнены вазами делфтского фаянса.

В спальне светлейшего князя аналогию с Большим собранием изящных искусств ASG можно провести и в отношении умывального шкафа, выполненного в немецкой Швейцарии в первой половине XVII века из ореха с интарсией из



Напольные часы в Западной приемной Меншиковского дворца



Напольные часы
Восточная Англия (Норидж), конец XVIII – начало XIX веков
Мастер часового механизма: Гартли, Иеремия (Hartley, Jeremiah)
Тонированное дерево, черный и золотой лак; олово, медь, чеканка, гравировка; стекло
220×30×50 см
БСИИ ASG, инв. № 08-3519



Часы «Релижьез» и две вазы делфтского фаянса в Спальне Меншикова



Часы «Релижьез» и две вазы делфтского фаянса Большого собрания изящных искусств ASG

дерева других пород. Шкаф этот декорирован узорными металлическими накладками и петлями с гравировкой. На нем умывальный прибор: кувшин и блюдо в форме раковины (медь, полихромная роспись по эмали), выполненные в Китае (г. Кантон) по европейским образцам для экспорта в Европу.

Умывальный шкаф из собрания ASG был также создан в Швейцарии в XVII столетии из ореха. Его верхняя и нижняя части выполнены в виде одностворчатых шкафчиков с колоннами по бокам, а в центральной части прикреплены умывальник и чаша из олова.

Но, пожалуй, одним из самых интересных и редких для России предметов меблировки Меншиковского дворца является кабинет «Stipo a Bamboccі», созданный на севере Италии в XVI – первой половине XVII веков. Название этого кабинета в переводе с итальянского означает «Кабинет с малышами», а его внешнее устройство имеет тип архитектурного сооружения с антаблементом, фризом и бюстами римских императоров и героев. Фигуры на углах кабинета из Меншиковского дворца изображают персонажей античной мифологии – бога морей Нептуна, Геракла и воинов.

В целом, кабинеты подобной конструкции начали производиться в Генуе после 1560 года вплоть до 1610 года, т.е. история их возникновения и развития занимает всего 50 лет. Многие кабинеты дошли до настоящего времени без откидывающейся фасадной крышки. Их внутреннее пространство богато украшалось с целью маскировки «секретных ящиков» за декоративными элементами, и недаром эти кабинеты называют прообразами современных сейфов. Кариатиды, обрамляющие арки и кажущиеся неотъемлемой частью конструкции,





Умывальный шкаф в Спальне Александра Меншикова

Умывальный шкаф
Швейцария, XVII век
Орех, олово, лужение, железо, гравировка 228×62,5×42,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-3823

на самом деле могут легко выдвигаться, скрывая за собой узкие ящики. Секретные отделения бывают и в задней части кабинета. Несмотря на то, что все дошедшие до нас образцы конструктивно близки друг другу, каждый из них поражает неповторимостью устройства и индивидуальностью декоративного убранства. Так, кабинет «Stipo a Bamboccі» из Большого собрания изящных искусств ASG изготовлен из кавказского и грецкого ореха. В верхней части он украшен небольшими фигурками тех самых малышей, а на выступах - сюжетами из «Двенадцати подвигов Геракла». Аналогов данному кабинету в мире не много, подобные экземпляры, помимо Меншиковского дворца, хранятся в Милане в музее Польди Пеццоли, музее Багатти-Вальсекки, а также в Замке Сфорца с декором на сюжет «Изгнание из Рая Адама и Евы».



Кабинет «Stipo a Bamboccі» в Секретарской Меншиковского дворца

Примечательно, что в XIX столетии появилось много подделок кабинетов подобной конструкции. Мебельщики, к этому времени достигшие необычайного мастерства в искусстве резьбы по дереву, научились изготавливать довольно точные копии, которые подчас было сложно отличить от оригиналов. Однако все они допускали существенную ошибку в выборе материалов для изготовления своих кабинетов, которая сразу выдавала подделку: вместо тонированного кавказского ореха они применяли эбеновое дерево, тем самым увеличивая в разы стоимость кабинетов. Зная этот факт, подделку вычислить довольно легко.

В Секретарской Меншиковского дворца, помимо вышеописанного, находится еще один северо-итальянский кабинет «Stipo a Bamboccі» того же времени с несохранившимся основанием. По причине меньшего размера его именуют кабинетцем.

Что касается живописных аналогий между Меншиковским дворцом и Большим собранием изящных искусств ASG, то они не столь многочисленны. В Предспальне дворца над дверью экспонируется картина XVII века со сценой сражения голландского живописца Абрахама ван дер Хуфа (1611 – 1666).

Этот художник оказал значительное влияние на развитие батального жанра в Европе, хотя биографические сведения о нем весьма скудны. Он родился в Харлеме, работал в Делфте и вступил в гильдию Святого Луки в 1651 году. О том, что это был крупный мастер, говорит тот факт, что в работах его современников заметно ощущается влияние творчества Хуфа. Например, после 1645 года в картинах еще одного знаменитого баталиста эпохи Барокко Питера Мейленера (1602 – 1654) присутствуют черты, присущие живописи его младшего современника. Убедиться в этом можно, увидев приписываемые ему произведения из Большого собрания изящных искусств ASG, изображающие в обоих случаях кавалерийские атаки.

Помимо Абрахама ван дер Хуфа художник испытал влияние и Питера Снайерса (1592 – 1667), часто изображая кавалерийские стычки, нападения на военные конвои и путешественников, а также сцены из Нидерландской революции и Тридцатилетней войны. Причем, изображая сражения, Мейленер не стремился к топографической точности или исторической правде, как, например, Снайерс, а трактовал сцены обобщенно.

Работу Абрахама ван дер Хуфа из Меншиковского дворца и картины Мейленера из собрания ASG роднит не только жанровая принадлежность. Близки особенности композиционного построения, где в центре или же на переднем плане мы видим выделенные пары сражающихся



Кабинет «Stipo a Bamboccі»
Италия (Генуя), XVI – начало XVII веков
Тонированный кавказский орех, кап и комельные срезы ореха, золоченая бронза, резьба
89×86,5×43 см
БСИИ ASG, инв. № 18-1203



Кабинетец «Stipo a Bamboccі» в Секретарской Меншиковского дворца



Работа Абрахама ван дер Хуфа в предспальне Меншиковского дворца



Питер Мейленер, приписывается
Натиск кавалерии
1640–1650 годы
Холст, масло. 88×120 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0626



Питер Мейленер, приписывается
Атака кавалерии
1640–1650 годы
Дерево, масло. 23×35,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3698

всадников и многочисленные фигуры воинов вдали и по бокам, колорит картин, интенсивность которого смягчена пороховым дымом, затягивающим поля сражений, а также низкой линией горизонта и акцентом на изображении облачного неба, занимающего почти половину верхней части картин.

Прекрасные образцы западноевропейской живописи XVII века в Меншиковском дворце выставлены в Кабинете с живописью. Среди прочего есть здесь работы представителей семейства Бассано, произведения которых имеются и в Большом собрании изящных искусств ASG.

Одной из самых знаменитых и растиражированных картин представителей этой династии талантливых итальянских художников XVI–XVII веков является «Аллегория Земли». Подобные аллегорические циклы «Четырех стихий» часто встречались в живописи того времени. Аллегория Земли подразумевала изображение фруктов и работающих людей.

О том, насколько «Аллегория Земли» Бассано была популярна в XVII веке и неоднократно повторялась самими членами этой семьи, их учениками и последователями, говорит тот факт, что в собрании ASG хранится работа круга Леандро Бассано (1557 – 1622) на этот сюжет. Данная картина несколько отличается от дворцовой, в частности, в ее верхней части в небе изображена Кибела на колеснице – само воплощение земной стихии.

Итак, параллелей между коллекциями Большого собрания изящных искусств ASG и Меншиковского дворцы довольно много. Более того, в собрании ASG находится большое количество превосходных произведений западноевропейского искусства XVII – XVIII веков, с помощью которых можно создать не только залы, посвященные Петру I и князю Меншикову, но и полноценный музей барочных интерьеров петровской эпохи.



Работа семейства Бассано в Кабинете с живописью Меншиковского дворца



Леандро Бассано, круг
Аллегория Земли
Италия, около 1610 года
Холст, масло. 142,5×231 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2229

Список литературы:
1. Игнатьева Е. , Мещеряков В., Саверкина И. Эрмитаж. Дворец Меншикова. – СПб.: Альфа-Колор, 2011. – 96 с.
2. Искусство мебели. Книга I. Западная Европа XVI – XVIII вв.: Каталог Большого собрания изящных искусств ASG. В 2-х тт./Междунар. ин-т антиквариата; авторы-сост.: А.В. Булгакова, А.А. Черепанова, М.К. Яо; общ. науч. ред. А.В. Булгакова; вступ. статьи М.К. Яо, Ю.Г. Яманова. – Казань, 2014. – 234 с.
3. Каталог Большого собрания изящных искусств ASG. Том I. Живопись старых мастеров Западной Европы XVI – XVIII вв./Междунар. ин-т антиквариата; сост. М.К. Яо, А.В. Булгакова; ред. М.К. Яо. – Казань, 2013. – Т.1. Живопись. – 232 с.



ЗАЛЪ АНДРЕЯ ЛИХАЧЁВА



Залъ Андрея Лихачёва

«...Связь коллекционера с собираемыми памятниками совершенно специфична. Это любовь, выливающаяся в деятельность – постоянную, не замыкающуюся на себе, а имеющую огромное общественное значение и вносящую неизмеримый вклад в культуру. Деятельность, ориентированную на результат и дающую результат со сложной структурой, своей психологией, особой системой связей, информационной средой, социологическим статусом, внутриколлекцинерской типологией».

Климанов Л.Г. Николай Петрович Лихачёв – коллекционер «сказочного размаха» // Из коллекций Н.П. Лихачёва. Каталог выставки. – СПб., 1993.

Собрание Андрея Фёдоровича Лихачёва занимает особое место в истории художественной культуры Казани и имеет важное значение для Большого собрания изящных искусств ASG. В знак признания заслуг выдающегося русского коллекционера во Дворце изящных искусств ASG создан зал, посвящённый его имени.

Андрей Фёдорович Лихачёв сыграл большую роль в развитии казанского собирательства и меценатства. Сформированное им художественное собрание со временем стало основой первого публичного художественного музея Казани, а впоследствии – собраний Национального музея Республики Татарстан и Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Традиции благотворительности и меценатства всегда были показателем уровня развития культуры общества. Пожертвование капиталов, библиотек, возведение мечетей и церквей, содержание больниц, детских приютов, бесплатных столовых и учебных заведений составляли важную часть деятельности казанских купеческих и дворянских династий – Азимовых, Апанаевых, Александровых, Крестовниковых, Юсуповых, Боратынских и многих других.

ИСТОРИЯ РОДА ЛИХАЧЁВЫХ

Род Лихачёвых ведёт свою историю с конца XV века и документально известен с 1426 года. Этот род дал стране выдающихся государственных деятелей, военачальников и учёных. Корни генеалогического древа Лихачевых находятся в Польше, откуда, по официальной версии, в 1426 году на службу к великому князю Василию Темному выехал Олег Богуславич Лиховец, после крещения получивший имя Алексей Лихач и пожалованный вотчинами. От него потомкам досталось фамильное прозвание Лихачевы.

Село Полянки, где находилась усадьба Лихачёвых, имеет давнюю историю. Оно было основано ещё при царе Борисе Годунове в конце XVI века как острог Тетюшской засеке для укрепления границ земель, присоединённых после завоевания Казанского ханства. До острога на этом месте располагалось селение и небольшая крепость периода Волжской Булгарии и Казанского ханства.

В 1668 году земельные угодья перешли во владения польских шляхтичей, взятых в плен при царе Алексее Михайловиче. Имение в Полянках было приобретено Лигином



Герб Лихачёвых

Ивановичем Лихачёвым в XVIII веке. Это была типичная усадьба того времени. Нижний этаж был устроен под парадные комнаты, второй отведён под повседневное жильё.

В Казанской губернии этот древний дворянский род прославился не столько военной и придворной службой, сколько многолетним служением науке и искусству. Наиболее заметный след в истории края оставили братья Андрей Фёдорович (1832–1890) и Иван Фёдорович (1826–1907). Андрей Фёдорович был археологом, нумизматом, коллекционером, действительным членом Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, человеком энциклопедических знаний, опередившим своё время. Его интересы охватывали историю, археологию, этнографию, нумизматику, европейское искусство и графику.

Родился Андрей Фёдорович в семейном имении Полянки в 1832 году. Получив домашнее образование, он окончил естественное отделение физико-математического факультета Казанского университета (1848-1853). Современники вспоминали его как человека замкнутого и болезненного, окружённого древностями и книгами, но при этом обладавшего тонким художественным вкусом. Этот образ во многом подтверждает и его портрет из собрания ГМИИ РТ.

Данный портрет Андрея Фёдоровича Лихачёва выполнен художником-любителем Александром Ефимовичем Семёновым и считается копией с оригинала Павла Рёмера. Лихачёва и Рёмера связывала многолетняя дружба и переписка, а произведения художника входили в лихачёвское собрание. В портрете показаны сдержанность и светская непринуждённость модели. Дворянское происхождение героя обозначено костюмом и статусными аксессуарами, однако основное внимание художник уделяет лицу. Освещение выделяет тонкие черты, а одухотворённый взгляд подчёркивает интеллектуальные интересы Лихачёва – учёного и коллекционера.

Всю жизнь Андрей Фёдорович занимался самообразованием, изучал европейские языки, а также арабский и персидский, занимался историей, археологией, нумизматикой и этнографией. Он одним из первых сделал доисторические древности Поволжья объектом научного изучения, став первооткрывателем приказанской культуры и автором очерков о Волжской Булгарии. Его нумизматическая коллекция насчитывала около 25 тысяч единиц, большую часть которых составляли золотоордынские монеты. Не меньшую ценность представляли библиотека, коллекция западноевропейской живописи почти всех ведущих школ XVI – XIX веков и уникальная коллекция графики, которую сам



Александр Ефимович Семёнов с оригинала П.А. Рёмера
Портрет Андрея Федоровича Лихачева
Вторая половина XIX века
Холст, масло
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

коллекционер ценил настолько высоко, что сравнивал свои работы с эрмитажными.

Собирание искусства для Лихачёва было не просто накоплением предметов. В коллекционных интересах Лихачева переплетались две тенденции – усадебная дворянская традиция коллекционирования искусства и «древностей» и интересы научно-исследовательского плана, связанные с развитием наук – археологии, этнографии. Основой художественного собрания Лихачёва послужило фамильное собрание искусства. Впоследствии он продолжил его формировать. Коллекция была собрана им в короткий срок, не превышающий трех десятилетий. Он покупал то, что нравилось ему самому, часто руководствуясь вкусом учёного-первооткрывателя, а не модой арт-рынка того времени. Собрание формировалось благодаря покупкам у антикваров, поездкам за границу и личным знакомствам с художниками, которым он часто оказывал меценатскую поддержку. К тому же выбор был ограничен предложением петербуржского художественного рынка. В результате наряду с произведениями с понятными атрибуциями, Лихачёв покупал различные имитации «под старых мастеров» (около 25% от общего количества), но всё же многое из собранного обладает историко-культурной ценностью.

Говоря об Андрее Лихачёве, невозможно не упомянуть его старшего брата – Ивана Фёдоровича (1826–1907), вице-адмирала, чья биография неотделима от истории музейного дела в Казани. Он также занимался археологией, лингвистикой и коллекционированием древностей, немало способствуя пополнению собраний своего брата. После смерти Андрея Фёдоровича Иван пожертвовал городу 30 тысяч рублей на выкуп коллекции у наследников с целью создания «Лихачёвского музея». Этот дар послужил основанием для открытия первого публичного собрания предметов искусства в Казани – Казанского городского научно-промышленного музея. Выписка из его духовного завещания гласит: *«Остающиеся после меня картины, портрет брата Андрея Фёдоровича, писанный на лаве, вышивки его собственноручной работы, рисунки, альбомы фотографий и книги из моей библиотеки, касающиеся изящных искусств и их истории, ровно как археологии, как излюбленных занятий покойного, жертвую Казанскому городскому музею имени А.Ф. Лихачёва»*.

Не менее значимой фигурой был их племянник Николай Петрович Лихачёв (1862-1936) - историк и искусствовед, чья уникальная коллекция икон стала основой Отдела древнерусского искусства Русского музея.

Представители рода Лихачёвых из поколения в поколение собирали библиотеки, рукописи и предметы старины в своём родовом имении Полянки под Казанью. Их деятельность была неразрывно



Один из видов коллекции А. Ф. Лихачёва, экспонированной в Казанском городском музее. Фото 1895 года

связана с интеллектуальным обществом города. Они поддерживали связи с Казанским университетом, Обществом археологии, истории и этнографии, а также кругом местных литераторов. Наследие Лихачёвых сохранилось благодаря передаче уникальных собраний в государственные музеи – Государственный Эрмитаж, Академию наук и музеи Казани. Сегодня потомки этого рода продолжают вносить вклад в изучение собственной генеалогии и культурно-исторического наследия.

Формирование коллекции Андрея Лихачёва, безусловно, опиралось на его вкус и энциклопедические знания, но свою роль сыграл и Казанский университет. Лихачёв поддерживал тесную связь с учёными, членами Общества археологии, истории и этнографии. Благодаря интеллектуальной среде Поволжья и личным амбициям местной элиты формировались вкусы всего города.

В 1895 году Леон Осипович Сиклер (казанский педагог, художник, коллекционер, библиофил) по просьбе Совета Казанского городского музея составил первый каталог собрания «Краткий указатель картин коллекции А.Ф. Лихачёва», который затем несколько раз переиздавался. В 1920-х годах изучением коллекции занимался исследователь культуры, художник и искусствовед Дульский Пётр Максимилианович (Дульский П. Иностранные живописцы в Казанском музее. - Казань, 1921 – История Казанской галереи и Лихачевской коллекции. Обзор произведений иностранных художников, имеющих художественную ценность). В 1950-х годах – главный хранитель ГМИИ РТ Сания Шакировна Ишмуратова составила каталог выставки западноевропейской живописи 1958 года – Выставка произведений западноевропейского искусства [Текст] : живопись, скульптура, гравюра : каталог/ Гос. музей Татарской АССР ; [сост. С. Ш. Ишмуратова].

Именно это собрание стало основой для последующих институций – Национального музея Республики Татарстан и Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Андрей Фёдорович писал: *«Я всегда имел в виду устроить музей общеобразовательный по части изящных искусств, но в настоящее время его осуществление было бы преждевременно в силу преобладающего в местном населении полнейшего равнодушия к предметам изящных искусств… да и при том расставаться с предметами, которыми я дорожу как святыней, в пользу общества, более чем равнодушно к ним относящегося, было бы очень тяжело…».*

Сегодня ГМИИ РТ является крупнейшим художественным собранием Казани. В настоящее время в фондах музея насчитывается более 28 тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства классических западноевропейских школ XVI – XIX веков, а также древнерусского и русского искусства XVI – XX веков. Важнейшим событием 2025 года для музея стала выставка «Новый взгляд», посвящённая новым атрибуциям знаковых произведений зарубежного искусства из фондов музея.

ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ А.Ф. ЛИХАЧЁВА

Значительную часть собрания А.Ф. Лихачёва составляла западноевропейская живопись XVI – XIX веков – это около 260 произведений. В нём были представлены итальянская, французская, австрийская и немецкая школы, наиболее полно – фламандская и голландская. Особое место занимал пейзаж, нередко дополненный жанровым стаффажем. Украшением собрания являются полотна Доменико Пулиго, Лукаса Кранаха Старшего, Якопо Бассано, Сальватора Розы, Франса Франкена Младшего, Николя де Ларжильера, Жан-Марка Натье, Давида Винкбонса, а также картины анонимных мастеров круга Каналетто, Джованни Беллини, Аннибале Карраччи и Габриэля Метсю.

Работа итальянского художника эпохи Возрождения, представителя флорентийской школы Доменико Пулиго (1492, Флоренция – 1527, там же) считается жемчужиной коллекции и семейной реликвией дворян Лихачёвых. Для сохранности произведения работа была подвергнута сложной процедуре перевода изображе-



Пулиго (Доменико ди Бартоломео Убальдини)
Мадонна с Младенцем
Холст, масло (перенесено с дерева). 72×69 см
ГМИИ РТ Ж-501

ния с деревянной доски на холст. После того, как в 1891 году коллекция А.Ф. Лихачёва была передана в дар городу, вдова собирателя Раиса Ивановна ещё долго не могла расстаться с картиной. И только в 1919 году она принесла «Мадонну с Младенцем» в дар городскому музею.

Помимо живописи, лихачёвское собрание включало множество образцов декоративно-прикладного искусства XVI – XIX веков: европейский фарфор и фаянс, стекло и хрусталь, оружие, бронзу, эмали, мозаики, художественное серебро и драгоценные камни.

«Уже к середине 1780-х годов сформировалась коллекция живописи в том виде, в котором была передана после смерти владельца в музей: «… *в настоящее время я обстоятельно занимаюсь составлением каталога моих картин, которых по счету оказывается до 400 номеров, и между ними есть вещи, которые не испортили бы даже эрмитажной коллекции*» [Цит. по: Назипова Г.Р., Измайлова С.Ю. Указ. Соч. С.105].

Вопрос о точном численном составе остаётся дискуссионным. Согласно документам, в 1891 году в музей поступило 39 920 предметов, однако часть вещей осталась в семье. Картинная галерея, согласно первому изданию указателя, состояла из 425 произведений:

«Картинная галерея состоит из 425 произведений иностранных и русских мастеров различных школ и эпох». [Краткий указатель Казанского Городского публичного музея имени Андрея Фёдоровича Лихачёва. Издание первое – Казань, 1895]

ОБЩНОСТЬ КОЛЛЕКЦИИ

Коллекции живописи Андрея Лихачёва и Большого собрания изящных искусств ASG объединяют произведения многих авторов. В собраниях встречаются оригиналы художников, а также картины их учеников, живописцев из окружения и последователей. Здесь преобладают работы на библейскую и мифологическую тематику, пасторальные сцены и кабинетные натюрморты.

Лихачёвскую коллекцию и Большое собрание изящных искусств ASG, прежде всего, роднят имена голландских и немецких художников: Хендрика ван Балена, Кристиана Вильгельма Эрнста Дитриха, Ангелики Кауфманн, Давида Винкбонса, Изака Люттихейса, Николаса Питерса Берхема, Карела Дюжардена, Яна Вейнантса, Эгберта ван Хемскерка, Мельхиора де Хондекутера, Корнелиса Белта, Якоба Рооса.

Далее укажем общие для собраний имена по блокам, в соответствии с принадлежностью к школе:

Фламандская школа: Александр Адриансен, Йос де Момпер, Лукас ван Уден, Адриан Браувер, Корнелис Гюисманс, Хендрик ван Бален, Луис де Коллери, Ян Баптист Ламбрехтс, Франс Франкен Младший, Адриана ван Сталбемта.



Люттихейс Изак, приписывается
Мужской портрет (портрет пастора)
Голландия, 1650 – 1665 годы
Дерево, масло. 68×54 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1062



Люттихейс Изак
Портрет Корнелиса Граафланда (?)
Голландия, 1665 год
Дерево, масло. 64 × 50 см
ГМИИ РТ, Ж-405

Итальянская школа: Якопо Бассано, Леандро Бассано, Аннибале Карраччи, Сальватор Роза, Джузеппе Ногари, Франческо Дзуккарелли, Джакомо Франческо Чиппер, Франческо Солимена.

Французская школа: Жан Лемер, Николя де Ларжильер, Гюбер Робер, Симон Вуэ.



Лукас ван Уден, Адриан ван Столбемт, приписывается
Встреча Элиэзера и Ребекки
XVII век
82,5 × 123 см
БСИИ ASG, инв. № 03-5156



Лукас ван Уден (?)
Пейзаж с мельницей
Дерево, масло. 32,5 × 38 см
ГМИИ РТ, Ж-185



Джузеппе Ногари, круг
Портрет философа
Италия, XVIII век
Холст, масло. 62×47 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0469



Джузеппе Ногари
Портрет художника
Холст, масло. 59 × 48 см
ГМИИ РТ, Ж-480



Жан Лемер
Древние развалины
Холст, масло. 96 × 129 см
ГМИИ РТ, Ж-537





Якоб Роос
Парные итальянские пейзажи со стадами
Первая треть XVIII века
Холст, масло. 137×158 см
БСИИ ASG, инв. № 06-5564 (1,2)



Жан Лемер, приписывается
Городской пейзаж
Первая половина XVII века
Холст, масло. 89×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2912

ЗАЛ АНДРЕЯ ЛИХАЧЁВА ВО ДВОРЦЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Одно из главных имён, которое роднит коллекцию Андрея Лихачёва и собрание ASG, – это Хендрик ван Бален (1575 – 1632) – представитель фламандского Барокко, учитель Франса Снейдерса и Антониса ван Дейка. Во Дворце изящных искусств ASG будет экспонироваться картина круга ван Балена «Пир Богов (Бракосочетание Пелея и Фетиды)».

Ван Бален сотрудничал с крупнейшими живописцами своего времени – Йосом де Момпером, Яном Брейгелем и Питером Паулем Рубенсом. Художник специализировался на небольших кабинетных картинах. Его излюбленными темами были мифологические и аллегорические сцены, реже – религиозные сюжеты. Он мастерски изображал обнажённые фигуры в идиллических природных пейзажах. Более тридцати лет мастер руководил большой антверпенской мастерской и воспитал плеяду выдающихся фламандских художников. Хендрик ван Бален сыграл важную роль в обновлении фламандской живописи начала XVII века. Его творчество, сочетавшее мастерство в изображении фигур и пейзажей, оказало значительное влияние на современников и последователей.

Сюжет картины «Пир богов» основывается на древнегреческом мифе о свадьбе смертного героя Пелея и морской нимфы Фетиды. Впоследствии они стали родителями Ахиллеса. В основе сюжета «Метамофозы» Овидия (Книга XI), а также «Мифы» Гигина и V-ая ода Пиндара. Композиция построена на противопоставлении двух стихий – земной (правая часть) и водной (левая часть). В правой части композиции под лёгким навесом представлены пирующие боги Олимпа. В центре праздничного стола изображены главные герои – Пелей и Фетида. Справа от них – вестник богов Гермес, легко узнаваем благодаря его крылатой шляпе. По другую сторону восседает дева-воительница Афина, она изображена в доспехах. Спиной к зрителю сидит Диана, через её плечо перекинут колчан со стрелами. Рядом с олимпийцами изображены виночерпии богов – Ганимед (сын троянского царя Троса) и богиня юности Геба, подносящая блюдо с яствами. Левая часть композиции относится к водной стихии. Здесь изображён повелитель морей Посейдон с трезубцем на колеснице, которую несут гиппокампы – мифические морские кони с рыбьими хвостами. Владыку морей сопровождает тритон, трубящий в раковину-рог. Перед столом развёрнут роскошный изобильный натюрморт из драгоценных кувшинов, украшений, морских раковин, устриц, рыб, дичи и плодов.

К началу XVII века складывается стиль Йоса де Момпера (1564 – 1635), признанного мастера горных ландшафтов с библейским или жанровым стаффажем. В собрании А.Ф. Лихачёва находятся работы главы мастерской – «Дорога в лесу» и «Пейзаж (Вид в горах)», а в БСИИ ASG хранится «Горный пейзаж с оленями у водопада» его сына и ученика – Филипса де Момпера Старшего (1598 – 1634). Филипс продолжил семейную традицию, но не достиг такой же известности, как его отец. Он подражал последнему, вписывая в его пейзажи стаффажные фигуры. С 1622 по 1624 годы художник жил в Италии, в Риме. Затем вступил в гильдию Святого Луки Антверпена. В настоящее время работы Филипса де Момпера Старшего нередко путают с произведениями отца.



Филипс де Момпер Старший
Горный пейзаж с оленями у водопада
1613 – 1634 годы
Дерево, масло. 63×94 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3353



Хендрик ван Бален, круг
Пир Богов (Бракосочетание Пелея и Фетиды)
Фландрия, первая треть XVII век
Холст, масло. 65×110 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2260



Хендрик ван Бален, круг
Венера, Церера и Вакх
Дерево, масло. 44 × 44 см
ГМИИ РТ, Ж-388



Йос де Момпер
Горный пейзаж
Дерево, масло. 34×70 см
ГМИИ РТ, Ж-445

Особый интерес представляет история атрибуции картины из БСИИ ASG. Поскольку Филипс долгое время работал в антверпенской мастерской Йоса де Момпера, многие работы художника приписывались его отцу. Исследования выдающегося немецкого искусствоведа Клауса Эртца, в частности его монография 1986 года, позволили выделить произведения Филипса Старшего и уточнить атрибуцию ряда картин. Он установил корпус произведений, ранее считавшихся работами Йоса, и атрибутировал их Филипсу. Эти картины, получившие название «группа Тревизо», изображают виды Рима и его окрестностей, а также демонстрируют итальянские влияния, связанные с поездкой художника в Италию.

Ранее в хранительской документации картина из БСИИ ASG приписывалась мастерской Йоса де Момпера Старшего. Однако в действительности она имеет несомненное композиционно-типологическое и стилистическое сходство с работой «Лесное ущелье» из Музея изящных искусств в Бостоне (inv. № 59.659). Данный пейзаж принято считать эталонным произведением Филипса де Момпера Старшего (см. Ertz, K. Jose de Momper der Juengere. Die Gemaelde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren, 1986, S.427, Abb.552, Kat. № A99). Полотно, являющееся редуцированным (уменьшенным) вариантом бостонского оригинала, зарегистрировано в базе данных Нидерландского института истории искусств (RKD) в Гааге с возможной атрибуцией Филипсу де Момперу Старшему. Кроме того, картина имеет общие стилистические черты с горными пейзажами круга Момпера из Государственного Эрмитажа.

Другую стилистическую группу работ, отнесённых Филипсу, составляют виды речных долин с мирно пасущимися оленями. Эти композиции отличаются от произведений Йоса более пышной декоративной растительностью и мягкой палитрой. Именно к этому типу относится картина из собрания ASG. Это характерный образец фламандского пейзажа первой трети XVII века. На переднем плане изображена каменистая низина у подножия скал, где протекает река. У воды расположилось небольшое стадо оленей на водопое. В правой части композиции каскад водопада разбивается о камни. Левее река плавно изгибается между выступами и холмами, уводя взгляд зрителя вглубь.

Пейзажная школа Голландии XVII столетия имела своих ярких представителей. Наряду с национальным пейзажем здесь развивалось итальянское направление. Его ярчайшим представителем был Николас Питерс Берхем (1620 – 1683), создававший пасторальные сцены, залитые мягким золотистым светом, как на работах из Лихачёвского собрания – «Стадо» и «Пастбище у подножия горы». В зале А.Ф. Лихачёва Дворца изящных искусств ASG представлена работа, приписываемая Николасу Питерсу Берхему, – «Пейзаж с крестьянами и пастухами». Данное полотно продолжает генеральную линию творчества мастера. Здесь присутствуют все знаковые для живописца художественные элементы: сияющая в утреннем воздухе равнина и разыгрывающаяся на её фоне пасторальная идиллия: мирно отдыхающие люди и животные, крестьянин в широкополой шляпе, парящие в лазурном бескрайнем небе птицы. Источником для таких идиллических сцен служила античная поэзия, в частности «Буколики» («Эклоги») Вергилия, воспевавшие гармонию человека, животных и природы.

Тему пасторали, которая, безусловно, роднит собрание ASG и Андрея Лихачёва, в коллекции которого есть картины круга Каналетто, продолжает «Идиллический пейзаж с пастухами у реки» мастера из окружения Франческо Дзукарелли (1702 – 1788). Худож-



Николас Питерс Берхем, приписывается
Пейзаж с крестьянами и пастухами
1650 – 1683 годы
Холст, масло. 74×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2157



Николас Питерс Берхем
Стадо
Дерево, масло. 32×39 см
ГМИИ РТ, Ж-395



Николас Питерс Берхем
Пастбище у подножия горы
Холст, масло. 63×78 см
ГМИИ РТ, Ж-557

ник был одним из основателей Королевской академии художеств в Англии. В эволюции стиля Дзукарелли можно выделить следующие этапы: в ранних работах 1730-х годов он испытывал влияние Алессандро Маньяско (1667 – 1749) и традиций венецианских каприччио. Позже он во многом следовал за Марко Риччи (1676 – 1730), но его пейзажи получались более светлыми и идиллическими. В поздний период, под влиянием Каналетто (1697 – 1768), его композиции приобрели масштабность. Экспонируемая во Дворце изящных искусств ASG пасторальная сцена выполнена в традициях венецианской школы и хронологически соотносится с двадцатилетним периодом работы мастера в Венеции (около 1750 года). Картина является классической пасторалью – идеализированный сюжет из жизни пастухов и пастушек, возрождающих мечту об Аркадии и безмятежном единении человека с природой.



Франческо Дзукарелли, круг
Идиллический пейзаж с пастухами у реки
Около 1750 года
Холст, масло. 66 × 102,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-5393

«Идиллический пейзаж с пастухами у реки» – одно из последних приобретений собрания ASG 2025 года. В картине выдержано классическое построение пространственных планов. На пригорке под сенью дерева расположились главные герои – юноша, играющий на флейте, и внемлющие ему молодые девушки. На среднем и дальнем планах изображены пасущиеся стада, фигуры селян и архитектурные постройки у водной глади. Время на картине словно застыло. Всё здесь подчинено внутреннему ритму, дышит абсолютным покоем, гармонией и безмятежностью. В работе просматривается строгое разграничение планов: первый написан детально и подробно, а дальний план «тает» в синеватой дымке, служа фоном для сюжета.

Работы Дзукарелли широко представлены в мировых собраниях: в венецианской галерее Академии, в Академии Каррара в Бергамо, в собрании Борромео на Изола-Белла, в Виндзорском замке (в том числе картины, созданные в соавторстве с Антонио Визентини). Есть его работы и в России: два пейзажа в Государственном Эрмитаже, а также картина «Праздник Весны» в Областной картинной галерее Твери.

Также в зале А.Ф. Лихачёва представлены три работы последователей знаменитой итальянской династии Бассано. Непосредственно в собрании Лихачёва хранится несколько произведений представителей этого семейства – Якопо и Леандро. Число учеников Бассано было столь велико, что сегодня практически все крупные музейные собрания обладают их произведениями. При этом работы подмастерья и последователей династии ценятся не меньше.

Главной темой в искусстве Бассано было изображение плодородия Террафермы – материковых владений Венецианской республики. Работы мастеров этой школы отличаются сочным колоритом, динамикой композиций и подробно выписанным стаффажем – предметы сельского быта и фигуры животных. Характерными образцами данной манеры в экспозиции Дворца изящных искусств ASG служат парные аллегорические картины из цикла «Времена года» («Осень» и «Зима»), написанные последователем главы династии – Якопо Бассано (1510/1518 – 1592). Его сыновья не просто переняли манеру отца, но и развили её: к примеру, Леандро Бассано создал знаменитую серию «Двенадцать месяцев».

Впервые этот цикл был выполнен главой династии – Якопо Бассано около 1574 года. Серия оказалась настолько популярной у современников, что позднее мастерская написала несколько её версий. Так, например, старший сын мастера – Франческо Бассано Младший (1549 – 1592) продолжал писать четыре сезона с конца 1570-х по 1580-е годы. Экспонируемые во Дворце изящных искусств ASG картины из этой серии являются ярким свидетельством непреходящей популярности этой традиции.

Смелая манера письма Бассано заключалась в том, что он трансформировал традиционные



Якопо Бассано, последователь
Осень
Италия, XVII век
Холст, масло. 98×124 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2548 (1)



Якопо Бассано, последователь
Зима
Италия, XVII век
Холст, масло. 98×124 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2548 (2)

библейские сюжеты в сцены из повседневной жизни. Главными героями его полотен становились крестьяне, а в композиции органично вплетались детали быта, животные и родные художнику пейзажи. В ранних работах мастера заметно влияние маньеризма: удлинённые пропорции фигур и яркий, контрастный колорит. Но к 1540-м годам он выработал собственный стиль, основанный на тщательном наблюдении за природой и людьми. Эти картины наполнены выразительной светотенью, пластикой линий и гармоничными цветовыми сочетаниями.

Представленная во Дворце изящных искусств ASG работа «Осень» является частью аллегорического цикла, посвященного четырем временам года. Осень олицетворяет время сбора урожая и виноделия. На картине изображены крестьяне, занимающиеся сезонными работами. При всей «приземленности» сюжета, картина обладает теологическим подтекстом. В левом верхнем углу, на вершине холма, изображён коленопреклонённый человек в белоснежном одеянии, принимающий священный предмет из простирающихся с небес длaней. Эта популярная в искусстве чинквеченто сцена воспроизводит библейский сюжет о пророке



Семейство Бассано, последователь
Христос в доме Марфы и Марии
Фландрия, XVII век
Дерево, масло. 63×90,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2569

Моисее, получившим скрижали Завета на горе Синае. Религиозную символику несёт в себе и сам мотив виноделия, отсылающий к таинству евхаристии и пролитой крови Христовой.

Следующая картина из серии «Времена года» – «Зима». Зима традиционно олицетворяет заготовку дров и согревание у костра. Здесь также присутствует религиозный символизм. Фигура ослика отсылает к священному животному «Входа Господня в Иерусалим». Бытовая сцена под навесом символизирует таинство Рождества Христова в Вифлеемских яслях: молодая мать держит на коленях младенца, а склонившаяся над огнём женщина отождествляется с поклонением волхвов. Наконец, фигура крестьянки, из последних сил несущей на плечах тяжёлую связку дров, приобретает сакральное значение, становясь аллегорией образа Христа, безропотно идущего с крестом на Голгофу.

Религиозная тема продолжается и в картине «Христос в доме Марфы и Марии» фламандского последователя семейства Бассано. Сестры Марфа и Мария – персонажи Нового Завета, в доме которых останавливался Иисус Христос. Евангелие от Луки повествует: «Женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у неё была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты за-

ботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у неё» [Лк. 10:38 – 42]. Таким образом, практичная Марфа и созерцательная Мария стали символом различных установок в жизни христиан. В картине из собрания ASG евангельская встреча трактуется не столько как сакральное библейское событие, сколько как привычные домашние хлопоты – персонажи разделывают дичь, готовят пищу, накрывают на стол и носят воду. На лицах героев нет удивления, само появление в их доме Сына Божьего органично вплетено в неторопливый, веками заведённый уклад крестьянской жизни.



Джакомо Франческо Чиппер
В мастерской сапожника
1696 – 1736 годы
Холст, масло. 82×98 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3808

Примером проявления интереса Лихачёва к жанровой живописи служит произведение Джакомо Франческо Чиппера (1664 – 1736) «Торговка рыбой». Чиппер – знаменитый мастер жанрист немецкого происхождения, живший в Италии. Испытав влияние Караваджо и Микеланджело Черрути (1663 – 1748), он прославился полотнами, запечатлевшими повседневный быт ремесленников и рыбаков.

На картине «В мастерской сапожника» Джакомо Франческо Чиппера из Дворца изящных искусств ASG изображена семейная пара, занятая привычными трудовыми буднями: женщина вяжет, а мужчина в рабочем фартуке сосредоточено чинит обувь. Едва уловимые, добродушные улыбки персонажей служат узнаваемой визитной карточкой и характерным маркером художественных образов Чиппера. Данное полотно является не только ценным свидетельством быта той эпохи, но и примером синтеза художественных традиций живописи караваджистов с картинами фламандца Питера Брейгеля Мужицкого (около 1525 – 1569), известного своей любовь к изображению народной сельской жизни. Этот неожиданный сплав легко вписался в ломбардское натуралистическое искусство XVII – начала XVIII веков. Академический статус и высокое живописное качество холста подтверждаются его включением в международную базу данных Нидерландского института истории искусств Гааги (RKD).



Никола де Ларжильер, круг
Автопортрет перед мольбертом
Около 1730 года
Холст, масло. 97×73,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5227

Общность имён французской школы проследим на примере портной живописи. В Лихачёвском собрании к числу наиболее ранних относится работа Николя де Ларжильера (1656 – 1746) «Портрет неизвестного (Автопортрет)». В нём художник демонстрирует свою приверженность фламандской школе. Об этом свидетельствуют теплые тона, широкий густой мазок, динамичные линии. Контрастное противопоставление света и тени напоминает о влиянии караваджизма. Рисунок, выполненный сангиной в руке портретируемого, говорит о том, что перед нами художник. В собрании



Николя де Ларжильер, круг
Портрет Жана ле Камю
Франция, около 1700 года
Холст, масло, 80×64 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0828



Никола де Ларжильер
Портрет неизвестного (Автопортрет)
XVIII век
ГМИИ РТ, Ж-288

ASG также хранится портрет художника, исполненный мастером из его окружения. Он выполнен около 1730 года. Ларжильер изображён перед мольбертом с кистью в руке. Художник облачён в коричневый плащ, из-под которого виден ворот белой сорочки. Внешность Ларжильера не идеализирована, а взгляд, направленный на зрителей, полон доброжелательности.

Ларжильер прославился как мастер парадного и интимного портрета. Обучался в ведущих мастерских Фландрии и Франции, испытал влияние Рубенса и ван Дейка. Несколько раз был в Англии, где познакомился с Питером Лели (1618 – 1680), помогал ему осуществлять работы при дворе Карла II. Мастерство живописца привлекло внимание короля, который хотел оставить его у себя на службе; но из-за политических разногласий Ларжильер вынужден был покинуть страну. С 1682 года работал в Париже, через четыре года стал членом Парижской Академии, позже ее директором.

Блестящее владение цветом, живость мазка привлекали в его студию многих знаменитостей того времени: актрис, общественных деятелей, известных проповедников. Он умел передать не только внешнее сходство, но и характер модели, а также статус и моду эпохи. Его «пастельный колорит» и лёгкие пейзажные фоны предвосхитили эстетику Рококо.

В последние годы жизни Ларжильер писал мужские портреты представителей парижской буржуазии. Картина круга Ларжильера из БСИИ ASG представляет собой репрезентативный образец французского парадного портрета рубежа XVII – XVIII веков. Произведение относится к позднему периоду правления Людовика XIV, переходный момент от «большого стиля» к более мягкой живописной эстетике. Модель – Жан ле Камю – французский юрист. Его высокий статус подчеркивается костюмом, относящимся к придворной моде 1700-х годов. Сверху наброшен объёмный плащ-накидка насыщенного красного цвета. Художник мастерски передаёт фактуру дорого шёлкового атласа. По нижнему краю накидки заметен золочёный узорчатый кант. Из-под плаща виден белоснежный кружевной галстук-крават. В этот период в моде были галстуки из тонкого венецианского кружева. Чаще всего они завязывались свободной петлёй. На голове юриста – пышный парик-аллонж каштанового оттенка, который являлся обязательным атрибутом светского и официального мужского этикета эпохи Короля-солнце.



Симон Вуэ, круг
Дама с веером
Франция, первая половина XVII века
Холст, масло. 73×58 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1045

Первая половина XVII столетия во французском искусстве – это время перехода от ренессансных традиций к пластической вычурности, пышности и помпезности итальянского Барокко. В живописи царит придворный художник Симон Вуэ (1590 – 1649) с его многосложными композициями, часто навеянными творчеством итальянских и фламандских мастеров. С конца 1620-х годов он носил звание «Первого художника короля». В Большом собрании изящных искусств ASG хранится три работы, связанные с именем этого живописца.

«Портрет дамы с веером» круга Вуэ является образцом камерного светского портрета эпохи Людовика XIII. Если в заказных работах художник известен, прежде всего, усложненными композиционными решениями, тенденциозностью трактовок сюжета, морализатор-



Гюбер Робер, круг
Людовик XIV перед колодцем Ментенон
Франция, вторая половина XVIII века
Холст, масло. 56×105 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0042

ством и напыщенностью, то в интимных, неофициальных портретах художник выступает как лирик, увлеченно передающий свои впечатления о человеке. Он щедро оформляет эти впечатления такими живописными откровениями, как белая ткань на темном фоне. Её фактура эффектно передается корпусным мазком и «недописанностью» деталей. Характерным приёмом мастера является вписанность портретируемой в овал, что можно увидеть в ряде других портретов Симона Вуэ, в частности в работе его круга «Портрет молодого человека» из коллекции Лихачёва.

Костюм дамы с портрета из собрания ASG решён в свободной, слега театрализованной аллегорической манере, ориентированной на моду первой половины XVII века с элементами стилизации под Ренессанс. Глубокое декольте нижней рубашки скреплено в центре широким, небрежным бантом. Рукава завершаются изящными манжетами и тонким кружевом. Платье со спущенной линией плеч выполнено в сложном охристом оттенке, сверху накинут широкий плащ. В правой руке дама держит веер. Положение веера и кисти руки вносит в образ элемент кокетства. Веер в женских портретах эпохи Барокко традиционно выступал символом флирта, тайного языка и принадлежности к высшему свету.

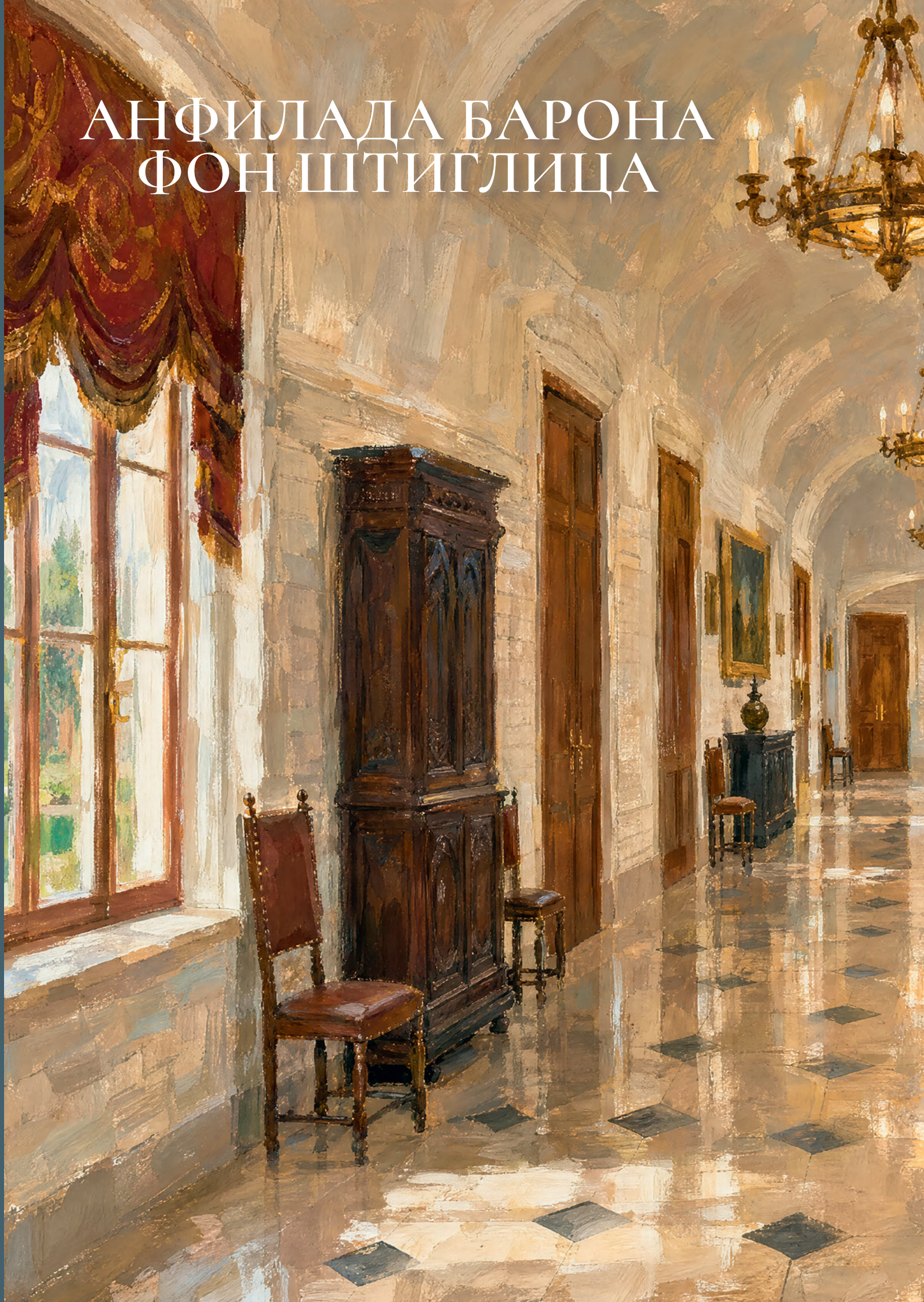
Во Дворце изящных искусств ASG будут экспонироваться два пейзажа, один из которых – «Разорители гнёзд» – приписывается Гюберу Роберу (1733 – 1808), а другой – «Людовик XIV перед колодцем Ментенон» – исполнен художником из его окружения. Последний будет представлен в Лихачёвском зале. В собрании коллекционера находится работа Гюбера Робера на мифологический сюжет – «Пейзаж с Танкредом и Клориндой».

Гюбер Робер – один из известнейших французских пейзажистов эпохи Неоклассицизма. Изображения античных руин, гармонично вписанных в природный ландшафт, принесли ему славу. Он был архитектором королевских садов, оформлял интерьеры резиденций (Фермы Королевы в Версале, дворцы в Меревиле, Эрменонвиле), а в 1778 году стал хранителем Королевского музея (будущего Лувра). Художник выстраивал композиции по правилам фронтальной перспективы, часто с низким горизонтом, чтобы подчеркнуть монументальность зданий и контраст между грандиозностью архитектуры и небольшими фигурками людей. Картины Гюбера Робера высоко ценили в России, их приобретали для коллекций российские аристократы и сама Екатерина II.

На картине Большого собрания изящных искусств ASG изображён грандиозный акведук Главного королевского канала, чья бесконечная аркада тянется вдоль всей линии горизонта, визуально растворяясь в лёгкой атмосферной дымке. Сюжет отсылает к истории Франции XVII века – эпохе Короля-солнце. Людовик XIV представлен верхом на белом коне в окружении свиты. Фигура короля обращена к главному архитектору акведука Себастьену Ле Претру, маркизу де Вобану (1633 – 1707), который демонстрирует монарху проект постройки.

Источники:
1. Завещано Казани…: произведения изобразительного искусства из собрания А. Ф. Лихачёва : [каталог выставки] / М-во культуры Республики Татарстан, Гос. музей изобразит. искусств Респ. Татарстан ; авт. ст. и сост.: О. Г. Вербина [и др.] ; ред. О. А. Федосеенко]. — Санкт-Петербург : Славия, 2009. — 279 с. : ил., цв. ил., портр., факс. — ISBN 978-5-9501-0141-0
2. Выставка западноевропейского искусства «Новый взгляд» [Электронный ресурс] // Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан : [официальный сайт]. — URL: izo-museum.ru.

АНФИЛАДА БАРОНА ФОН ШТИГЛИЦА





Анфилада барона фон Штиглица

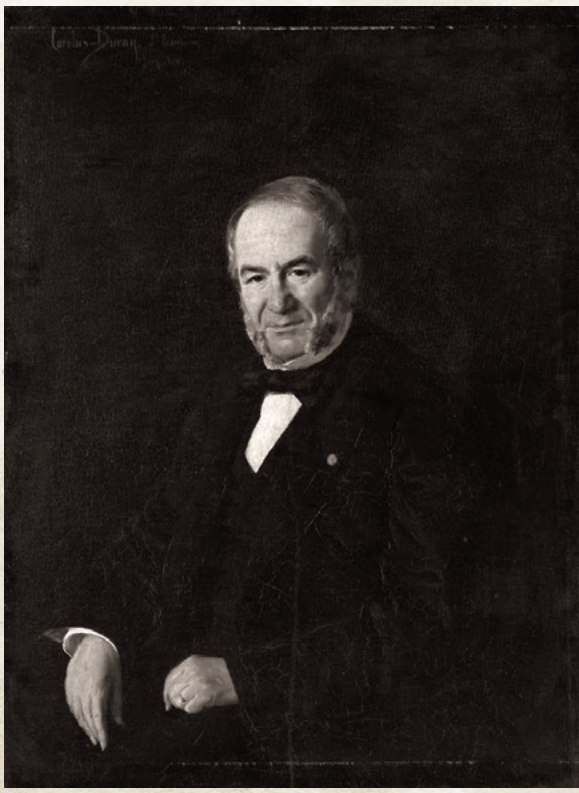
Члены семьи Штиглиц сыграли важную роль в деловой и культурной жизни России XIX века. Наиболее известные представители рода – отец и сын – Людвиг и Александр Штиглицы – придворные банкиры и известные меценаты, учредители первых российских железных дорог и первых машинных фабрик. Масштабы их финансовой и промышленной деятельности были отмечены возведением в потомственное баронское достоинство и многочисленными правительственными наградами. Благотворительность и меценатство снискали им популярность и уважение не только в среде русской интеллигенции, но и в самых широких кругах.

Барон Александр фон Штиглиц (1814 – 1884) – крупнейший российский финансист, промышленник, управляющий Государственным банком России (1860 – 1866), меценат, благотворитель, собиратель. Он унаследовал огромное состояние и занялся предпринимательской деятельностью. В 1846 году он был избран председателем Биржевого комитета Санкт-Петербурга. Принимал участие во всех крупных операциях российского правительства на внутреннем и внешнем рынках. Постоянно жертвовал десятки тысяч рублей: на российскую армию, учебные заведения, улучшение быта собственных рабочих. Делом его жизни, благодаря которому имя барона Штиглица известно до сих пор, стало Центральное училище технического рисования, основанное на собственные средства в 1876 году.

Александр Людвигович не был обделен наградами и монаршей милостью. Так, в 1862 году он был пожалован в тайные советники, а в 1881 – произведен в действительные тайные советники. За свои заслуги он награжден орденами Святого Владимира III степени, Святого Станислава I степени и Святой Анны I степени, украшенным императорской короной.

В 1876 году «Ради развития художественной стороны отечественной промышленности» Штиглиц передал в Министерство финансов миллион рублей. На эти средства было основано Центральное рисовальное училище, воспитавшее целую плеяду блестящих художников. Сюда были привезены первоклассные образцы произведений прикладного искусства, по которым учились студенты. Автором здания училища стал талантливый зодчий Максимильян Мисмахер (1842 – 1906). Ему было предложено возглавить училище Штиглица. Учебное заведение готовило рисовальщиков, живописцев, скульпторов для художественной промышленности, учителей рисования и черчения для средних общеобразовательных школ.

Александр Людвигович выделил 5 миллионов рублей на приобретение коллекций декоративно-прикладного искусства и создание при училище музея. Его собрание расширялось благодаря покупкам подлинных произведений прикладного искусства у русских и зарубежных антикваров, а также дарам частных лиц. Ювелирные изделия из золота и серебра, предметы из бронзы, фарфора и стекла, коллекции редчайших китайских и японских ваз XIII–XVII веков, образцы итальянской майолики и лиможских эмалей XVI века, прекрасные французские гобелены, фламандские шпалеры и ковры тонкой работы, образцы



Каролюс-Дюран Э.
Портрет барона Александра Людвиговича Штиглица, 1876 год
Холст, масло. 116 x 87 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

красивейших тканей и предметы мебели разместились в многочисленных залах и галереях музея. По прошествии более чем ста лет можно сказать, что в конце XIX – XX веке это было самое крупное собрание прикладного искусства в России. Никакое отечественное собрание, за исключением, вероятно, царского, не могло конкурировать с музеем училища.

После смерти Александра Людвиговича опека над Центральным училищем технического рисования перешла к его дочери. Её супруг взял дела по опеке в свои руки, и почти сразу же у него возникли разногласия с Мисмахером, который бросил свое любимое детище и уехал за границу.

После большевистского переворота 1917 года Центральное училище технического рисования было закрыто, значительная часть экспонатов музея (около 30 тысяч единиц хранения) перешла в Государственный Эрмитаж, Музей антропологии и этнографии (Кунсткамеру) и другие музеи страны. Так, около 2 тысяч экспонатов было передано Новгородскому музею, который во время Второй мировой войны был разграблен.

Сменив после 1917 года несколько названий, училище получило имя Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной. В 1990-е вуз был переименован в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию, и, наконец, в 2006 году ему было присвоено имя основателя – Александра Людвиговича Штиглица.

Музей А.Л. Штиглица (Музей прикладного искусства СПбГХПА) – одна из богатейших коллекций декоративно-прикладного искусства в России. В нём насчитывается, по разным оценкам, около 30 – 35 тысяч экспонатов. Большая часть собрания находится в запасниках и экспонируется на временных выставках. Экспозиция включает порядка 2 – 3 тысяч предметов – мебель (несколько сотен), фарфор и керамика.

Основу собрания Штиглица составляет западноевропейская мебель эпохи Ренессанса и Барокко. В галереях музея представлены резные ренессансные ореховые стулья «скабелло» XVI века, немецкие и фламандские шкафы (данцигские и гамбургские) XVII столетия, а также парные испанские стулья с обивкой из тисненой кожи. Наиболее полно в музее демонстрируется мебель эпохи историзма (вторая половина XIX века), когда мастера вдохновлялись стилями прошлых веков, а также реплики выдающихся образцов мебели, изготовленные выпускниками академии. Отдельную группу составляют предметы мебели в редких стилях и сложных техниках: изделия из ценных экзотических пород дерева, украшенные сложной инкрустацией слоновой костью, маркетри, натуральным камнем и черепаховым панцирем.



Пара стульев-скабелло
Италия, XVI век
Орех, резьба
106×32×39 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3566 (1,2)



Стул «скабелло»
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург



Касса-панка
XIX век (период Историзма)
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург

В здании музея 32 исторических зала. Однако в рамках экскурсионных маршрутов для посетителей открыты 14 залов и галерей. В основу систематизации музея были заложены ранее не использовавшиеся в России принципы: прежде они собирались «по художникам», Месмахер же закладывал основы научного собирательства и систематизации декоративно-прикладного искусства с демонстрацией истории «без имён». Из-за специфики музея (учебное пособие по стилям для художников) мебель здесь является не просто экспонатом в витрине, а формирует пространство залов.



Касса-панка
Франция, XIX век (период Историзма)
Массив ореха, резьба
134×131×51 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2868

Противъ зала Фарнезе находится залъ въ итальянскомъ стилѣ. Направо у входа стоитъ рѣзной сундукъ, съ гербомъ Медичи на передней стѣнкѣ, произведеніе XVI в., и два шкафа французской работы XVIII в. изъ Фонтенебло. Въ этомъ же залѣ три шкафа съ голландскимъ фаянсомъ, производствомъ котораго славился городъ Дельфтъ и двѣ витрины: въ одной—образцы переплета книгъ во Франціи въ XVI—XVII вв., въ другой—прелестныя французскія миніатюры.

Фрагмент путеводителя по Санкт-Петербургу 1903 года [2]

Экспозиция организовывалась не только на основе стилистических признаков и исторической последовательности, но и с ориентацией на технические особенности изготовления мебели. Она давала полную картину развития мебельных форм в зависимости от их конструктивных приемов и характера художественной обработки, связанной с техникой и материалом, начиная со Средневековья и кончая XIX веком. Были выявлены три основные производственные системы: 1) ящичная вязка (в основе доска), 2) рамочная вязка (в основе брусок), 3) фанеро-переклеечная система (маскировка остова различными материалами) и дальнейшее развитие отсюда всех характерных форм, в зависимости от бытовых условий и художественных требований каждой эпохи.

Особой изысканностью отделки и редкими образцами мебели выделяются Залы Франции и Италии. Основу их экспозиции составляют предметы, идентичные мебели Большого собрания изящных искусств ASG. На сегодняшний день они насчитывают более 2500 единиц хранения западноевропейской мебели XV – начала XX веков всех художественных стилей Европы. Это резная мебель из массива периода Генриха IV, сложные по декору образцы в технике Буль, корпусная мебель с наборами маркетри и шпонировками французских краснодеревщиков XVIII века, расцвеченная деревянной мозаикой голландская мебель, «пылающее» муаровыми рисунками красное дерево периода Ампир и реплики этих уникальных предметов XIX столетия.



Галерея музея А.Л. Штиглица с резными поставцами



Поставец
Франция, XIX век, стиль Генриха II (старинные элементы)
Дуб, резьба
178×135×54 см
БСИИ ASG, инв. № 17-4414



Поставец
Франция, фрагменты – XVII век (?) каркас – XIX век
Массив ореха, резьба
155×116×52 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3464



Фасадная доска сундука
Франция, XVI век
Массив ореха, резьба
111×184×6,5 см
БСИИ ASG, инв. № 20-1199

В зале Генриха II исторически экспонировались предметы мебели эпохи французского Возрождения – резные шкафы и дрессуары. Кроме того здесь находились деревянные элементы и панели, гармонирующие с общим убранством зала во французском стиле.

В зале Людовика XIV была представлена работа (комод-медалье) знаменитого мастера Андре Шарля Буля (1642 – 1732), а также редкий черепаховый столик в технике «пике». Буль был приобретён в 1889 году в Лондоне у антиквара Уолтхеймера, а после 1924 года поступил в Эрмитаж.

В сложнейших техниках «буль» и «пике» работали наиболее искусные и опытные мастера. В технике «пике» декорирован голландский кабинет XVII века, находящийся в зале Петра I Дворца изящных искусств ASG. Техника «буль» представляет собой украшение фасадов предметов мебели инкрустацией из латуни, золоченой бронзы, пластин из панциря черепахи, рога, слоновой кости и т.д. Она широко использовалась в XVII – XVIII веке.

В Большом собрании изящных искусств ASG в технике «буль» в благородном сочетании чёрного дерева и золочёной латуни с изображениями растительного, арабескового и антропоморфного орнамента выполнен низкий шкаф периода французского Регентства. В его центральной части композиция с изображением Венеры на качелях и амуров в рельефной золочёной бронзовой рамке. Выступы в верхней части украшены накладными кариатидами. Центральная композиция, а также орнаменты на боковых створках представляют собой более ранние панно начала XVIII века.



Комод-медалье
Мастерская А.Ш. Буля
Франция, около 1723 года
Дуб, черное дерево,
бук, золочёная бронза,
черепаха, медь, мрамор;
инкрустация
81×141×72 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В Венецианском зале Музея А.Л. Штиглица располагался комод Шарля Крессана (1685 – 1768), копия цилиндрического бюро в стиле Рококо работы Жана-Франсуа Эбена (1721 – 1763) и Жана-Анри Ризенера (1734 – 1806), кресло работы Жоржа (1739 – 1814) и Анри Жакоба (1753 – 1824), секретер Ризенера и резной сундук XVI века с гербом Медичи.



Низкий шкаф
Франция, основные фрагменты XVIII век
Чёрное дерево, золочёная латунь, бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
107×92×43,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-2069



Резной сундук-кассоне
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург



Сундук-кассоне
Италия, начало XVII века
Массив ореха, кованое железо, резьба 56×170×53 см
БСИИ ASG, инв. № 20-0884

Основу коллекций мебели Большого собрания изящных искусств ASG составляет французская мебель XVIII столетия. На сегодняшний день в собрании находится более 90 предметов с клеймами парижских краснодеревщиков. Среди громких имён выделим Криэра Матье (1689 – 1776), сотрудничавшего с Эбеном, Жака Дюбуа (1694 – 1763), Этьена Авриля (1748 – 1796), работавшего по заказам французской королевы Марии-Антуанетты, придворного мебельщика Людовика XVI Жана-Батиста Булара (около 1725 – 1789), Луи Делануа (1731 – 1792) – автора мебели для Версаля, Жана-Батиста Клода Сене (1724 – 1790), чьи неклейменые изделия иногда приписываются Жоржу Жакобу и т.д.

В период правления Людовика XVI профессия краснодеревщиков пользовалась большим успехом и уважением, как никогда прежде. Мебельщики, получавшие заказы от Марии-Антуанетты и её окружения, иностранных дворов, военной аристократии, богатых горожан, процветали в финансовом отношении. Вторая половина XVIII века – это время, когда приток немецких мастеров в Париж значительно увеличился. В мебельном искусстве царили Жан-Анри Ризенер, его приемник Гийом Бенеман или Беннеманн (1750 – после 1811), Жозеф Штокель (1743 – 1802) и Давид Рентген (1743 – 1807). У последнего были заказы от русской императрицы Екатерины II и магазин в Санкт-Петербурге.

В Большом собрании изящных искусств ASG есть несколько предметов, созданных во Франции мастерами немецкого происхождения. Это книжный шкаф Жана Хольтхаузена – столяра-краснодеревщика второй половины XVIII века немецкого происхождения. Он получил звание мастера в 1764 году. В начале правления Людовика XVI работал на улице Траверсье. В основном он использовал древесину тёмных тонов: палисандр, фиалковое дерево и амарант. Украшал мебель наборами маркетри в виде кубов и ваз с цветами, иногда имитировал лаки Дальнего Востока.

Немец Жан Попсель изготовил шкаф в стиле Транзисьон с цветочным набором маркетри. Он получил звание мастера 5 июля 1755 года. Во время правления Людовика XV мебельщик работал на улице Траверсье, а затем, до революции – на Сен-Николя. Специализировался на изготовлении комодов и угловой мебели, декорированной маркетри с цветами и трельяжными сетками. Шпонировал мебель красным и сатиновым деревом.

Несколько предметов мебели, попавших из коллекции Штиглица в Эрмитаж, близки образцам из собрания ASG. После 1924 года из музея Штиглица в Государственный Эрмитаж поступил французский



Комод
Авриль, Этьен
Франция, 1760 – 1770-е годы
Лимонное дерево, маркетри, тонирование, золочёная бронза, красный мрамор с пятнами розового цвета (Rouge du Maine)
95×128×64 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1854



Секретер
Вови, Жан-Альдебер
Франция, 1770 – 1780-е годы
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, тёмно-серый мрамор с прожилками и пятнами светло-серого цвета (SainteAnne des Pyrenees)
142,5×39× 93,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-0840



Низкий шкаф
Попсель, Жан
Франция, 1760 – 1770-е годы
Палисандр, розовое и окрашенное дерево, дерево фруктовых пород, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Griotte rouge de belgique)
132×105×47 см
БСИИ ASG, инв. № 17-0896



Книжный шкаф
Хольтхаузен, Жан
Франция, 1760-е годы
Каркас – массив дуба, шпон – палисандр, маркетри, бронза, стекло
193×102×45 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2466

шкаф второй половины XVI века. До 1896 года он находился в коллекции государственного деятеля и мецената, зятя барона Штиглица – Александра Половцова. Он приобрёл его во Франции на аукционе для пополнения экспозиции музея ЦУТР. Во Франции же на аукционе «Svv Lasseron et Associés» весной 2013 года был куплен идентичный парижский шкаф XVI столетия из собрания ASG.

Шкафы имеют одинаковое устройство. Они состоят из двух объёмов с несколько меньшей верхней частью. Оба богато украшены резьбой, исполненной под влиянием орнаментальных гравюр Жака Андруэ Дюсерсо (1510 – 1585). Резные женские фигуры, декорирующие дверцы, отличаются мягкими и вытянутыми формами. Они близки традициям школы Фонтенбло, а именно скульптурам Жана Гужона (около 1510 – 1567). В медальонах эрмитажного шкафа изображены четыре стихии со своими атрибутами – Огонь, Вода, Земля и Воздух. Дверцы шкафа из собрания ASG декорированы рельефными аллегорическими изображениями четырёх времён года: вверху – Весна и Лето, внизу – Осень и Зима. Фасад украшен растительным гротескным орнаментом, а также фигурами атлантов по бокам в верхней части. Атланты эти словно поддерживают небольшие прямоугольные вставки из мрамора сине-зелёного цвета, олицетворяющие небосвод. В центре разорванного фронтона – мужская фигура с зажжённым факелом в руках. Фриз шкафа обрамлен стилизованными листьями аканта. В нижней части – два выдвижных ящика, фланкированных маскаронами.

В 1909 году Половцев приобрёл для музея бургундский шкаф того же времени. Его форма и декор значительно отличаются от парижских. В сравнении со столичными они более массивны и даже тяжеловесны. Резьба заметно выразительнее и объёмнее.



Двухъярусный шкаф
Франция, Париж,
вторая половина XVI века
Орех, резьба
228×110×51 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Двухъярусный шкаф
Франция, Париж, XVI век
Дуб, орех, липа, фруктовые породы деревьев, резьба; мрамор
235×111×51,5 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3618



Двухъярусный шкаф
Франция, Бургундия, вторая половина XVI века
Орех, резьба
215×165×75 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Двухъярусный шкаф
Франция, Бургундия, XVI век
Орех, резьба
177,5×146×62 см
БСИИ ASG, инв. № 17-1632

Общий композиционный строй резного декора здесь также соответствовал гравюрам Дюсерсо. Однако тут в большей степени ощущается влияние произведений орнаменталиста из Дюжона Гюго Самбина (около 1520 – 1601).

При создании предметов мебельщики часто вдохновлялись его гравюрами из сборника «Oeuvre de la diversite des terms...» 1571 года. Личинки шкафа из собрания Эрмитажа прикрывают маскароны с раскрытыми ртами. Они испол-

нены по гравюре Самбина «Termes de Diane et de Venus» 1554 года.

В Большом собрании изящных искусств ASG также есть бургундский шкаф XVI столетия, декоративное убранство которого выполнено под воздействием произведений Самбина. В его верхней части – резной карниз, состоящий из крупных деталей с волютами. Створки украшены обнажёнными женскими фигурами в нишах. Под ними – головки херувимов. Композиции имеют широкие орнаментальные обрамления. На торцах боковин и между створками – объёмные изображения трёх полуобнажённых прикрывающихся человеческих фигур. Центральный персонаж скрестил руки на груди. Данная постановка рук скопирована с фигуры атланта из книги «Oeuvre de la diversite des terms...», в которой воспроизводятся различные архитектурные элементы, разработанные Самбином. В данном случае эта фигура выступает в роли колонны, поддерживающей фриз портика.

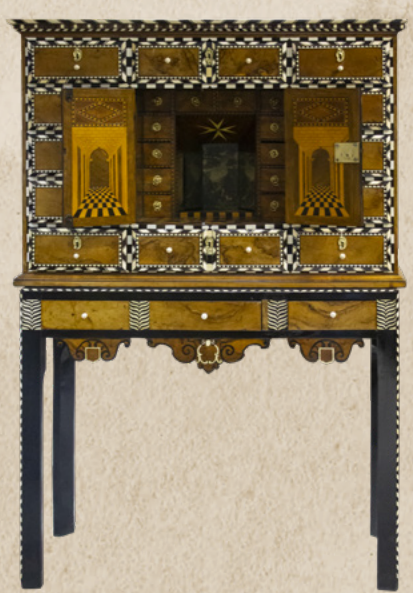
В 1886 году в собрании Л. Рикарда-Абенхеймера во Франкфурте-на-Майне для музея Штиглица был куплен кабинет на подстолье, изготовленный в южной Германии в конце XVI – первом десятилетии XVII века. Фасад его украшен интарсией с изображением уходящего вдаль портала. Кабинет на подстолье с перспективными изображениями есть и в Большом собрании изящных искусств ASG. Он, вероятно, был изготовлен в Англии в XVIII веке. Верхняя часть с двумя дверцами декорирована архитектурными порталами в виде колоннады и пола с шахматным узором. В центре – ниша с зеркалом в обрамлении двенадцати ящиков. Над зеркалом – Мальтийский крест. По карнизу, вокруг ящиков и по бокам – маркетри в виде чередующихся вставок из кости и эбенового дерева. Внутри – одиннадцать ящиков, по бокам от которых зеркала. Здесь же живописная композиция, изображающая Диану-охотницу.

В Государственном Эрмитаже есть несколько предметов мебели, которые до того, как попасть в собрание барона Штиглица, находились в коллекциях знаменитых меценатов. К таким относится кресло-бержер, ранее хранившееся в собрании князей Горчаковых в Санкт-Петербурге. Кресло это было изготовлено в Париже в мастерской Никола Эрто (1720 – 1771). Краснодеревщик занимался изготовлением мебели для высокопоставленной знати. В основном Эрто работал в стиле Рококо. Гораздо менее известны его изделия периода Транзисьон, как например эрмитажное кресло. Оно имеет изогнутые ножки кабриоль, типичные для 1750 – 1760-х годов, и резьбу в виде корзины с цветами, популярную в 1760 – 1770 годы.

В собрании ASG также есть кресло-бержер в стиле Транзисьон. Здесь черты переходного стиля от Рококо к Неоклассицизму выразились иначе: веретенообразные ножки с каннелюрами изготовлены уже в традициях Людовика XVI, тогда как резьба по центру свода спинки в виде двух цветов ещё исполнена в рокайльной стилистике.



Кабинет на подстолье
Южная Германия, конец XVI – первое десятилетие XVII века
Сосна, ясень, различные породы дерева; интарсия
154×129×56 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Кабинет на подстолье
Англия (?), XVIII век
Орех, эбеновое и окрашенное дерево, маркетри, кость, золочёная бронза, масляная живопись, зеркало
161×114×42 см
БСИИ ASG, инв. № 18-2256



Кресло-бержер
Эрто, Никола
Франция, 1760 – 1770 годы
Дуб; резьба, золочение, обивка розовым щёлком
108×72×66 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Кресло-бержер
Франция, 1760-е годы
Дерево, резьба, точение
100×55×66 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3814



В 1904 году у антиквара Ремийона в Париже для музея Штиглица был куплен секретер начала XIX века, шпонированный палисандром. В период Ампира французские секретеры отличались простотой и чёткостью конструкции. Декор из золочёной бронзы был строг и минималистичен. Красота изделия подчёркивалась фанеровкой красного дерева с причудливыми «пламенными» узорами. Такие секретеры изготавливали Франсуа Оноре Жорж Демальтер (1770 – 1841), Пьер-Бенау Марсьон (1769 – 1840) и Пьер Этьен Левассер. Неизвестно, кто изготовил секретер из Эрмитажа (предмет поступил после 1924 года из музея ЦУТР барона Штиглица). Его пилястры венчают египетские головки с тщательно прочеканенными причёсками. Проекты таких египетских головок были впервые опубликованы в сборнике французских архитекторов и дизайнеров Шарля Персье (1764 – 1838) и Пьера Фонтена (1762 – 1853) «Recueil de décorations intérieures». Эскизы из этого сборника в дальнейшем использовались краснодеревщиками практически без вариаций. Помимо эрмитажного эти египетские головки расположены и на пилястрах ампирного секретера из собрания ASG. Совпадает и устройство секретеров: вверху – выдвижной ящик, под ним – откидная крышка, в нижней части – две распашные дверцы. Между распашных дверок секретера из Эрмитажа – накладка золочёной бронзы в виде зажжённого факела. Этот элемент декора также разработан Персье и Фонтеном.

В 1929 году в Ленинграде был издан путеводитель по I филиалу (бывшему музею Штиглица), составленный Эльзой Христиановной Вестфален (1876 – 1942) – художницей, графиком, специалистом по прикладному искусству и музейным работником. Автор подробно описал каждый зал музея Штиглица, а также расположение предметов мебели, керамики и текстиля. В зале № 17 она упоминает несколько образцов мебели: «Мебель в центральной части – производства Голландии и Фландрии XVI в. и два великолепных шкафа немецкого города Данцига XVII в., в этих последних уже замечается влияние итальянских барочных форм, занесенных Ганзейской торговлей в северную Германию. В последнем отделении, за колоннами, голландская мебель наборной работы XVII и XVIII вв.» [1, с. 17].

В Большом собрании изящных искусств ASG есть несколько немецких шкафов XVII века, близких по оформлению голландскому шкафу того же времени из музея Штиглица. Один из самых примечательных образцов декорирован вставками из чёрного дерева, которые назывались «ювелирный руст». По фасаду этого шкафа располагаются три округлые полуколонны коринфского ордера с амурами в середине. За центральной колонной спрятан замок. Филенки декорированы фацетами вытянутой формы из чёрного дерева. На фризе – три львиные головы, а внизу – два выдвижных ящика, разделенные выступами с «алмазными гранями».



Голландский шкаф XVII века
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург



Секретер
Франция, Париж, начало XIX века
Палисандр, золочёная бронза; фанерование
150×102×45 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Секретер
Франция, первая четверть XIX века (период Ампир)
Массив и шпон красного дерева, фанерование, тонирование, золоченая бронза, гранит
141×96,5×43,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-2876



Шкаф
Германия (долина Рейна), XVII век
Орех, тонированная груша, чёрное дерево, резьба
216×186×75 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2694

В музее Штиглица помимо залов есть несколько галерей: Папская галерея, Входная галерея, Верхняя галерея Большого зала, различные тематические залы-галереи. В своём путеводителе Эльза Вестфален пишет: «На верхней галерее (№ 15) большого зала, налево от лестницы, мы видим выставку мебели ящичной вязки и самых ранних шпалер немецкого и фламандского средневековья. Из мебели самые характерные предметы: в углу, около двери зала № 23, шкап с выдвижными ящиками тирольской работы 1524 года, отразивший более ранние технические приемы и представляющий собой образец углубленной резьбы. На другом конце этой же галереи, возле окна, поставец, украшенный двумя гербами, виноградной лозой и надписью с 1471 годом. В основе конструкции средневековой мебели лежит доска. Этот материал естественным образом вызвал декоровку плоскости различными способами резьбы сплошным орнаментом. Но такой принцип одновременно указывает на влияние востока, где он имел такое яркое применение в ковровом искусстве и в изразцовых облицовках стен» [1, с. 15].

Поскольку в музее барона Штиглица помещения галерейного типа довольно многочисленны, в честь мецената во Дворце изящных искусств ASG была названа именно галерея на первом этаже. Здесь вдоль стен представлена французская и итальянская мебель XVI – XVIII веков, а также предметы эпохи историзма. В основном это мебель из массива с богатым резным оформлением. В частности, двухкорпусный буфет-поставец французской работы с филёнками XVI века. Филёнки эти украшены овальными медальонами с изображением Карла IX, даты его коронации: «1560» и его фаворитки Марии д'Антрег Туше с её инициалами: «M.A.T.». Изображения обрамлены изогнутыми килевидными арками (фр. doucine). Ещё один аналогичный по конструкции поставец XVI – XVII века декорирован саламандрами с языками пламени из пасти. Изображение саламандры является эмблемой Франциска I – французского короля рода Валуа, знаменитого покровителя искусств и литературы.



Поставец
Франция, XVI – XVII века
Массив ореха, дуба, резьба
151×95,5×48 см
БСИИ ASG, инв. № 18-2867

Два предмета галереи – шкаф и сундук XVI века – имеют резьбу в виде «льняных складок» – классический готический резной узор, который визуально имитирует вертикальные складки накрахмаленной ткани или свитки пергамента. Вопрос о месте изготовления сундука из собрания ASG можно считать открытым, так как декор «льняных складок» бытовал как во Франции, так и в Северной Италии, и в Испании. Принадлежность к испанской мебели возможна по причине сохранности у сундука фрагментов замка, характерного для мастерских Толедо. «Льняными складками», по четыре на каждой дверце, декорирован шкаф из музея Штиглица, который по фасаду имеет практически квадратную форму.



Поставец
Франция, филёнки – XVI век,
каркас –XIX век
Массив ореха, резьба
185×107×49 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2614



Поставец
XIX век (стиль Неоренессанс)
Музей А.Л. Штиглица,
Санкт-Петербург



Шкаф XVI – XVII века
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург



Сундук
Испания (?), начало XVI века
Массив ореха, кованое железо, резьба
66×177×56 см
БСИИ ASG, инв. № 20-1278



Шкаф
Франция, филёнки – XVI век, каркас –XIX век
Каркас и фасад – дуб, боковые и задние стенки – сосна, резьба
183,5×126,5×53 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3042

Сундук
Франция, основные фрагменты начала XVI века. Детали каркаса и сборка – XIX век
Каркас – сосна, фасадный и боковые филенки – дуб, резьба, лак
99×262×57 см
БСИИ ASG,
инв. № 20-3461



Сундук
XIX век
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург



Ещё один сундук собрания ASG украшен другой популярной разновидностью средневекового орнамента – масверком – это готический каркасный орнамент, состоящий из сложного переплетения геометрических линий (прямых и дугообразных). Сундук этот в длину достигает 262 см, а филёнки изготовлены из дуба в начале XVI века.

Одним из шедевров мебельного искусства галереи барона Штиглица является итальянское «Бюро Мазарини» XVII века. В отличие от других типов бюро, оно имеет не откидывающуюся крышку, а плоскую столешницу, напоминая тем самым современный письменный стол. Предмет богато оформлен слоновой костью с библейскими сюжетами (Иосиф и его братья, Возвращение блудного сына и т.д.), имеет восемь ножек и выдвижные ящики. Первые модели бюро появились в 1670-е годы, а название «Мазарини» тип получил в XIX



Плоское «Бюро Мазарини»
Италия, основные фрагменты XVII век
Чёрное дерево, слоновая кость, гравировка, резьба
78×74,5×54 см
БСИИ ASG, инв. № 15-2208







Складной столик
Италия, середина XVII века
Чёрное дерево, кость, бронза; инкрустация, гравировка
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург

Плоское «Бюро Мазарини»
Италия, основные фрагменты XVII век
Чёрное дерево, слоновая кость, гравировка, резьба
78×74,5×54 см
БСИИ ASG, инв. № 15-2208

веке по имени Джулио Мазарини (1602 – 1661), т.к. считалось, что впервые бюро такой формы было заказаны этим кардиналом.

В этой же технике создан декор итальянского складного столика середины XVII века из музея Штиглица. Он также выполнен из чёрного дерева с вставками из слоновой кости. Примечательно, что на нём мы видим близкие в исполнении сюжеты из истории Иосифа.

В галерее присутствует и мебель для сидения – набор из шести стульев в стиле Барокко. Стулья имеют прямые квадратные спинки и резные опоры, выступающие над ними. Х-образные проножки декорированы вазонами в средокрестии, а точёные ножки выполнены в форме балюстр на «кубиках».



Набор из шести стульев
Франция, XVIII в. (?)
Дерево, точение
97,5×43,5×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2820 (1-6)



Стул
Музей А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург

Ссылки:
1. Вестфален Э.Х. Путеводитель по I филиалу (б. Музей Штиглица). – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1929. – 21 с.
2. Путеводитель по С.-Петербургу: Образоват. экскурсии. - СПб., 1903. - 324 с.
3. Раппе Т.В. Шедевры европейской мебели XV - начала XX века в собрании Эрмитажа / Т.В. Раппе; Государственный Эрмитаж. - СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. - 472 с.: ил. - (Альбом).



Кабинет на подстолье
Англия (?), XVIII век
Орех, эбеновое и окрашенное дерево, маркетри, кость, золочёная бронза, масляная живопись, зеркало
161×114×42 см
БСИИ ASG, инв. № 18-2256





ЗАЛЪ ГАВРИИЛА ДЕРЖАВИНА

Залъ Гавриила Державина

Гавриил Романович Державин родился, по преданию, в селе Сокуры Лаишевского района Казанской губернии в воскресенье 3 июля 1743 года и был назван в честь Архангела Гавриила, день которого празднуется 13 числа этого месяца.

Сам Державин считал себя уроженцем Казани, города, где он вырос, воспитывался, приобрел первые знания, обнаружил первые склонности к литературной деятельности.

Происхождение Державина от мурзы Багрима льстило его воображению. Оно подтверждалось семейными документами, что этот мурза в княжение Василия Темного в XV столетии выехал из Большой Орды служить на Руси, был крещен в православную веру самим великим князем, получив при этом имя Ильи. Ему пожалованы были вотчины в нынешних Владимирской, Новгородской и Нижегородской губерниях. От сыновей его произошли Нарбековы, Акинфовы, Кеглевы. У Дмитрия Ильича Нарбекова был сын Держава, начавший службу в Казани, так возник род Державиных, которые «служили по городу Казани дворянскую службу», потому и называются в актах «Казанскими».

15-летним юношей Державин поступил в казанскую гимназию, 21 января 1759 года – день поступления в гимназию - был вместе с тем и днем ее открытия. Казанская гимназия являлась чем-то вроде колонии, филиала, сказали бы сейчас, Московского университета. Основанием, как уже упоминалось, она была обязана просвещённому Ивану Шувалову. Понимая значение, какое могла иметь Казань для изучения татарского языка, директор гимназии М. Веревкин предлагал открыть при гимназии класс татарского языка.

Более всего способностей Державин проявил к рисованию и черчению, его работы даже возили показывать Шувалову, который был поражен их качеством. Шувалов поручил М. Веревкину исследовать развалины Болгарского царства. Державин работал там несколько месяцев, описав развалины, сделав план бывшего города, рисунки остатков некоторых строений, надписи с гробниц, собрав монеты и другие археологические находки.

В 1762 году Державин мобилизовался в Преображенский полк императорской армии и заступил на воинскую службу. Как вспоминал позже сам Гавриил Романович, это были самые ужасные годы в его биографии. Армейские будни и без того тяготили его, а тут еще начался государственный переворот, в котором молодому бойцу волею судьбы пришлось участвовать. В результате переворота на престол взошла Екатерина II.

В 1772 году двадцативосьмилетний Державин получил первый офицерский чин. За время службы в армии он показал себя энергичным и храбрым офицером. Кроме того, он успешно сочетал военную службу с литературными занятиями.

В 1784 году он вышел в отставку вследствие обострения отношений с генеральным прокурором Сената А.А. Вяземским, но благодаря покровительству Екатерины II был назначен правителем Олонецкого наместничества, в котором ему не удалось применить свои изменения, так как вскоре - 15 декабря 1785 года - он был назначен правителем Тамбовского наместничества.



Памятник Г. Р. Державину (первоначальный вариант) в Казани (1847)

Императрица Екатерина считала, что поэтический талант не является помехой для административной деятельности. Державин же полагал важнейшим делом своей жизни государственную службу, с ней связывал все помыслы и поэтическую деятельность, которые ему удавалось удачно сочетать, что и определяет незаурядность его натуры. В управление губернией поэт вступил 5 марта 1786 года.

За три года своего губернаторства он смог встряхнуть "сонный" Тамбов, позаботиться о благоустройстве города, о духовном, культурном образовании и развитии его жителей, оставив тем самым значительный след в памяти благодарных потомков. Губернский город был в жалком состоянии: присутственные места без ремонта разваливались, дома



Фасад губернаторского дома в Тамбова в 3 D

строились без плана - культура строительства отсутствовала. Державин с рвением занялся благоустройством края и заботами образования общества. Он выписывает из Москвы канцелярских служащих для губернского правления, архитектора, музыкантов, балетмейстера. Просветительская роль Державина на посту губернатора не оставляет сомнений.

Губернаторские дома конца XVIII века, появившиеся в рамках губернской реформы Екатерины II, считаются одним из утраченных видов гражданской архитектуры, но благодаря цифровым технологиям можно восстановить не только их внешний облик, но и интерьер.

Одноэтажный деревянный дом для губернатора Тамбова был возведен на берегу реки Цны в начале 1780-х гг.

Здание общей площадью 600 квадратных метров фасадом было обращено на реку Цну, как это было модно в Петербурге, где Нева была парадной градостроительной линией, лицом к которой располагались все здания. Дом имел анфиладную планировку. Во фронтальной части располагались парадная гостиная, кабинет губернатора, малый зал, спальня хозяев, в тыльной части — столовая, парадный зал и домашний театр. Разделял эти две зоны длинный коридор с хозяйственно-бытовыми комнатами, кухней, гардеробными и туалетом. В двух пристройках-флигелях помещались канцелярия, бильярдная, комната для гостей, учебный класс и помещение для рукоделия. На приусадебной территории находились дом для прислуги, конюшня, каретная мастерская, амбар и погреб.

Виртуальная реконструкция интерьера опиралась на разнообразные исторические источники, в том числе реестр мебели и вещей, которые Державин выставил на продажу в связи с отъездом из Тамбова. Благодаря этому источнику, мы знаем, что Державин располагал несколькими работами Ангелики Кауфманн.

Частью своей административной деятельности Державин считал просвещение местного населения, особенно дворянства,



Малый зал губернаторского дома Г. Державина в Тамбове



Спальня в губернаторском доме Г. Державина в Тамбове



Столовая



Парадный зал

которое, по его словам, было грубо и необходительно, поэтому служебное жилье он превратил в центр не только политической, но и культурной жизни Тамбова. Благодаря этому в провинциальном городе воспроизводились столичные культурные каноны. В доме устроили театр, учебный класс и помещения для рукоделия, занятий танцами и пением, здесь проходили концерты и любительские спектакли, маскарады и фейерверки.

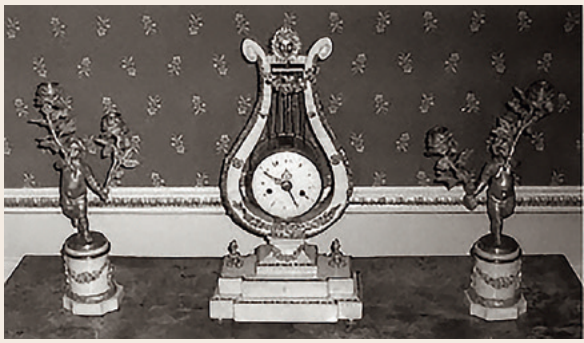
Фонтанный дом – архитектура, интерьер, быт – памятник екатерининской эпохи. Опись первого этажа дома на Фонтанке, составленная в мае 1815 года, и Опись аукциона, проходившего там же в 1842 году, согласно завещанию вдовы поэта, содержат опись передаваемых предметов. В первом документе четверо бронзовых часов, «вызолоченных на мраморном поддоне без стекла» в столовой, двое бронзовых вызолоченных с хрустальными колпаками в Соломенной гостиной, бронзовых вызолоченных в аванзале.

Аукционная опись, помимо 6 маленьких, включает 6 интерьерных: 1. Часы бронзовые столовые, представляющие Венеру с 2 амурами; 2. Часы бронзовые



Гостиная

Часы-лира.
Конец XVIII века. Париж.
Бронза, мрамор, золочение





ЧАСЫ-МОСТ
Франция, вторая половина XVIII в. (период Людовика XVI)
Белый мрамор (Saint-Béat blanc), полирование; золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
41×23×12 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1227

столовые в виде лиры с 2 амурами на пьедестале (модель была очень популярна и существовала во множестве вариантов) работы французского часовщика Ромильи; 3. Бронзовые ночные вазою (ночные часы негромко отбивали каждые четверть часа); 4. Бронзовые столовые, представляющие-фигуру Ганимеда на колеснице, везомую 2 орлами; 5. Висячие в виде клетки с канарейками.





Часы «Ганимед в колеснице, запряженной орлами»
Начало XIX века, Париж
Мрамор, бронза, золочение

Часы с Дионисом
Франция, первая четверть XIX века (эпоха
Реставрации)
Золоченая бронза, литье, чеканка, серебрение
46,5×33,5×11,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-3943



Дом-усадьба Державина на Фонтанке





Секретер
Франция, первая треть XIX века
Светлое дерево, интарсия, точение, золоченая бронза, серо-голубой мрамор с включениями и прожилками черной слюды (Bleu fleuri)
163,5×91×48 см
БСИИ ASG, инв. № 16-2044



Стол
Франция, первая треть XIX века
Массив и шпон клена, резьба, интарсия, тонирование, золочение
72,5×72 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3683

Набор из пяти стульев
Франция, первая треть XIX века
Кап ясеня, амарант, интарсия
80×48×42 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3774 (1-5)



Дом-усадьба Державина на Фонтанке



Дом-усадьба Державина на Фонтанке

В Фонтанном доме Державиных преобладает так называемая руинная живопись. В XVIII – начале XIX века изображения руин прочно вошли в художественный обиход русского дворянства и превратились в один из главных символов просвещённости. Живописные виды античных развалин, полуразрушенных арок и храмов стали обязательным элементом домашних коллекций: без них парадная галерея дворянского дома выглядела неполной. Этот эстетический тренд пришёл из Европы и органично лёг на идейный фундамент эпохи – на скрещение просветительских идеалов, строгого языка классицизма и эмоциональной чуткости сентиментализма.

Для художников руины были не просто эффектным мотивом, а универсальным языком для разговора о времени. В изображении обветшалых стен и колонн можно было одновременно показать хрупкость человеческого труда и вечность истории: сдвинуть действие в прошлое или будущее, а то и вовсе вывести зрителя за пределы реального времени – в условный, воображаемый мир. На одних полотнах руины служили фоном, ненавязчиво оттеняя композицию, на других становились смысловым центром, притягивая всё внимание зрителя.

При этом эмоциональный отклик на руины был разным: одни видели в них меланхоличное напоминание о бренности, другие – романтический образ ушедших цивилизаций, третьи – загадочные порталы в иные миры. Именно эта многозначность делала руины столь притягательными.

Интерес к развалинам – явление давнее и глубоко укоренённое в европейской культуре. Руины воспринимались как следы исчезнувших миров, как материальные ключи к пониманию целых цивилизаций. Ещё древние греки вглядывались в руины Ниневии и Вавилона, уже тогда бывших глубокой древностью. Позже и сам афинский Акрополь стал руиной – и превратился в источник вдохновения для художников последующих эпох.

В культурном сознании руины несли сразу несколько смыслов. Во-первых, они были символом преемственности: через них новое поколение как будто вступало в диалог с прошлым, перенимая мудрость ушедших эпох. Во-вторых, руины наделялись почти мистической аурой: в их тенях легко было представить призраков, забытых богов и души прежних владельцев. В-третьих, руины притягивали загадками: неясность происхождения и причин разрушения только усиливала их притягательность. Достаточно вспомнить, как в европейском воображении Стоунхендж превращался в творение великанов под началом волшебника Мерлина.

В России владение полотнами с руинами стало маркером утончённого вкуса и европейской образованности. Наличие таких работ в коллекции говорило о знакомстве владельца с классической историей, о его принадлежности к просвещённому кругу и умении считывать культурные коды эпохи.

Не менее важной была и пространственная рифма руинной живописи с архитектурой усадебных парков. Искусственные гроты, «капризы» и декоративные руины в парках Архангельского, Кусково и Царского Села визуально продолжали тему живописных развалин. Так создавался целостный художественный ансамбль: картины в галереях и парковые павильоны работали в унисон, формируя особую атмосферу «разговорчивости» с историей.

Русская аристократия активно скупала работы ведущих европейских мастеров, специализировавшихся на руинах и архитектурных фантазиях. Среди них выделялись:

- Гюбер Робер, в России известный как «Робер из развалин». Его лёгкие, романтизированные пейзажи были особенно востребованы у русских вельмож: в них сочетались живописность и тонкая игра с пространством.

- Джованни Паоло Панини, создатель жанра архитектурных каприччо. Его виды Рима с вкраплениями античных руин украшали лучшие галереи Петербурга и служили образцом для подражания.



Дженнаро Греко,
приписывается
Каприччио с видом на гавань
Италия, 1683 – 1714 годы
Холст, масло. 44×59,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2419



Карло Бонавия, приписывается
Пейзаж с храмом Минервы Медичи
(храмом нимфы)
1751 – 1788 годы
Холст, масло. 56×69 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1786

- Джованни Баттиста Пиранези, чьи монументальные гравюры с римскими древностями заказывали для библиотек и кабинетов. Масштаб и драматизм его работ придавали коллекциям серьёзный историко-художественный вес.

Ключевую роль в распространении моды на руинную живопись сыграла императрица Екатерина II. Она не только массово приобретала работы Робера и Панини для Эрмитажа, но и приглашала французских мастеров работать в России, тем самым задавая тон всей аристократической среде.

Крупные коллекции руинной живописи собирали и представители знати. Князь Николай Борисович Юсупов сформировал внушительное собрание в усадьбе Архангельское: для работ Робера там был выделен отдельный «зал Робера» с монументальными панно, написанными по специальному заказу. Граф Александр Сергеевич Строганов хранил выдающуюся подборку итальянских каприччо и французских руинных пейзажей в своём дворце на Невском проспекте. Графы Шереметевы и Орловы оформляли «руинными» видами свои подмосковные и петербургские резиденции, добиваясь единства художественного замысла между интерьером, парком и живописными образами прошлого.

Руинная живопись в России XVIII – начала XIX века была не просто художественным увлечением, а сложным культурным явлением. Она соединяла эстетические вкусы эпохи, социальные амбиции аристократии и философские размышления о времени, преемственности и памяти. Через образы развалин русское дворянство не только демонстрировало свою образованность, но и выстраивало собственный диалог с европейской культурой и историей, превращая руины в символ связи времён.



Агостино Тасси, приписывается
Похищение Елены
Италия, первая треть XVII века
Холст, масло. 69×84,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2215



Дженнаро Греко, приписывается
Каприччио с видом на гавань
Италия, 1683 – 1714 годы
Холст, масло. 44×59,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2419

Франс-Ксавье Вербек
Бал у колоннады
Фландрия, XVIII век
Холст, масло. 29×38,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2715





Жан-Батист Клодо
Под сенью античных руин
Франция, 1760 – 1805 годы
Холст, масло. 70×77,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3105



Клас Корнелиссон Муйарт
Иосиф, проданный в рабство
Голландия, вторая четверть XVII века
Дерево, масло. 58×84 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2221

Список литературы:
1. Брилиант С.М. Г. Р. Державин. Его жизнь, литературная деятельность и служба. – СПб., 1893. – 79 с.
2. Городнова Л. Е. Зубриловская песнь Державина //Аналитика культурологии. – 2007. – №. 9. – С. 126-136.
3. Державин Г. Р. : библиографический указатель / ТОГБУК «Тамбовская областная универсальная научная библиотека им. А. С. Пушкина» ; сост. Е. В. Туева ; ред. О. А. Суслова. – Тамбов, 2023. – 77 с.
4. Дзюбанов С.Д. «Реестр, что продать» (1789–1791 гг.) как источник для реконструкции державинского быта тамбовского периода // Г.Р. Державин и его время. - СПб., 2009. - Вып. 5. - С. 49–66.
5. Костюхина М. С. Дом Державина и детский патриотический текст XIX в. // Детские чтения. – 2012. – №. 1 (1). – С. 78-90.
6. Морозова Н.П. Сюжетные мотивы бронзовых часов особняка Державина в творчестве поэта // Г.Р. Державин и его время: Сб. науч. тр. Вып. 13. – СПб., 2017. – С.35-57.
7. Цинцадзе Н., Кунавин К. Гаврила Державин в 3D // Родина. – 2020. – №. 9. – С. 130-133.





БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG: ПРОДОЛЖЕНИЕ ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО МЕЦЕНАТСТВА



Алина Булгакова,

директор Международного института культурного наследия (ASG), кандидат педагогических наук

Инновационный проект сохранения культурного наследия – Квартал изящных искусств ASG – начинался с частной коллекции старых мастеров. Ценность любой коллекции определяется её направленностью, количеством предметов и их качественным уровнем. Выбор системно-средового способа комплектования, а именно коллекционирование старых мастеров второго ряда, сразу же придал собранию оригинальность, узнаваемость, ценность. В настоящее время коллекцию живописи составляет около 1500 произведений. Таким образом, Большое собрание изящных искусств ASG можно отнести к крупным частным собраниям, и не только в российском масштабе, сформировавшимся в рекордные сроки – 20 лет. Количественно оно соотносимо с известными коллекциями, выступающими в роли «энциклопедий» искусства от раннего Возрождения до Историзма. Его примечательность обеспечена не выдающимися, а редкими мастерами, творившими в одно время с гениями, учившимися у них, соперничавшими с ними и т.д. При этом отнесение того или иного мастера к какому-либо ряду достаточно условно. Работая над альбомом «От Ренессанса до Ампира. 300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG», мы установили примечательный факт: мастера, о которых сегодня говорится в первую очередь как о современниках Рубенса, Рембрандта и др. выступали полноправными акторами художественной жизни, а их творчество и биография нередко являлись объектами специальных исследований [1]. В период советской власти эти мастера вместе со своими великими современниками стали предметом экспорта. Но если творения Рафаэля, Яна ван Эйка, Веронезе и т.д. сегодня украшают лучшие мировые галереи и их возврат в Россию невозможен, то с менее именитыми их собратьями такое не только реально, но уже происходит [2]. Большое собрание изящных искусств ASG не возвращает утраченные работы, но его коллекции уникальны другим: здесь хранятся редкие картины тех самых авторов, чьи произведения в советский период были проданы за границу.

Дворцовые интерьеры во все времена поражали величием, пышностью и роскошью интерьерных решений. Богатое великолепие венецианских палаццо и изысканная утончённость Версаля восхищают своей красотой и благородством. Интерьеры резиденций правителей и аристократов призваны производить



ошеломляющее и неизгладимое впечатление на современников и потомков. Они свидетельствуют о высоком статусе, богатстве и хорошем вкусе их владельцев. Дворцы правителей указывают на величие и мощь государства, на его огромные финансовые ресурсы и наличие в стране выдающихся архитекторов, художников, мебельщиков и мастеров декоративно-прикладного искусства.

Дворец изящных искусств ASG – абсолютно уникальный инновационный проект восстановления объекта культурного наследия с учетом актуальных тенденций нашего времени. **Дворец призван отразить всю историю российского государственного, частного коллекционирования и меценатства, а также стать масштабной многофункциональной площадкой для просвещения.** Его отличительной особенностью станут информационные, инновационные и иммерсивные технологии, призванные изучать, сохранять и продвигать произведения искусства, что позволит дворцу из традиционного места хранения и экспонирования предметов стать особой системой «производства» историко-культурных ценностей.

Большое собрание изящных искусств ASG на сегодняшний день насчитывает около **8 000 единиц хранения**. С 2006 года фонды собрания интенсивно формируются за счет аукционных рынков Европы. География приобретений охватывает Францию, Италию, Бельгию, Германию и Испанию. В фонды входят произведения живописи **от Ренессанса до Ампира** и ведущие европейские школы конца XV – начала XIX веков: **Франция, Италия, Фландрия, Голландия, Германия, Испания, Австрия, Англия** и т.д. Причём в данных коллекциях можно выделить и региональные школы, которые формируют широкую стилистическую и образную панораму искусства Западной Европы; Франция: школа Фонтенбло, бургундская, эльзасская школа; Италия: венецианская, флорентийская, болонская, сиенская, ломбардская, римская; Голландия: лейденская, утрехтская, харлемская, делфтская; Фландрия – антверпенская школа; Испания – арагонская, севильская, толедская и проч. Каждая из этих школ в своё время играла ведущую роль в развитии европейского искусства. Региональный компонент даёт возможность осуществления глубоких монографических исследований и создания новых экспозиционных проектов.

Таким образом, коллекция живописи Большого собрания изящных искусств ASG являет грандиозную панораму изобразительного искусства, охватывающую **пять веков**. Её фундамент составляют ранние произведения живописи – алтарные композиции и фрагменты полиптихов итальянской, фламандской, испанской и французской школ рубежа XV – XVI веков на деревяной основе. К поздним образцам относятся полотна французских живописцев эпохи Ампир. Если ранее рамки коллекции старых мастеров ограничивались началом XIX века, то сегодня, опережая стандарты ведущих музейных институций, этот подход пересмотрен: собрание включает европейских живописцев вплоть до 1850-х годов, утверждая полноту и академическую глубину собрания.

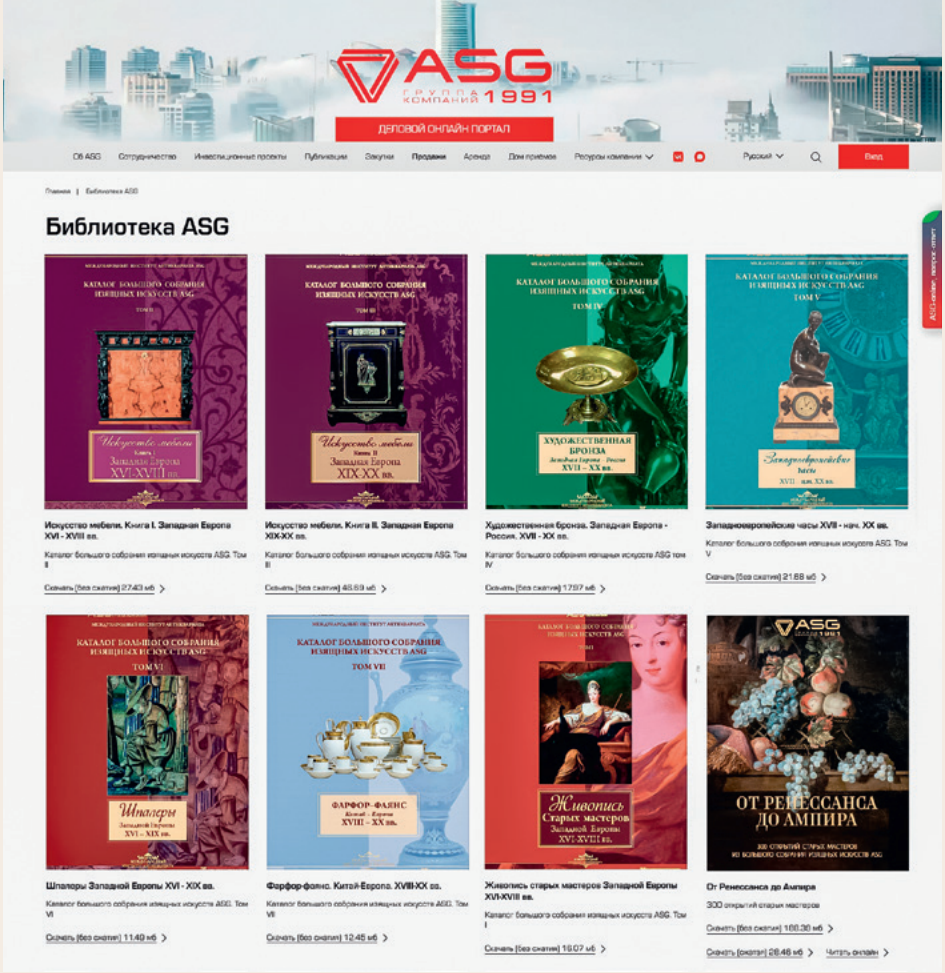
Практически все крупнейшие музеи России, Европы и Америки выросли из частных коллекций. Например, фундаментом *Собрания Уоллеса в Лондоне* стала оригинальная семейная коллекция из *пятисот картин*, которую собирали с 1760 по 1880 годы. *Нью-йоркская Коллекция Фрика* насчитывает *130 – 140 картин*: промышленник Генри Клэй Фрик начал собирать их в 1880 – 1881 годах и пополнял собрание почти *40 лет*. Первой в коллекции была работа Луиса Хименеса Аранды. Масштабное художественное *собрание княжеского дома Лихтенштейнов в Вене (Вадуц)* включает *1600 картин*, которые приобретались на протяжении *четырех веков. Национальный музей Тиссена-Борнемисы (Мадрид)* до 1993 года был крупнейшей в мире частной картинной галереей. В 1920-х годах немецкий промышленник барон Генрих Тиссен-Борнемиса стал скупать шедевры из европейских и американских собраний, чьи владельцы испытывали финансовые затруднения в связи с Великой депрессией, и возвращать их в Европу. После смерти

коллекционера его дело продолжил сын. При нём собрание достигло своего максимума – *1600 работ*. *Музей Нортона Саймона (Пасадина)* назван в честь основателя коллекции – американского промышленника и филантропа. Он активно покупал шедевры мирового искусства *с конца 1950-х до 1993 года*. Саймон лично приобрёл *8000 предметов* искусства – это картины, скульптуры, графика, шпалеры и т.д.

Не менее значимыми частными коллекциями, впоследствии ставшими музеями, являются собрания *Майера ван ден Берга* в Антверпене, *Польди-Пеццоли* в Милане, *Жакмар-Андре* в Париже и *Изабеллы Стюарт Гарднер* в Бостоне. Все они формировались в ту историческую эпоху, когда рынок старых мастеров был принципиально иным по сравнению с современным. Среди наших современников, коллекционирующих старых мастеров, следует назвать *Альфреда Бадера, Томаса Каплана и супругов ванн Отерло*, чьи собрания сформировались на современном арт-рынке и представляют собой образцы вдумчивого, научно обоснованного коллекционирования. При этом, в основе формирования данных коллекций и собрания ASG лежат разные подходы к масштабу, тематическим границам и конечной цели коллекционирования. Упомянутые собрания являются примерами избирательного узкопрофильного коллекционирования, направленного на презентацию и глубокое научное исследование конкретного периода, в то время как собрание ASG – это масштабный музейный проект с широким общественным экспонированием и системной научно-исследовательской деятельностью.

Мы привели только те собрания, где основу коллекции живописи составляет искусство старых мастеров. С момента основания они формировались «для себя». Монархи, аристократия, богатые промышленники и купцы покупали редкие полотна, чтобы подчеркнуть свою власть, богатство и высокий социальный статус. Коллекции использовались как дипломатические дары или способ показать свою приверженность передовым идеям, религии или культуре. Покупка произведений рассматривалась и как надежный способ сохранения капитала, и демонстрация причастности к «старым деньгам». БСИИ ASG с самого начала проектировалось как публичное и открытое для общественности собрание, где в основе лежит модель финансирования **«частные деньги → общественное благо».** Количественно собрание ASG уже сегодня не только сопоставимо, но и превосходит многие ведущие частные коллекции мира. Безусловно, здесь нет шедевров Рембрандта, Рубенса, Вермеера, Дюрера, Веласкеса,





Серия из восьми каталогов Большого собрания изящных искусств ASG в электронной версии

Доступны для скачивания в библиотеке ASG на сайте www.asg-invest.ru

Рафаэля, Гойи или Фрагонара, однако оно шире по охвату эпох и школ. За рекордно короткие сроки – **всего за 20 лет (2006 – 2026 годы)** – была создана уникальная коллекция картин, в то время как классические музеи мира формировались столетиями.

Крупнейшие мировые собрания, выросшие из частных коллекций, каталогизировались на протяжении веков. Их изучением занимались виднейшие научные специалисты и эксперты с высокой профессиональной репутацией – авторы каталогов-резоне и устроители выставок. Изучением Большого собрания изящных искусств ASG занимается **Международный институт культурного наследия ASG**. Первым серьёзным шагом стала серия из восьми каталогов, посвящённых коллекциям Большого собрания изящных искусств ASG: живопись, мебель, художественная бронза, часы, шпалеры, керамика. **Работа над ними велась на протяжении 10 лет – с 2013 по 2023 годы.** За основу были взяты материалы французских экспертов крупнейших аукционов Франции. Первый том посвящён 400 произведениям живописи старых мастеров. Характерной особенностью издания стало воспроизведение аналогов картин БСИИ ASG, хранящихся в ведущих музеях мира.

Коллекции мебели собрания ASG столь обширны, что мы разделили предметы на два тома по хронологии создания: первый том – мебель XV–XVIII веков, второй – XIX–начало XX. Данные каталоги позволяют изучать различные стили и эпохи, настолько широко они представлены на его страницах.

В каталог художественной бронзы вошло 558 предметов. Все они классифицируются, в соответствии с их видовой и функциональной принадлежностью, на несколько разделов: скульптура, панно, декоративные блюда, осветительные приборы, кабинетные принадлежности, холодное оружие, предметы домашнего обихода и сервировки стола. В раздел французской скульптуры в каталог вошли произведения таких прославленных мастеров, как Матюрен Моро (1822–1912), Пьер-Жюль Мене (1810–1879), Альбер-Эрнест Каррье-Беллёз (1824–1887) Адриан-Этьен Годе (1845–1902) и т.д. Работы этих скульпторов посвящены, в основном, изображению людей, животных, а так же мифологическим и аллегорическим сюжетам.

Уникальность каталога часов обеспечена, во-первых, хронологией представленных в нём предметов. Самыми ранними здесь являются часы «Релижьез» эпохи Барокко и картели периода Регентства и Рококо. Отдельную группу составили часы Директории и Консулата, ознаменовавшие переход от традиций искусства Неоклассицизма к новым принципам украшения корпусов века XIX. Что касается выдающихся мастеров-часовщиков, представленных в каталоге, то здесь мы можем встретить такие громкие имена, как Этьен Рокелон (получил звание мастера в 1718 году) и Бальтазар Мартино – знаменитый мастер, один из первых получивший патент на изготовление часов с вертикальным маятником. В разделе Людовика XVI выделяются имена Мишеля-Пьера Баранкура (1745–1804), Антуана Кронье (1732 – по-

сле 1806) и Жана-Габриеля Эмбера Старшего (1735 – 1795), а в эпохе Ампира – знаменитого изобретателя Эжена Бурдона (1808 – 1884) и Николя Тома (получил звание мастера в 1778 году).

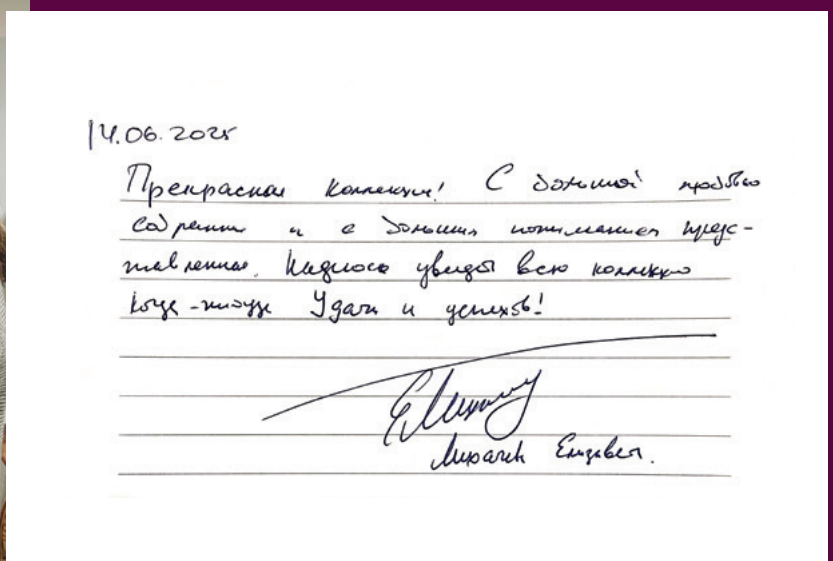
В каталог шпалер Большого собрания изящных искусств ASG вошли французские и фламандские ковры XVI – XIX веков. По характерным бордюрам, особенностям построения композиции, передаче деталей и цветовой палитре среди них были выявлены изделия мастерских Обюссона, Бове, Брюсселя и Ауденарде. Самой ранней в собрании является шпалера «Александр Македонский перед первосвященником Яддуа», созданная в Ауденарде в конце XVI столетия. В каталоге шпалер нет деления на группы относительно принадлежности изделия к определенной мануфактуре. Все данные структурированы по разделам в соответствии с хронологией их создания, сюжетной тематикой и жанровой принадлежностью. Сюжетная интерпретация части шпалер из Большого собрания изящных искусств ASG затруднена тем фактом, что некоторые из них были ранее обрезаны с целью изменения их формата и размеров в соответствии с особенностями тех помещений (высотой потолка, шириной стен и простенков), в которых они находились. В связи с этим их первоначальный облик безвозвратно утрачен. Однако с помощью приведённых в каталоге аналогов можно определить, какой частью изначальной композиции является описываемый фрагмент.

В каталог керамики вошли образцы европейского и китайского фарфора и фаянса XVII – XX веков. Коллекция состоит из предметов декора, туалетных принадлежностей и сервизов – чайных, столовых, кофейных. Особенностью каталога является порядок расположения предметов, мы остановились на хронологическом, и он оказался очень удачным: каталог стал не только представлением нашей коллекции, но и своеобразным источником по истории мирового производства керамики. У нас есть редкости, которые составят честь любому музею, это делфтская ваза с клеймом мануфактуры «De Dubbelde Schenkkan» в виде инициалов её керамиста Фиктора Лойвейса, работавшего там в последней четверти XVII – первой четверти XVIII веков, отдельные предметы чайного сервиза 1755 года, изготовленного на Майсенской фарфоровой мануфактуре, где был открыт секрет производства европейского фарфора, и севрская ваза «королевского синего» цвета с буквой «F» в центре клейма, соответствующей 1758 году.

География производства предметов нашей коллекции включает все мировые центры его производства – Севр (Франция), Майсен (Германия), Делфт (Голландия), Копенгаген (Дания), Вена (Австрия) и Россия.

Следующим, более глубоким этапом изучения и популяризации Большого собрания изящных искусств ASG стал выход фундаментального альбома **«От Ренессанса до Ампира. 300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG»**, а также данное издание с инновационной моделью сохранения и представления культурного наследия. Амбициозная и




14.06.2025

Прекрасная коллекция! С большой пользой
сделано и с большим интересом будет
воспринята. Надеюсь увидеть всю коллекцию
когда-нибудь. Удач и успехов!

Михаил Елизаров.

Директор музея архитектуры А.В. Щусева (2017-2023) , директор ГМИИ им. А.С. Пушкина (2023-2025) ЕЛИЗАВЕТА ЛИХАЧЕВА

2025

масштабная программа по атрибуции, реставрации и изданию каталогов поддерживает высокий научно-исследовательский статус института. **Формирующаяся строгая академическая база и исследовательский потенциал собрания ASG вовлекает в научную работу ведущих мировых экспертов.** Несколько произведений итальянской барочной живописи были атрибутированы известным итальянским художником, историком искусства и профессором живописи Академии изящных искусств в Болонье **Массимо Пулини.** Он активно изучает живопись старых мастеров и пишет книги по истории искусства, сотрудничая с такими мировыми аукционами, как Sotheby's, Christie's, Dorotheum. Несколько произведений голландской живописи XVII века поступило в собрание ASG с атрибуцией старшего научного сотрудника Нидерландского института истории искусств в Гааге (RKD) **Фреда Мейера**.

В собрании ASG представлены произведения выдающегося фламандца XVII столетия **Франса Снейдерса и его мастерской**, женский портрет круга старшего из знаменитых братьев Ленен – **Антуана Ленена**, полотна, созданные в мастерских придворных живописцев Людовика XIV **Франсуа де Труа** и **Гиацинта Риго**, жанр **Джакомо Франческо Чиппера** и приписываемый **Адриану Брауверу** «Горький напиток», «Святой Себастьян» **мастерской болонца Гвидо Рени**, портрет, приписываемый «малому голландцу» **Герарду Терборху**, и мрачное полотно, приписываемое испанцу **Хуану де Вальдесу Леалю**. В собрании ASG хранятся и редкие художники, которые в нашей стране есть только у нас, например, французский живописец XVIII века **Франц Ксавьер Людвиг Хохр**, итальянец XVII столетия **Грацио Коссали**, фламандский мастер этого же века **Ян де Дёйтс** и другие. Каждое из этих имен открывает малоизученные страницы европейской художественной культуры. В будущем эти произведения станут объектами отдельных глубоких научных исследований и детального искусствоведческого анализа, что позволит ввести их в научный оборот.



Читать в библиотеке ASG на сайте www.asg-invest.ru

Творчество приведённых выше живописцев широко представлено в европейских столицах: в Лондоне, Нью-Йорке, Мадриде, Париже, Вене и Берлине. Благодаря великолепно укомплектованным коллекциям Большого собрания изящных искусств ASG сегодня их работы можно увидеть и в Казани.

В ходе научно-исследовательской работы мы, к сожалению, столкнулись с отсутствием публичности большинства частных коллекций в России. Некоторые из них имеют успешную выставочную историю. Отдельные работы опубликованы в каталогах выставок. Однако мы не обнаружили сведений о планомерной исследовательской работе и составлении полных каталогов собраний, находящихся в фондах публичных библиотек.

Среди русских региональных собирателей историческим предшественником собрания ASG была коллекции Андрея Фёдоровича Лихачёва (1832 – 1890) – археолога, мецената, нумизмата. Его собрание легло в основу Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Лихачёв собирал оригинальные и во многих случаях уникальные произведения незаслуженно забытых старых мастеров, которые и определили неповторимое лицо его коллекции. Тот же подход отличает собрания Алексея Петровича Боголюбова (1824 – 1896) в Саратове, Евгения Григорьевича Шварца (1843 – 1932) в Курске и Анны Васильевны Мараевой (1845 – 1928) в Серпухове. Все они собирали не громкие имена, а подлинные произведения редко встречающихся мастеров, формируя коллекции, которые по своему характеру близки собранию ASG.

Абсолютное большинство шедевров старых мастеров в РФ сосредоточено в Государственном Эрмитаже и ГМИИ им. А.С. Пушкина. В Эрмитаже **около трёх миллионов** произведений искусства и памятников мировой культуры, в ГМИИ им. А.С. Пушкина зарегистрировано **610 557 единиц** хранения. Национализация частных коллекций после 1917 года, а также перемещенные культурные

ценности после Великой Отечественной войны сформировали львиную долю старого фонда этих музеев. Сегодня фонды Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина формируются за счет целевых госзакупок, эндаумент-фондов, даров меценатов и коллекционеров, а также археологических находок. Предметы Большого собрания изящных искусств ASG приобретаются исключительно на частные средства, что обеспечивает независимость и свободу его концепции. Пополняя собрание, его владелец не ограничен жесткими государственными рамками, нормативами или бюрократическими процедурами при выборе и покупке произведений на зарубежных аукционах. Сохраняются бюджетные средства и возрождаются традиции меценатства: ***Большое собрание изящных искусств ASG продолжает исторические традиции российского меценатства в духе Строгановых или Юсуповых, объединяя бизнес-инвестиции с благородной миссией сохранения культурного наследия***. Частный капитал позволяет быстро реагировать на появление редких лотов на антикварном рынке, не дожидаясь долгих согласований и выделения бюджетных лимитов.

В основе создания ГМИИ им. А.С. Пушкина лежит коллекция Кабинета изящных искусств и древностей Московского университета, которая включала в себя античные вазы, нумизматику, книги и небольшое собрание гипсовых слепков. Он превратился в крупнейшее собрание живописи в 1920 – 1930-е годы в ходе национализации и расформирования Музея нового западного искусства (МНЗИ) и других столичных фондов, а также событий Великой Отечественной войны. На сегодняшний день Отдел искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина включает уникальные произведения живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В музее есть все ведущие европейские школы: итальянская, фламандская, голландская, французская, немецкая и испанская. В собрание ASG включены все те же школы, глубоко проработанные по составу коллекций. В ГМИИ каждая школа представлена ключевыми мастерами: итальянская – Сандро Боттичелли, голландская – Рембрандтом ван Рейном, фламандская – Питером Паулем Рубенсом, немецкая – Лукасом Кранахом Старшим, французская – Никола Пуссеном. Картина Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» – гордость музея. В собрании ASG нет произведений такого уровня, однако с помощью наших работ и имён мы можем рассказать об истоках таланта и манере Рембрандта, какие живописцы и традиции на него повлияли, кто был его учителями и подмастерьями. Так, в собрании есть картина «Кружевница» Якоба ван Спреувена (Jacob van Spreeuwen, 1611 – 1658), который в 1630 – 1631 годах работал в мастерской Рембрандта. У нас нет Рубенса, но есть другой представитель «Великой фламандской четвёрки» – **Франс Снейдерс** (1579 – 1657). Совместная работа этих художников обогатила живопись монументальными композициями с выразительными деталями, где каждый живописец реализовывал свою сильную сторону в рамках общего замысла. У Никола Пуссена не было крупной художественной мастерской в привычном для XVII века понимании, он принципиально работал над своими картинами в одиночку. При этом его можно считать учителем **Гаспара Дюге** (1613/ 1615 – 1675) – Пуссен был женат на его сестре Анн-Мари Дюге и жил в 1631 – 1635 годах вместе с семьёй будущего художника. Пейзаж с видом на гору Сокракта, приписываемый Дюге, является украшением собрания ASG. И таких параллелей можно проводить ещё очень и очень много. Изучать сегодня Рембрандта или Рубенса в Эрмитаже и ГМИИ сложно – их творчество уже описано поколениями ученых. Совсем другое дело – **коллекция БСИИ ASG. Его предметы обладают огромным потенциалом для новых открытий: от атрибуции и поиска провенанса до разбора сюжетов и реставрации.** Исследование этих работ стало главным направлением нашей работы. Результаты публикуются в вестнике «Мир искусств», студенты и аспиранты защищают по ним диссертации, а сформированные научно-исследовательские кейсы уже сейчас включены в образовательные и научные программы.

Сотрудничество Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Большого собрания изящных искусств ASG носит научно-просветительский и партнерский характер, выражаясь в обмене экспертным опытом, атрибуции произведений искусства, участии в научных конференциях (таких как Виппоровские чтения) и предоставлении редких экспонатов из собрания ASG для временных федеральных выставок Пушкинского музея. Так, ранняя работа Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками» была представлена на масштабной выставке «Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века» в Москве. В нынешнем году в рамках Декабрьских вечеров Святослава Рихтера в музее откроется выставка, посвященная маркизе де Помпадур. В её экспозицию войдёт три предмета собрания ASG: туалетный столик из экзотических пород древесины, кресло и каминный экран.

Главное здание Пушкинского музея было построено по проекту архитектора Романа Клейна. Рядом располагается Галерея искусства стран Европы и Америки XIX – XX веков. Большая часть произведений находится в фондах. Под экспонирование Большого собрания изящных искусств ASG выделена площадь более **10 тыс. кв. м** «Квартала изящных искусств ASG». Сам Квартал занимает **8 зданий общей площадью**



Якоб ван Спреувен (лейденская школа)
Кружевница
1625 – 1658 года
Дерево, масло. 45×40,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3355



Андреа Микьели (венецианская школа)
Триумф Венеры
Около 1600 года
Холст, масло. 156×208,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5350

1,1 га. Он является ярким примером частной инициативы, открывающей масштабные коллекции для широкой публики, исследователей и туристов.

В 2025 году Большое собрание изящных искусств ASG значительно пополнилось – было приобретено **около 500 произведений живописи**. Среди них назовём лучшие образцы – это «Портрет Марии-Франсуазы де Жуффре де Шатобон графини де Борекёй в образе весталки», написанный выходцем из знаменитой династии живописцев Жаном-Батистом Ванлоо (1684 – 1745), парадный «Портрет Оливера Сент-Джона» – друга Оливера Кромвеля, исполненный, возможно, голландцем Питером Насоном (1612 – 1688\1690), подписанный и датированный «Натюрморт с речной рыбой, бокалом вина, бутылкой и раками» Антона Фридриха Хармса (1695 – 1745) и маньеристическое полотно «Триумф Венеры» Андреа Микьели (около 1542 – 1618). В числе новых приобретений есть картины с уникальным провенансом. Так, «Натюрморт с ковром, вазой с цветами и собакой» в 1997 году проходил экспертизу у выдающегося историка искусств и знатока живописи эпохи Возрождения и Маньеризма Федерико Дзери (1921 – 1998), который указал её автором Антонио Джанлизи. Однако в 2024 году работа была переатрибутирована Антонио Тибальди (1633 – 1684) (атрибуцию осуществили специалисты аукционного дома Meeting Art). С этим авторством она и попала в собрание ASG.



Франческо Ванни, мастерская (сиенская школа)
Мученичество святой Цецилии
1601 – 1610 годы Холст, масло. 125,5×178 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1512



Жан-Батист Ванлоо
Портрет Марии-Франсуазы де Жуффре де Шатобон графини де Борекёй в образе весталки
1736 год
Холст, масло. 186×137 см
Слева на постаменте подпись художника и дата создания: «f.P.J.B.Van Loo / 1736»
БСИИ ASG, инв. № 02-5232



Питер Насон (?)
Портрет Оливера Сент-Джона
Около 1651 года
Холст, масло. 222×159 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5252

Некоторые произведения были приобретены без установленного авторства, *с указанием школы и века. Проблема атрибуция картин БСИИ ASG является одной из наиболее сложных и актуальных.* Наряду с собственноручными авторскими произведениями в собрании представлены работы, ассоциированные с именами выдающихся живописцев – картины со знаком вопроса, приписываемые тому или иному художнику, композиции мастерской и исполненные окружением. Сотрудники Международного института культурного наследия ASG ведут активную научную работу по установлению авторства кар-



Антон Фридрих Хармс
Натюрморт с речной рыбой, бокалом вина, бутылкой и раками
1734 год
Холст, масло. 92,5×81,5 см
В нижней части по центру подпись художника и дата создания: «A. f. Harms. 1734».
БСИИ ASG, инв. № 06-5233



Антонио Тибальди
Натюрморт с ковром, вазой с цветами и собакой
Третья четверть XVII века
Холст, масло. 99×147 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5404



Себастьян Штоскопф, круг Питер ван Бакль (?)
Натюрморт с кошкой и рыбами
1620 – 1630-е годы
Холст, масло. 55×90 см
БСИИ ASG, инв. № 01-5392

тин. Часть удалось атрибутировать благодаря консультациям с ведущими европейскими и российскими искусствоведами, часть с помощью электронных баз **«Artprice.com»** и **«RKD Research»**. «Artprice.com» позволяет восстановить провенанс работ и проследить их эстимейт, а база Нидерландского института истории искусств в Гааге (RKD) содержит сведения о прежних атрибуциях, биографические справки, данные о датировках, аналоги, ценные фотографии, списки литературы и имена экспертов, атрибутировавших вещи. Так, благодаря базе RKD удалось установить, что картина «У заимодавцев», ранее не имевшая авторства, по мнению того же Фреда Мейера, приписывается Йосту Корнелису Дрохслоту (1586 – 1666), а «Натюрморт с кошкой и рыбами» написан художником из окружения Себастьяна Штоскопфа (1597 – 1657). Последний не имел учеников, в связи с чем картина из собрания ASG, вероятно, была написана его соратником Питером ван Баклем (1600/1610 – 1673).

Наряду с богатой коллекцией живописи, собрание ASG обладает обширными фондами декоративно-прикладного искусства: **мебель (более 2500 единиц хранения), часы (280 предметов), шпалеры (28 единиц хранения), керамика (около 300 предметов), художественная бронза (свыше 300 предметов), текстиль.**

Мебель собрания ASG датируется XV – XX веками всех «Больших» стилей: Ренессанс, Барокко, Рококо, Неоклассицизм, Ампир, Историзм, Модерн. Самые ранние предметы мебельного искусства – это сундуки и их фасадные доски со средневековыми орнаментами. Коллекции мебели можно делить не только по хронологическому принципу, но и по видам и даже подвидам. Для каждой эпохи характерен определённый набор предметов мебели: символами Ренессанса стали кабинет и поставец, Барокко – массивный шкаф, Рококо – небольшие изящные столики и бюро, Неоклассицизма – секретер с откидной крышкой, Ампира – библиотека из красного дерева. В отдельную группу выделены предметы корпусной и мягкой мебели с клеймами парижских краснодеревщиков – более 90. Большая часть собрания мебели отреставрирована в мастерских Международного института культурного наследия ASG. Вся мягкая мебель будет перетянута тканями в исторических стилях, которые станут компаньонами текстиля, использованного для обивки стен и пошива портьер. Подобный подход применяли князья Горчаковы для обивки мебели в стиле Неоклассицизма и графы Шереметевы в Кусково.



Фасадная доска сундука
Франция, около 1500 года
Массив ореха, кованое железо, резьба
55×134 см
БСИИ ASG, инв. № 24- 3332



Кабинет
Германия (?), основные фрагменты XVII век
Ель, палисандр, тонирование, черепаха, слоновая кость, резьба, гравировка
110×115×44 см
БСИИ ASG, инв. № 18-2078

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





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



Кресло-сани
Россия, первая половина XVIII века
Каркас – лиственница, левкас, резьба, масляная роспись
84×85×48 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2463



Кристоф Андре Аш
Секретер
Франция, 1770 – 1780-е годы
Розовое дерево, палисандр, торцевые спилы оливкового корня (?), техника «устричный шпон», золоченая бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
157×110×42 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1153

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится немало мебельных топов. К таковым, без сомнения, относится кабинет «Stipo a Bamboccі» из ореха. Он был создан в Генуе на рубеже XVI – XVII веков. На сегодняшний день кабинеты данного типа являются огромной редкостью. Ценный многоярусный поставец XVI века из дуба был изготовлен нормандскими мастерами, многие из которых, будучи моряками, доплывали до стран Нового света. Отсюда в декоре их изделий орнаментальные мотивы коренных народов Америки. Небольшой стул из бука, обитый ротангом, был исполнен Луи Фальконе (умер в 1775 году) – дядей прославленного скульптора Этьена Мориса Фальконе (1716 – 1791) – создателя «Медного всадника». «Русский след» имеют ещё два предмета из собрания ASG – это платяной шкаф, изготовленный в Баден-Вюртенберге в первой четверти XVIII века по заказу двора Петра I. Император скончался в 1725 году, и готовое изделие осталось в Европе; в период правления дочери Петра – Елизаветы было выполнено кресло-сани для катания по льду с подогревом сиденья. У кресла сохранилась оригинальная ткань, в ближайшее время будут производиться работы по её консервации. Французская мебель XVIII столетия украшалась в изысканных и сложных техниках – буль, маркетри, шпонирование, инкрустация и т.д. Благородным палисандром шпонировано бюро Матье Криэра (1689 – 1776). Оно было отреставрировано в 2012 году с сохранением оригинальной кожи на откидной столешнице. Ещё более тонкой в исполнении композицией декорирован секретер второй половины XVIII века королевского мебельщика Кристофа Андре Аша (1748 – 1831). Секретер оформлен «устричным шпоном» – декоративная техника облицовки мебели, при которой используются тонкие поперечные или косые срезы небольших веток или стволов деревьев. Свое название метод получил потому, что круглая или овальная форма срезов с ярко выраженными годичными кольцами визуально напоминает раковину устрицы. В технике применяются ветви или молодые стволы деревьев с красивой текстурой – орех, олива, тис, бобовник или ракитник.

Коллекция шпалер насчитывает 28 тканых безворсовых ковров, что является одним из самых значительных собраний среди частных музеев. В Большом собрании изящных искусств ASG нет роскошных гобеленов, однако есть примечательные образцы мануфактур Фландрии и Франции. Фландрия представлена Брюссельской шпалерной мануфактурой и ткацким производством в Ауденарде.

С конца XV века крупнейшим центром шпалерного ткачества во Фландрии являлся **Брюссель**. Именно здесь было положено начало выполнению шпалер по картонам знаменитых художников. Для брюссельских шпалер характерны: сложные многофигурные композиции, где действующие лица заполняют все поле ковра; костюмы, соответствующие моде времени, вне зависимости от хронологии изображаемых событий; многообразие трав и цветов на переднем плане. Чаще всего сюжетами брюссельских шпалер становились события античных мифов, древней истории и Ветхого Завета. Характерным образцом брюссельской шпалеры из собрания ASG является *«Пир Клеопатры»* середины XVII века. Она исполнена по мотивам работ Исаака Муайона (1614 – 1673), создававшего картоны для мастерских Обюссона. Шпалера входила в серию середины XVII века «Прославленные женщины древности», состоявшую из 7 композиций.

В конце XVI века из-за массовых гонений на гугенотов, эмигрировавших в Делфт, Мидделбург, Англию и Германию, мануфактуры Брюсселя пришли в упадок. Производство вновь возродилось после того, как в ноябре 1611 года



Шпалера
Пир Клеопатры
Фландрия, Брюссель, середина XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5 нитей основы на 1 см
310×330 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0782



Шпалера
Бой Ахилла и Гектора
Фландрия, Брюссель, середина XVII века Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
320×250 см
БСИИ ASG, инв. № 05-2335

мастерская Яна II Раеса (1570 – 1643) подписала контракт с Питером Паулем Рубенсом на создание рисунков к четырем сериям шпалер. Около 1635 года он исполнил эскиз для шпалеры «Смерть Гектора» (Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам). По данному эскизу был создан переработанный картон, который послужил основой для шпалеры «*Бой Ахилла и Гектора*» из Большого собрания изящных искусств ASG.

Сырье в **Ауденарде** было менее высоких сортов, чем в Брюсселе. Однако фактура, хотя и становилась более грубой, приобретала дополнительный и по-своему привлекательный пластический эффект. Первое упоминание о созданной в Ауденарде шпалере относится к 1368 году, а первые ткацкие мастерские появились здесь в конце XIV века. В 1441 году местные ткачи объединились в гильдию Святой Варвары, имевшую свой устав. «Золотым веком» ауденардских шпалер стало XVI столетие, когда более половины населения города было занято на текстильных мануфактурах. Работы этого времени отличаются высоким качеством исполнения и сюжетным разнообразием: религиозные, исторические и мифологические сцены, охота, вердюры. Для Ауденарде, так же как и для Брюсселя, создавали эскизы Питер Пауль Рубенс, Якоб Йорданс и Давид Тенирс Младший (1610 – 1690).

Шпалеры Ауденарде, в основном, изготавливались сериями (около шести ковров), которые назывались «комнаты», поскольку подразумевалось, что все они будут украшать стены одного помещения. Изображения отличались сложностью декора композиций и обилием тщательно проработанных деталей. Бордюры на шпалерах Ауденарде ткались с 1500-х годов. Каждый ткач сам разрабатывал дизайн бордюров, который был един для всех шпалер в рамках определенной серии. В большинстве случаев бордюры ткались одновременно с основной сюжетной композицией, но иногда выполнялись отдельно и пришивались позднее. В собрании ASG хранится шпалера XVII века, изготовленная в Ауденарде на сюжет «*Хитрость жрецов Ваала*». Бордюр этой шпалеры может рассматриваться как самостоятельное произведение искусства. В центральной части левого бордюра изображен павлин, справа – цапля со змеей в клюве. По углам нижнего бордюра вытканы вазоны с вьюном и чертополохом. Посередине каждой стороны, а также в верхних углах представлены стилизованные изображения птиц. Птицы окружены виноградной лозой, гранатами, персиками, смоквами и сливами.

Французские шпалеры – это продукция **Обюссона**. В Россию первые шпалеры были привезены в виде посольских даров ко двору Алексея Михайловича. В интерьерах петровской эпохи распространение получили скромные в своём художественном решении обюссоны.

Мастерские городов Обюссона и Фельтена, где издавна существовало шпалерное производство,



Шпалера
Хитрость жрецов Ваала
Фландрия, Ауденарде, XVII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5-6 нитей основы на 1 см
327×392 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0777



Шпалера
Аллегория наслаждения
Франция, Обюссон, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5-6 нитей основы на 1 см
279×340 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1095

получили привилегии и наименование Королевской мануфактуры в 1665 году, почти одновременно с мануфактурами Гобеленов и Бове, с которыми, как и с мастерскими Фландрии, успешно соперничали. В мастерских Обюссона преобладали немецко-фламандские ремесленные традиции как в особенностях производства, так и в декоре. Мануфактуры Обюссона были ближе к народным и даже промысловым традициям. Кроме того, вокруг данных мастерских, наверняка, располагались другие, более мелкие производства, подражавшие им. Вот почему мы встречаем разного уровня шпалеры, созданные по одним и тем же картонам. Так, мануфактура Обюссона, состоявшая из отдельных мастерских и отдаленная от столицы, не располагала хорошими картонами и квалифицированными художественными руководителями, а массовая эмиграция гугенотов после отмены Нантского эдикта лишила ее большинства талантливых мастеров. В связи с этим стенные ковры Обюссона, отличаясь стилистическим своеобразием и декоративностью, уступали в качестве шпалерам столичных мануфактур.

Первые шпалеры Обюссона XVI – XVII веков отличаются обилием зелени, особенно в вердюрах (пейзажах), которые на протяжении долгого времени будут визитными карточками мануфактуры. Сцены охоты на единорогов, волков, львов, кабанов, оленей и религиозные сюжеты также изображались среди богатой и пышной декоративной зелени. Данный период даже получил название «Зеленый». Классический пример из Большого собрания изящных искусств ASG – *«Аллегория наслаждения»*. Данная шпалера была создана в конце XVII столетия. На шпалере изображен лесной пейзаж, на котором вытканы три персонажа. Мужскую фигуру слева можно идентифицировать как аллегорию наслаждения или развлечения (лат. Delectatio, Voluptas). В руках этого юноши в античных доспехах – лира да браччо (плечевая или смычковая лира) – струнный инструмент, созданный в Италии и имевший широкое хождение в XVII веке. Музыкальные инструменты часто олицетворяют любовь, а музыканты – посланцев Венеры. Фигура юноши с лирой выполняет функцию, аналогичную изображениям купидона, указывающего на принадлежность сюжета к любовной истории.

На мануфактурах Обюссона повторяли успешные серии Гобеленов и Бове («История Александра Македонского», «Стихии», «Игры детей»). Самой знаменитой серией шпалер, посвященной Александру Македонскому, являются картоны Шарля Лебрена (1619 – 1690), исполненные им в 1664 году по заказу Людовика XIV на мануфактуре Гобеленов. Первоначально серия состояла из пяти панелей, затем она была расширена до одиннадцати. Серия пользовалась большой популярностью и копировалась в мастерских Брюсселя и Обюссона по гравюрам, исполненным Герардом Эделинком (1640 – 1707). На мануфактурах Обюссона их повторил и Франсуа Фине (1636 – 1706) в виде шести картонов. Они упоминаются в инвентарных описях 1690-х годов. Для всех работ Фине характерна свободная моделировка персонажей Лебрена и значительное упрощение композиций. Данные черты присутствуют на фрагменте обюссона XVII века *«Триумф Александра Македонского в Вавилоне»* из собрания ASG. На шпалере изображено триумфаль-



Шпалера «Америка»
Императорская шпалерная мануфактура в Санкт-Петербурге
Между 1745 и 1747 годами
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
305×211 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Шпалера «Африка»
Императорская шпалерная мануфактура в Санкт-Петербурге
Между 1745 и 1747 годами
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
305×211 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Фламандская вердюра в Шпалерной гостиной Большого каменного дворца усадьбы Кусково

ное шествие с колесницей, запряженной лошадьми. Участники шествия в лавровых венках держат пальмовую ветвь, тамбурин и лиру. В колеснице сидит триумфатор Александр Македонский, в руках которого пальмовая ветвь и аквила – штандарт с орлом. По-



Шпалера
Триумф Александра Македонского в Вавилоне (фрагмент)
Франция, Обюссон, XVII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
280×230 см
БСИИ ASG, инв. № 05-3182

зади императора – фигура Фамы с венком – греческой богини славы и молвы.

Во Дворце изящных искусств ASG будут выставлены все шпалеры коллекции. Изначально их использовали, чтобы лучше сохранять тепло в холодных дворцовых помещениях и – в виде раздвижных завес на кольцах – разделять крупные залы на небольшие уютные комнаты. Шпалеры украшали соборы и ратуши, а во время торжеств – балконы, окна и стены домов. Они сопровождали своих знатных владельцев в военных кампаниях, добавляя роскоши их походным шатрам.

В первой четверти XX века шпалеры экспонировались даже под стеклом как станковая живопись. А в период Средневековья они путешествовали вместе со своими владельцами, постоянно меняя местонахождение. Во времена рыцарства владение шпалерами было исключительно мужской привилегией. Их снимали с холодных стен замков и возили с собой в походы, иногда используя как палатку для ночёвки под открытым небом. Чаще всего они находились собранными в рулон, перевязанными веревками или подвешенными на острые металлические крюки. Понятно, что при таком отношении шпалеры быстро изнашивались. В наилучшем состоянии до наших дней дошли шпалеры религиозного содержания, находившиеся неотлучно в монастырях.

Шпалеры крепились за бордюры на металлических стержнях или на прибитых к стене деревянных рейках. В последнем случае крепление оказывается скрытым за обратной стороной шпалер. Во Дворце изящных искусств ASG шпалеры будут размещены стационарно в своего рода «двойных рамах»: первая – это бордюр, а вторая – **лепная рама на стене**, в которую тканое полотно будет интегрировано. В качестве аналогии приведём шпалеры из известной серии «Страны света» из Малой (Белой) столовой Зимнего дворца. Серия была изготовлена на Императорской шпалерной мануфактуре в Санкт-Петербурге между 1745 и 1747 годами. Данные шпалеры окантованы лепными рамами из завитков, рокайлей, листьев и ормушлей. Кроме того, примером служат фламандские вердюры из

усадьбы Кусково графов Шереметевых, которые вписаны в деревянные золоченые рамы, закрепленные на стенах зала.

Коллекция часов включает в себя около 280 единиц хранения. Особую ценность представляют часы рубежа XVII – XVIII веков – *релижьез и картели*. Последние изготавливались в технике «буль» или расписывались тонкими лаками Мартен. Картели обильно украшались разнообразными накладками золоченой бронзы: пилястрами, колоннами, фигурами античных персонажей мелкой пластики (Марс, Минерва, Аполлон), ножками, в виде растительных завитков, сюжетными барельефами под циферблатом, акантовыми листьями, декоративными вазами, пламенем, пальметтами, масками с лучами на фронтоне и т.д. Чаще всего корпус часов был увенчан амурами и Фамами. Но самым популярным персонажем была фигура, олицетворяющая время, выполненная в виде крылатого старика с косой. Данный образ отождествляют с древнегреческим богом времени Кроносом. Его изображают стоящим или сидящим на самом верху часов, либо же лежа под циферблатом, словно придавленным его тяжестью. В подобном случае над циферблатом часто изображают амура – победителя над временем.

Помимо накладок из бронзы деревянный каркас декорировался пластинами панциря черепахи, слоновой костью, а также маркетри из меди и олова. Маркетри в технике «буль» присутствовало практически всегда. Фасадная часть и боковины были застеклены, давая возможность наблюдать за колебаниями маятника.

В Меншиковском дворце Санкт-Петербурга в Большой палате хранится великолепный образец настенных часов-картель эпохи Людовика XIV. Их корпус украшен панцирем черепахи, инкрустацией и накладками из золоченой брон-



Часы-релижьез
Франция, XVII век (период Людовика XIV)
Черное дерево, черепаха, медь, олово, литье, чеканка, техника «Буль»
60×38×20 см
БСИИ ASG, инв. № 08-4472



Часы-картель
Швейцария (Ла-Шо-де-Фон), начало XVIII века
Мастер часового механизма: Даньер, прозванный Финон (Danier dit Finnon)
Дерево; черепаха; латунь, золоченая бронза, литье, чеканка, техника «Буль»; эмаль (циферблат)
103×46×21 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1810





Часы-картель в Большой палате Меншиковского дворца

Часы-картель
Франция (Париж), начало XVIII века (период Регентства)
Мастер часового механизма: Ж. Гу (J. Gou)
Дерево, лак; черепаха; латунь, золоченая бронза, литье, чеканка, техника «Буль»; эмаль (циферблат) 97×43×18 см
БСИИ ASG, инв. № 08-2018



Часы-картель
Жан Леонар Рок (Мастер)
Франция, Париж, конец XVIII века
Бронза, латунь, сталь; эмаль, золочение
62×28×9 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Часы-картель
Франция (Париж), около 1770 года (период Людовика XVI)
Мастер часового механизма: Жан-Батист Бальтазар (Jean-Baptiste Baltazar)
Золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
91,5×41,5×11 см
БСИИ ASG, инв. № 08-3335

зы. Под циферблатом находится рельефное изображение Кибелы со львом – владычицы природы в короне. У близкой модели часов из собрания ASG сохранилась фигура Фамы, трубящей в горн. Здесь барельеф изображает квадригу Аполлона. Данный сюжет представляет собой шествие античных богов. Возглавляют вереницу Фортуна, символизирующая удачу, и амур с зажженным факелом. Центральной фигурой является сам Аполлон на колеснице, запряженной лошадьми.

В залах и фондах западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа хранится ценная коллекция французских картелей. Среди них выделяются классические часы XVIII века золочёной бронзы, включая экспонаты из знаменитого исторического собрания Паскевичей. Наиболее характерной моделью картелей второй половины XVIII века являются часы золочёной бронзы, увенчанные вазонами и декорированные классицистическими орнаментами: шишками пинии, маскаронами, лавровыми гирляндами, листьями аканта, овами и т.д.

Коллекции часов собрания ASG можно разделить стилистически и по типологии. **По стилям:**

– 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.

По **типологической принадлежности:**

– часы «Релижьез»;
– часы-картель;
– часы-портики;
– часы-мост;
– каминные наборы;
– каминные регуляторы;
– напольные часы;
– часы-картины.

Основу собрания часов составляют часы золочёной бронзы в технике ормолу, где фигуры персонажей выполнены по проектам знаменитых художников, скульпторов и бронзовщиков, в частности Жаном-Андре Райхе (1752 – 1817).

В Елагиноостровском дворце-музее в кабинете Александра I на камине находятся французские часы «Учение» (также известные под названиями «Наука» или «Муза творчества»), выполненные в период Ампир по известной модели парижского бронзовщика Андре-Антуана Раврио (1759 – 1814) или его преемника Луи-Станисласа Ленуара-Раврио. В оформлении часов использовано классическое для эпохи Ампир сочетание патинированной и огненного золочения бронзы, а прямоугольное



Каминные часы «Учение» в Елагиноостровском дворце-музее в кабинете Александра I



Каминные часы «Учение» по модели Андре-Антуана Раврио
Бронза, литье, чеканка, патинирование, золочение, мрамор «vert du mer», бронзовый циферблат с римскими цифрами и делениями на минуты, стрелки - стальные вороненые, бронзовщик Луи-Станислас Ленуар-Раврио, Франция, Париж, около 1820 – 1825 годов
63×47×17 см



Часы
Франция (Булонь), первая четверть XIX века (эпоха Ампир)
Скульптура по модели Жана-Андре Райхе «Чтение»
Мастер часового механизма: Галуа (Galois)
Золоченая бронза, литье, чеканка; зеленый мрамор (Vert Tinos), полирование; эмаль (циферблат)
30×30×15 см
БСИИ ASG, инв. № 08-0921

основание и стела выполнены из тёмного мрамора.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится обширная коллекция аналогичных французских каминных часов эпохи Ампир, объединенных схожими сюжетами просвещения, науки и искусства. Культ чтения и образования, сформировавшийся в наполеоновской Европе под влиянием эпохи Просвещения, сделал аллегорические сюжеты с книгами крайне популярными. В собрании представлены часы «Читающая» – одна из самых известных моделей этого типа, созданная по проекту знаменитого рисовальщика Жана-Андре Райхе, «Изучение астрономии» с фигурой Урании и её атрибутами – циркулем, транспортиром и телескопом, «Орфей, играющий на арфе» – часы на тему аллегории искусств и поэтического творчества, а также образцы с фигурами путти-гениев или античных дев, держащих в руках свитки, перья, лиры или книги, символизирующие успехи в науках и изящных искусствах.



Часы с фигурой Урании
Франция (Париж), первая четверть XIX века
Мастер часового механизма: «Пети» («Petit»)
Золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат) 60×40×13,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-3557

Коллекции художественной бронзы и керамики собрания ASG не обладают выдающимися образцами декоративно-прикладного искусства. Однако здесь есть типичные для эпохи осветительные приборы, кабинетные принадлежности, посуда, сервизы, мелкая пластика, вазы. В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся *коллекции люстр XVII – XIX веков,* канделябров, подсвечников и бра. Многие люстры в результате реставрации и апгрейда возможно использовать в интерьерах дворца. Однако из-за их небольшого размера, в большинстве случаев, будут использоваться их современные реплики.



Люстра на ободе периода Ампир
Елагиноостровский дворец-музей

Люстра на ободе
Франция, первая четверть XIX века (период Ампир)
Золоченая бронза, окрашенная жесть, литье, чеканка
95×60 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0872



Большая коллекция люстр собрания ASG делится по типу освещения на свечные и работающие от электричества. Все они разнотипные и подразделяются на несколько групп: *люстры на ободе* (Ампир, Реставрация), дно которых окрашено в синий цвет в подражание изделием «Веджвуда»; *люстры с большим количеством рожков, декорированных растительными мотивами* (стиль Людовика XV, Историзм); *голландские люстры XIX века*, отличающиеся использованием в декорировке шаровидных объемов и гербовых орлов, а также приобретшие популярность во второй половине XVIII столетия *люстры с богатым*



Люстра с хрустальным убором Середины XIX века Мраморный дворец, Санкт-Петербург



Люстра с хрустальным убором типа «французская корзинка» из Камердинерской Дворца изящных искусств ASG



Люстра с хрустальным убором типа «французская корзинка» Франция, вторая половина XIX века Золоченая бронза, литье, чеканка; хрусталь, гранение 125×90 см БСИИ ASG, инв. № 09-4383



Хрустальная люстра «с дутыми трубками» (обойная люстра) XVIII века Дворец Государственного музея-усадьбы Кусково



Люстра с хрустальным убором Франция, вторая половина XIX века (стиль Людовика XV) Патинированная бронза, литье, чеканка; хрусталь, гранение Высота 100 см БСИИ ASG, инв. № 09-3811



Люстра в голландском стиле из Парадного вестибюля Дворца изящных искусств ASG



Люстра с хрустальным убором типа «французская корзинка» Начало XX века Розовая гостиная Дворца Нарышкиных-Шуваловых, Санкт-Петербург



Люстра в голландском стиле Большая палата Меншиковского дворца, Санкт-Петербург



Люстра Франция, вторая половина XIX века (стиль Людовика XIV) Золоченая бронза, литье, чеканка Высота 86 см БСИИ ASG, инв. № 09-4676



Каскадная люстра с подвесками в стиле барокко из Кабинета Горчакова Дворца изящных искусств ASG



Люстра с хрустальным убором типа «французская корзинка» Первая половина XIX века Зелёная гостиная Юсуповского дворца, Санкт-Петербург

хрустальным убором, который иногда был заменен стеклом.

Коллекция керамики Большого собрания изящных искусств ASG включает фарфор и фаянс из Китая и Европы XVII – XX веков:

Фарфор

I. Китайский фарфор;

II. Европейский:

1. Предметы интерьера и туалета (вазы, мелкая пластика, флаконы для духов, зеркало, канделябры, кашпо, лампы, люстра, чернильница);

2. Столовые принадлежности (сервизы, супницы, тарелки, корзинки, кувшины, поднос, сахарницы, чайники, чайные и кофейные пары);

III. Фаянс:

1. Делфт;

2. Руан.

В БСИИ ASG хранится майсенский, севрский, лиможский, венский, датский фарфор и др. К самым ранним образцам относится ваза для цветов из делфтского фаянса XVII столетия, а также кантонский фарфор и руанский фаянс XVIII века. Наиболее многочисленные группы составляют вазы и сервизы. Среди отечественных меценатов и коллекционеров самое представительное собрание керамики принадлежало барону Александру Людвиговичу фон Штиглицу. Он собирал античную, арабскую, персидскую, китайскую и японскую керамику, европейский фаянс, а также изразцы, чтобы будущие российские мастера и художники могли учиться на лучших исторических образцах. После революции значительная часть собрания Штиглица была передана в Государственный Эрмитаж. Сегодня в Музее прикладного искусства СПбГХПА по-прежнему выставлены уникальные фонды фарфора, изразцовые печи и знаменитая майолика.

Таким образом, Большое собрание изящных искусств ASG уникально по объёму и по составу. Оно настолько универсально и пластично, что на его основе можно выстроить как постоянную музейную экспозицию, так и временные выставки, посвящённые тому или иному аспекту изобразительного искусства. **Интерьеры Дворца изящных искусств ASG тождественны в подходах и убранстве столичным и региональным дворцам, усадьбам, особнякам правителей России и отечественных меценатов-коллекционеров**. С самого начала для собрания ASG приобретались те предметы, которые были близки коллекциям видных российских меценатов: *князей Голицыных, Кураки*ных, *Горчаковых, Мещерских, Юсуповых, графов Строгановых, Румянцевых, Мусиных-Пушкиных, Шереметевых, Кушелевых-Безбородко*. Круг коллекционеров подбирался не только на основании **тожественности коллекций** и знатности рода, но и **принадлежности к татарскому этносу**. Было проведено отдельное исследование по изучению родословных данных меценатов, этимологии их фамилий и геральдики.

Точкой отсчета формирования собрания ASG на основе тождественности крупным частным коллекциям русских меценатов



Зал печей в Музее А.Л. Штиглица





Экспозиции фарфора БСИИ ASG



Франс Снейдерс, мастерская (предположительно Юриан Якобс)
Олени, загнанные сворой собак
1650-е годы
Холст, масло. 200×330 см БСИИ ASG, инв. № 04-0495

стал **2010 год**, когда во Франции было приобретено масштабное произведение мастерской **Франса Снейдерса** (предположительно исполнено Юрианом Якобсом, 1624 – 1685), которого впервые стали ввозить в Россию Иван Шувалов и императрица Екатерина II. При подборе предметов собрания ASG мы опирались на опубликованные каталоги частных собраний отечественных коллекционеров и меценатов XVIII – XIX веков, архивные источники, личные записи, картины современных им художников и фотографии исторических интерьеров. Собрания меценатов пополнялись в Европе. Предметы приобретались лично или через услуги профессиональных комиссионеров. Иногда коллекционеры приобретали искусство целыми собраниями или делали заказы знаменитым художникам. Все коллекции передавались по наследству и впоследствии приумножались. Зачастую каталоги собраний составлялись самими коллекционерами, и на сегодняшний день многие атрибуции в них уже не актуальны, более того у многих произведений не прослеживается провенанс.

При пополнении собрания ASG, ориентируясь на единство с коллекциями известных меценатов, мы опираемся на общие имена авторов, их учеников и художников из окружения (ассоциированное наследие), стилистический и хронологический компоненты. Так, в коллекции князей Куракиных хранились фламандские цветочные натюрморты XVII века, аналогичная коллекция находится и в собрании ASG (Гаспар Петер Вербрюгген II, 1664 – 1730). При подборе важен образный и сюжетный ряд, а также жанровая принадлежность. Так, например, Кушелевы-Безбородко коллекционировали религиозную итальянскую живопись эпохи Барокко, таким образом нас роднят имена Бернардо Строцци (около 1581 – 1644), Лодовико Чиголи (1559 – 1613) и Чиро Ферри (1634 – 1689).

При формировании коллекций декоративно-прикладного искусства главными критериями были принадлежность к дворцовому типу мебели (сюда же входит мебель из внутренних покоев) и стилистическое соответствие коллекциям меценатов. Все видные частные коллекции России формировались на основе вкусовых предпочтений их владельцев, уникальности предметов и модных тенденциях того времени. В частности, граф Александр Строганов приобретал для своего дворца мебель в стиле модного тогда Неоклассицизма.

С **2013 года** специалистами Международного института культурного наследия ASG ведётся работа по формированию исторических интерьеров особняков и усадеб Казани, Москвы и Подмосковья. Интерьеры реконструируются предметами из БСИИ ASG. **Летом 2023 года был открыт Музей частных коллекций ASG**,



Гаспар Петер Вербрюгген II, приписывается
Парные цветочные натюрморты
1676 – 1705 годы
Холст, масло. 59×40 см БСИИ ASG, инв. № 04-1765 (1,2)



Бернардо Строцци, мастерская
Святой Франциск Ассизский
Первая половина XVII века
Холст, масло. 115×104 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1755



Интерьер столовой усадьбы «Гусева полоса» с предметами мебели Большого собрания изящных искусств ASG

Интерьер гостиной усадьбы Аигина В.А. с предметами мебели и картинами Большого собрания изящных искусств ASG
Московская область, Пушкинский район





Музей частных коллекций ASG

экспозиция которого стала апробацией проекта будущего Дворца изящных искусств ASG. Каждый зал был назван в честь видных российских меценатов и коллекционеров, а произведения, формирующие интерьеры, соответствовали их собраниям.

Концепция Дворца изящных искусств ASG предполагает, что все залы второго этажа будут названы именами выдающихся отечественных коллекционеров и императоров, которые оказали влияние на развитие Казанской губернии: **Пётр I, Елизавета Петровна, Екатерина II и Александр I.** Именные коллекции императорских залов передают дух эпохи, соответствующий периоду их правления. Для интерьера зала Петра I ведущим стилем было выбрано Барокко с ориентацией на искусство Голландии, Фландрии и Германии. Годы правления дочери Петра выпадают на 1741 – 1761 годы. В отечественном искусствознании данный период получил название Елизаветинское барокко. Однако для зала, названного в честь императрицы, мы выбрали стиль рококо, поскольку Елизаветинское барокко это, прежде всего, архитектурный стиль, он не представлен в Большом собрании изящных искусств ASG предметами той эпохи, а кроме того, в Европе в этот период самым модным стилем становится камерное Рококо. При Екатерине II господствовал Неоклассицизм с ориентацией на французское искусство и философские идеи просветителей. Победив в войне с Наполеоном, Александр I получил прозвище «Благословенный», однако русское изобразительное искусство этого времени было полностью ориентировано на французский Ампир. В зале Александра I представлены не просто предметы первой четверти XIX столетия, но также чётко прослеживается военная тематика его оформления.

Большая часть залов второго этажа Дворца изящных искусств ASG расположена в анфиладе. Переходя из зала в зал, мы можем наблюдать эволюцию стилей изобразительного искусства, причём подчас самых редких. Так, зал Кушелевых-Безбородко наполнен предметами в стиле Регент-



Морской (Рабочий) кабинет во Дворце Монплезир



Кабинет Александра I в Елагиноостровском дворце-музее



Большая гостиная Феликса Юсупова в Юсуповском дворце на Мойке

ства, который соответствует первой трети XVIII века. В Салоне представлен Транзисьон – переходный стиль от Людовика XV к Людовику XVI. На долю рода Юсуповых самые трагические события выпали в период революции 1917 года. Именно поэтому в Юсуповском зале размещена мебель времён Великой французской революции, как параллель с историей нашей страны. Годы жизни Алексея Мусина-Пушкина (1744 – 1817), в честь которого назван Аванзал, охватывают период Консулата – промежуточного стиля между Директорией и Ампиром.

В залах второго этажа Дворца изящных искусств ASG находятся предметы, близкие собраниям отечественных меценатов, а также присущие дворцам русских правителей. Это типовые произведения декоративно-прикладного искусства, а также уникальные вещи. Так, истинным украшением зала Елизаветы Петровны станет золочёный набор мебели, исполненный в мастерской Клода I Сене, с сохранившейся обивкой королевской мануфактуры Бове. В Голицынском зале экспонируется картина «Разорители гнёзд», приписываемая Гюберу Роберу (1733 – 1808), которого коллекционировали практически все российские меценаты. Граф Александр Строганов дружил с Робером и состоял в многолетней переписке с ним. В большинстве залов второго этажа Дворца изящных искусств ASG выставлены шпалеры, а в зале князей Юсуповых их две, т.к. в Юсуповском дворце на Мойке одна из гостиных украшена серией шпалер.

На втором этаже помимо именных парадных залов бу-



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



Гюбер Робер, приписывается
Разорители гнёзд
Начало XIX века
Холст, масло. 162×94 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1769



Франсуа де Труа, мастерская
Портрет дамы в образе Юноны
1690-е годы
Холст, масло. 146×113 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0789



Гиацинт Риго, мастерская
Портрет дофина Людовика, герцога Бургундского
1700-е годы
Холст, масло. 170×121 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2216

дут располагаться две масштабные художественные **галереи графов Румянцевых** (стиль Рококо) и **графов Строгановых** (стиль Неоклассицизма), а также самое большое помещение – Бальный зал с парадными портретами мастерской Франсуа де Труа (1645 – 1730) и Гиацинта Риго (1659 – 1743). В восточном крыле Дворца ASG предусмотрены Парадный кабинет, Чайная комната, Камердинерская и т.д.

Лестница Парадного вестибюля ведёт на первый этаж, где два зала названы в честь верного сподвижника Петра I **светлейшего князя Александра Меншикова** и казанского коллекционера, археолога и **просветителя Андрея Лихачёва,** коллекция которого легла в основу Государственного музея изобразительных искусств РТ. Образцом для создания интерьера зала князя Александра Меншикова служил его дворец на Университетской набережной Санкт-Петербурга. При оформлении зала Андрея Лихачёва за основу были взяты старые фотографии интерьеров усадьбы села Полянки-Никольское – родового имения Лихачевых. На первом же этаже расположена галерея барона Александра Людвиговича фон Штиглица. Выдающийся российский банкир и промышленник собрал коллекции декоративно-прикладного искусства, в основном керамику и мебель. Эти предметы предназначались для основанного им в Петербурге Центрального училища технического рисования и создания учебного Музея прикладного искусства. В галерее экспонируются поставцы, кабинеты, сундуки, бюро и мебель для сидения XVII – XIX веков из собрания ASG.

На третьем этаже Дворца изящных искусств ASG, ориентированном на музейно-выставочную деятельность, будет обустроено **хранилище живописи и декоративно-прикладного искусства – Фонд открытого хранения**. Само пространство этажа диктует галерейный тип экспозиции. Предметы мебели будут располагаться вдоль стены и рядами на специальных стеллажах по хронологии их создания. Мебель будет поделена на отдельные стилевые группы с помощью колонн: Ренессанс, Барокко, Регентство, Рококо, Транзисьон, Неоклассицизм, Директория, Консулат, Ампир, Реставрация, Наполеон III, Историзм, Модерн. Картины



Ореховая комната Меншиковского дворца



Гостиная в Полянках
Фотография 1890-х годов
Из архива Н.А. Магницкого



Картинная галерея в Строгановском дворце в Санкт-Петербурге

будут находиться на стендах, которые во время экскурсий будут выдвигаться для демонстрации произведений посетителям. В основу проектирования экспозиции фондов открытого хранения легли коллекционный и тематический (иллюстративный) методы. Кроме того на третьем этаже планируется применение интерактивных инновационных технологий с предоставлением информации о предметах по запросам посетителей.

Включение Дворца изящных искусств ASG в культурную подсистему Казани развивается в двух направлениях. Первое определяется актуализацией исторических и художественных особенностей дворца, которые позволяют превратить его в самодостаточный объект экспонирования вне связи с наличием в нем каких-либо коллекций. Путем реставрации памятник включается в живую ткань культуры. В результате он превращается в своего рода музейный экспонат с выявленной и сохраненной системой эстетических и исторических ценностей памятника, как это и являл собой до последнего времени объект по улице Карла Маркса, 17.

Второе направление использования дворца связано с размещением в нём исторических интерьеров и музея как культурной институции. При этом подразумевается сохранение архитектурных форм и художественных особенностей здания. Изучение истории создания и бытования его интерьеров при их сохранности или наличии иконографических источников подсказывает оптимальные пути их использования для постоянных экспозиций и временных выставок, фондовых хранений, реставрационных мастерских.

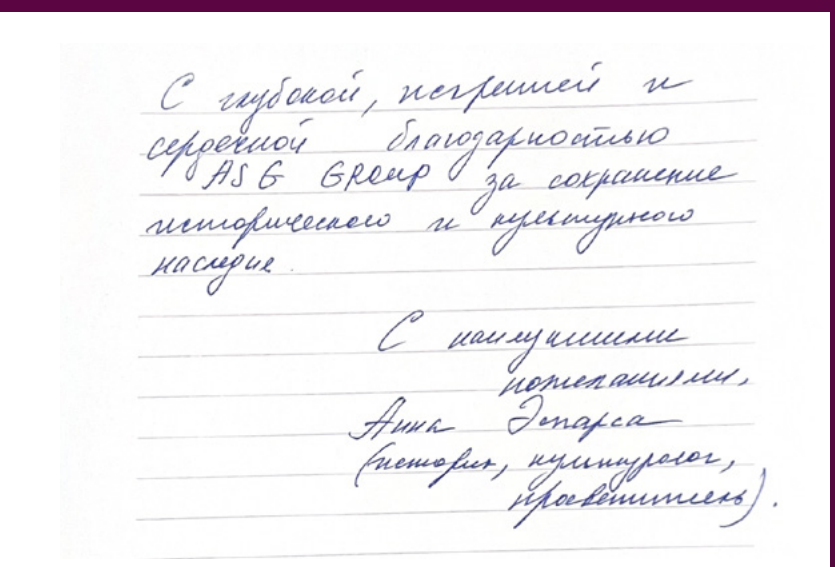
В этих условиях в уникальном проекте Дворца изящных искусств ASG важно сгладить противоречия между объектом архитектуры и организованными в нём интерьерами. Обеспечение взаимосвязи разработанной концепции Дворца как общественного пространства с системой представлений о шедевре архитектуры составляет комплексную задачу историков архитектуры, архитекторов-реставраторов, искусствоведов, экспозиционеров и музейных дизайнеров.

Коллекция кресел и стульев на стене в зале Горчаковых в Музее частных коллекций ASG на Карла Маркса ,16



Ссылки:
1. Van den Branden F. J. Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. – Drukkerij J.-E. Buschmann, 1883. – T. 2.
2. Бородина С.Д. Задумчиво утонченная живопись Абрахама ван Бейерена//Мир искусств: Вестник МИА. – 2024. – № 3 (47). – С. 92 – 99.

МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG
практика и отзывы


С глубокой, искренней и сердечной благодарностью ASG GROUP за сохранение исторического и культурного наследия.

С наилучшими пожеланиями,
Анна Эспарса
(историк, культуролог, просветитель).



Российский историк, культуролог и куратор международных выставок АННА ЭСПАРСА, 2026



Сотрудник Государственного Эрмитажа Алиса МЕЗЕНЦЕВА, куратор выставки «Золотой век фламандского искусства» из собрания Государственного Эрмитажа, 2022



Заместитель директора по науке музея-комплекса «Царское Село» ИРАИДА БОТТ, 2024

Заведующая отделом искусства старых мастеров в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, кандидат искусствоведения АННА СУЛИМОВА, 2026



Уважаемые коллеги, спасибо огромное за труд!
У вас прекрасная экспозиция!
Очень рада, что вы собираете французскую живопись.
С огромным интересом изучала вашу коллекцию.
Оригиналов все в ГМИИ.
Продолжайте заниматься своим делом, у вас это обязательно получится.

С уважением, Анна Суслимова
ГМИИ им. А.С. Пушкина





ФОНДЫ ОТКРЫТОГО ХРАНЕНИЯ ASG

ФОНДЫ ОТКРЫТОГО ХРАНЕНИЯ ASG

красота должна быть видимой



Дарья Калайджян,

заместитель главного редактора
издательского центра Международного
института культурного наследия (ASG)

Дворец изящных искусств ASG – архитектурно-художественный ансамбль, многофункциональное культурное пространство, где органично сочетаются классическая дворцовая эстетика и инновационные подходы к презентации искусства. Помимо парадных галерей, мемориальных залов, фиксирующих архитектуру и изобразительное искусство, в структуру Дворца входит ключевое художественное подразделение музейного типа: **фонды открытого хранения ASG.**

Подавляющее большинство музейных собраний мира скрыто от глаз публики. По оценкам специалистов, в крупнейших музеях одновременно выставляется лишь 6–7% предметов коллекций, тогда как остальные 93–94% находятся в запасниках. Закрытость фондов обусловлена двумя факторами: ограниченностью площадей постоянной экспозиции и строгими требованиями к условиям хранения. Ни одно музейное собрание не может выставить на всеобщее обозрение хотя бы половину своего фонда.

Западноевропейское искусство – живопись, мебель и декоративно-прикладное (ДПИ) – представляет собой сложный тип музейного фонда с точки зрения хранения. Разнообразие материалов требует индивидуальных климатических, световых и пространственных решений, несовместимых с форматом универсальной витрины. Существует ряд материалов, которые можно выставлять лишь кратковременно, после чего их необходимо возвращать в фондохранилище, где поддерживаются оптимальные условия хранения. Кроме того, не все предметы из фондов готовы к публичному показу – им может потребоваться атрибуция, реставрация или консервация. Преодолению этой проблемы способствуют временные выставки, виртуальные экспозиции, а также практика открытого хранения музейных предметов.

Открытое хранилище (англ. visible storage, open depot) – формат, при котором фондовые коллекции размещаются в пространстве, доступном для публики, не теряя при этом своей основной функции депозитария. **В классическом понимании** такое хранение представляет собой адаптированное для визитов посетителей фондохранилище. Произведения искусства размещают в специализированных климатических витринах. Между ними предусмотрено расстояние, позволяющее рассматривать экспонаты со всех сторон. Группировка предметов бывает разной: по хронологическому принципу либо по технике исполнения, а в отдельных случаях – по стилистическим направлениям или другим, содержательным или формальным,

характеристикам. Сведения об экспонатах гости получают либо от экскурсовода, либо из лаконичных пояснительных табличек. Предметы могут размещаться не по кураторскому сценарию, а прежде всего по принципам сохранности и удобства хранения. Это создаёт привлекательный эффект «закулисья» – посетитель видит коллекции произведений искусств изнутри.

ОТКРЫТЫЕ ФОНДЫ: МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРАКТИКА И РОССИЙСКИЙ ОПЫТ

Идея такого формата родилась в 1970-х годах в Музее антропологии Университета Британской Колумбии (MOA, Ванкувер) как попытка «демократизировать» музейные коллекции – предоставить публике, считающейся истинным владельцем собраний, право видеть не только отобранные куратором предметы, но и фонды в целом. В последующие десятилетия концепция получила развитие в Метрополитен-музее (1988), Бруклинском музее (2005), а также в принципиально новых проектах – Depot Boijmans van Beuningen в Роттердаме (2021) и V&A East Storehouse в Лондоне (2025).

В 1988 году в Американском крыле **Метрополитен-музея** был открыт Исследовательский центр Генри Льюиса (Henry R. Luce Center for the Study of American Art), где разместили 18 312 предметов – около 80% коллекции американского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Это был первый опыт открытого хранения в Нью-Йорке. Здесь предметы хранения не находятся под особой охраной; они введены в экспозицию как дополняющая часть, доступная любому. Музей предоставляет посетителю возможность самостоятельно работать с предметами, прежде всего при помощи электронных носителей, дающих доступ к каталогу хранимых предметов.

Тот же подход применяется и в **Бруклинском музее**. Так, в 2005 году при поддержке Фонда Льюиса открылся его филиал Visible Storage and Study Center, площадью около 460 кв. м, органично объединившее функции выставочной площадки и исследовательского центра. Если в основной экспозиции американского искусства представлено лишь около 350 работ, то в открытом хранении посетители могут увидеть примерно 2 000 предметов.

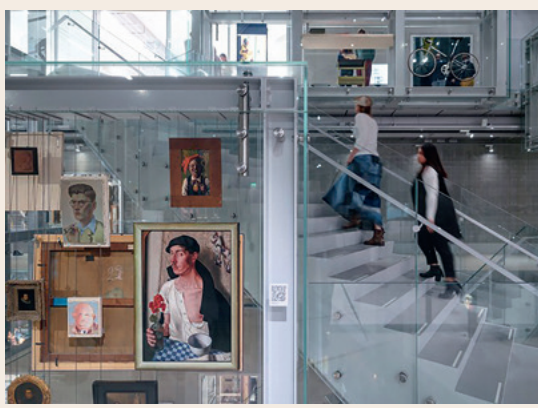


Исследовательский центр Генри Льюиса – Метрополитен-музей



Visible Storage and Study Center — открытое хранилище в составе Бруклинского музея

Первый в мире полностью открытый депозитарий – **Depot Boijmans Van Beuningen (Роттердам**) открыл свои двери в ноябре 2021 года. Здание вмещает всю коллекцию музея – более 151 тыс. предметов. Экспонаты распределены по 14 хранилищам с пятью различными климатическими зонами в зависимости от материала. Посетители могут самостоятельно перемещаться по зданию, выдвигать стеллажи с картинами, смотреть фильмы в про-



Depot Boijmans Van Beuningen

смотровых кабинах и наблюдать за работой реставраторов.

V&A East Storehouse, открывшийся 31 мая 2025 года в лондонском Олимпийском парке, – один из самых радикальных примеров открытого хранения в мировой практике. Бюро Diller Scofidio + Renfro превратило бывший медиацентр Олимпиады-2012 в 16 тыс. кв м рабочего хранилища, где более 250 тыс. предметов, 350 тыс. книг и 1 тыс. архивов доступны посетителю без стеклянных барьеров. «Сердце здания» – Weston Collections Hall, 20-метровый вертикальный зал, «прорубленный» сквозь плотно упакованные стеллажи: стеклянный пол создаёт ощущение бесконечности коллекций. Более сотни мини-выставок встроены прямо в торцы оборудования, а услуга «Order an Object» позволяет любому посетителю бесплатно забронировать индивидуальный просмотр любого предмета – от древнеегипетских сандалий до платьев известных брендов 1954 года.





V&A East Storehouse – Weston Collections Hall



«Старая Деревня», Государственный Эрмитаж

В России пионером открытого хранения стал **Государственный Эрмитаж**. В 2003 году в северной части Петербурга были открыты первые корпуса реставрационно-хранительского центра «Старая Деревня», известного также как Фондохранилище Государственного Эрмитажа. Генеральный план строительства, утвержденный в 1984 году, не подразумевал показ фондов для публики, но в процессе реализации концепция поменялась.

В настоящее время реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня» представляет комплекс зданий, включающий фондохранилище, выставочно-лекционный, реставрационный, инженерный и административный корпуса. Здесь расположены реставрационные лаборатории, лаборатория биологического контроля, выставочные залы. С 2006 года работает археологический класс по программе «Прошлое на кончиках пальцев» для слабовидящих и незрячих детей. В основном – Фондовом – корпусе, оснащенном специально спроектированным музейным оборудованием, современными электронными системами безопасности и климатического контроля, разместилось всё самое ценное из европейской коллекции. Комплекс создавался с доминированием принципа открытого хранения, что отличает его от традиционных музейных хранилищ. Тысячи экспонатов доступны для осмотра, хотя знакомство осуществляется в составе экскурсионной группы, которая передвигается по фиксированному маршруту.

Свой собственный опыт есть у **Политехнического музея**. В 2013 году историческое здание было закрыто на реконструкцию. Был осуществлён грандиозный проект упаковки и перемещения всего музейного и библиотечного фондов на площадку временного хранения. В отсутствие постоянной экспозиции предметам суждено было 5–7 лет провести во временном хранилище. Почти сразу после переезда возникла идея делать хранение открытым. Проект поддержал Фонд развития Политехнического музея и лично Алишер Усманов. Одной из основных концепций проекта стал показ предметов через призму профессиональных компетенций. В хранилище заработал «Университет хранения» с лабораториями Атрибуции и Классификации, появилась инсталляция, рассказывающая об истории формирования коллекций Политехнического музея. Была разработана публичная программа – «Встречи с хранителями», «Музей + Школа = Объёмные знания», специальные программы, приоткрывающие «музейное закулисье».



Фондохранилище Политехнического музея

Проект депозитария ГМИИ им. А.С. Пушкина



Реализация первого этапа позволила решить множество задач: подключить самые консервативные подразделения музея к публичной деятельности, обозначить уникальность функций каждого отдела; расширить сферу компетенций сотрудников и подвинуть их к открытому формату работы. Всё это расширило зону социального влияния музея позволило сформировать музейных актив.

В 2017 году **Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина** представил проект депозитария с открытым хранением; строительство ведётся рядом с основным зданием музея. Несмотря на то, что практика открытого хранения представляет большой интерес как для музейных специалистов, так и для посетителей, в государственных художественных музеях России она пока не стала массовой – в основном из-за высокой стоимости переоборудования существующих помещений или строительства хранилищ нового типа.

ПЕРСПЕКТИВЫ В РОССИИ

Если музейная практика сегодня, организуя особое выставочное пространство открытого хранения, в котором в первую очередь заботится о безопасности хранения предметов, то в условиях Дворца изящных искусств ASG экспонирование произведений не менее значимо. Проекты открытых фондов в музеях разнообразны – от маленьких, похожих на гараж или «лавку древностей», до грандиозных, оборудованных по последнему слову депозитариев, работающих полностью в открытом режиме. Например, в США существуют специальные фонды, спонсирующие создание в американских музеях пространств открытого хранения.

Несмотря на то, что способ открытого хранения – это не ноу-хау и упоминается как один из трёх вариантов защиты предметов, у нас в стране он не получил широкого применения. В частности, и потому, что специальное проектирование хранилищ в музее – пока еще редкость. Но сегодня ситуация медленно меняется в лучшую сторону, и мы уже должны сравнивать и анализировать опыт нескольких музеев в этой области.

Ориентация на открытый показ фондов закреплена на институциональном уровне: Стратегия развития деятельности музеев в Российской Федерации до 2030 года, одобренная Союзом музеев России в 2018 году, предусматривает разработку программы реконструкции и модернизации фондохранилищ с созданием, при возможности и целесообразности, зон открытого хранения. Для частных институций формат открытого хранения становится заметным трендом – они адаптируют классическую модель открытого хранилища под современные запросы публики.

ПРЕИМУЩЕСТВА И РИСКИ

К несомненным плюсам открытого хранения относят расширение доступа к коллекциям (до 95% фондов, традиционно не доступных рядовому посетителю), возможность показа предметов, не готовых к полноценной экспозиции (требующих атрибуции, реставрации), экономия экспози-

ционных площадей за счёт полифункционального использования пространств, рост посещаемости (Бруклинский музей зафиксировал устойчивый рост после открытия visible storage) и образовательный потенциал – посетители видят «изнанку» музейной работы.

Среди рисков и ограничений: высокая стоимость климатических витрин и оборудования, сложность комплексного хранения разнотиповых материалов с разными требованиями к режиму хранения, необходимость ограничения численности экскурсионных групп.

СТАТИСТИКА И ОГРАНИЧЕНИЯ

Масштабное исследование, проведённое Ларой Короной (Университет Интернационале де Каталунья) при поддержке ИКОМ, охватило 2558 музеев по всему миру. Выяснилось, что в среднем лишь около 32% хранимых коллекций выставляется в формате открытого хранения. При этом музеи с малыми коллекциями (78%) гораздо чаще создают открытые хранилища, чем крупные (7%) – последние ограничены пространством и средствами.

Среди посетителей открытых хранилищ преобладают исследователи (36%), значительно опережающие обычную публику (17%). Чаще всего доступ организуется по предварительной записи (31% случаев); полностью свободный доступ для неспециалистов – редкость (8%).

Слово «открытое» не означает бесконтрольное. Посещение, как правило, организуется в виде экскурсий для небольших групп по графику или записи. В помещении должны поддерживаться строгий микроклимат (18–22°C, 45–55% влажности), LED-освещение без ультрафиолета, видеонаблюдение, сигнализация и контроль доступа.

ДВЕ МОДЕЛИ ОТКРЫТЫХ ФОНДОВ: «КЛАССИЧЕСКАЯ» И «РАДИКАЛЬНАЯ»

В мировой практике сложились две основные модели открытого хранения. **Классическая модель** (Метрополитен-музей, Бруклинский музей, «Старая Деревня» Эрмитажа) предполагает, что посетитель перемещается между рядами остеклённых витрин, стеллажей и выдвижных сеток-драйверов, рассматривая предметы **за стеклом или через барьеры**. Экспонаты систематизированы по материалам, хронологии или технике, а доступ к мелким и хрупким объектам ограничен. Эта модель обеспечивает наивысший уровень сохранности, но создаёт дистанцию между зрителем и предметом.

Радикальная модель (Depot Boijmans van Beuningen, V&A East Storehouse) стремится **к максимальному «устранению» барьеров**. В V&A East Storehouse большинство предметов размещено на открытых стеллажах без стеклянных ограждений, а посетители могут взять в руки артефакты, предварительно оценённые реставраторами на предмет безопасности. В Depot Boijmans предметы хранятся «как в обычном депо» — завёрнутые, подвешенные на мобильных рамах, уложенные в ящики; посетители видят подлинный процесс хранения, а не отборочный «фасад».

Для Большого собрания изящных искусств ASG, где представлены коллекции, включающие высокочувствительные материалы — холст, темперу, дерево, шёлковую обивку и т.п. — оптимальным представляется гибридный (синтетический) подход, при котором различные категории экспонатов получают разный уровень защиты и доступности.

Параметр	**Depot Boijmans van Beuningen (Роттердам, 2021)**	**V&A East Storehouse (Лондон, 2025)**	**РХЦ «Старая Деревня» (Санкт-Петербург, 2003)**
Площадь	15 000 м²	16 000 м²	35 000 м² (весь комплекс)
Объём коллекции	151 000 предметов	250 000+ предметов, 350 000 книг, 1000 архивов	Более 1000 000 предметов
Доступ	По билету, самостоятельный + экскурсии	Свободный, 7 дней в неделю	Только экскурсии, до 15 чел.
Климат-зоны	5 зон (металл, пластик, орг./неорг., фото чб, фото цвет)	По материалам	По отделам (живопись, мебель, скульптура и др.)
Реставрация	Остеклённые мастерские	Консервационные лаборатории	Лаборатории в фондовом корпусе
Особенность	Зеркальная архитектура, 99% доступно	«Order an Object», тактильный доступ	Маршрут ~1 км



Depot Boijmans van Beuningen



V&A East Storehouse



«Старая Деревня», Государственный Эрмитаж

АРХИТЕКТУРА И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Архитектура открытого хранилища Большого собрания изящных искусств ASG должна решать несколько задач: быть функциональным «складом» и одновременно привлекательным публичным пространством. Сам объем этого материала создаст у посетителя, получающего доступ в открытое хранение, яркое и **незабываемое впечатление причастности**, совместности владения созерцаемыми «потаенными сокровищами». Заметим, что открытые хранения в других музеях все же подаются в виде экспозиции с ограниченным количеством экспонатов. Мы впервые предлагаем представить коллекцию максимально полно, показать не только выдающиеся произведения, а делаем акцент на масштабном показе всей коллекции.

Анализ лучших мировых практик открытого хранения позволяет сформулировать несколько ключевых принципов организации пространства.

• **единый объём.** Хранилище проектируется как цельное пространство, разделённое на климатические зоны, а не как серия изолированных комнат. Это создаёт ощущение непрерывности коллекции и упрощает логистику перемещения предметов между зонами.

• **прозрачность границ между зонами.** Остеклённые перегородки между хранилищами и открытые стеллажи без барьеров дают посетителю эффект погружения: коллекция читается как единое целое, а переходы между зонами воспринимаются не как смена помещений, а как смена контекста.

• **функциональное зонирование. Пространство четко делится на несколько взаимосвязанных участков: зоны хранения, сгруппированные по типу материалов; зоны просмотра и обучения (небольшой лекторий или медиастанция), зону реставрации в виде остеклённых мастерских, где процесс виден посетителям; зону заказа предметов для исследования (study room), выставочный зал и рекреационную зону. Каждая зона решает свою задачу, а прохождение от первой до последней зоны – создает целостное представление о технологическом цикле хранения музейных предметов.**

• открытость предполагает **доступность** для всех категорий посетителей, поэтому расстояние между стеллажами проектируется до 2,5 м, чтобы обеспечить посетителям с особенностями здоровья комфортное перемещение, а также безопасно транспортировать крупногабаритные экспонаты. Важно эти требования заложить на этапе планирования.

• **инженерная инфраструктура**. Климатическое оборудование, системы пожаротушения, освещение и охранная сигнализация встраиваются в архитектуру так, чтобы не нарушать визуального восприятия пространства. Трубы, воздуховоды и кабельные трассы скрываются за перфорированными экранами или интегрируются в конструкцию стеллажей; датчики и спринклеры размещаются с расчётом на равномерный охват и минимальную визуальную заметность.

В совокупности эти принципы формируют пространство, в котором сохранность коллекции, исследовательская функция и открытость к посетителю не конфликтуют друг с другом.



Музей дизайна, Брно

ФОНДЫ ОТКРЫТОГО ХРАНЕНИЯ ASG

Открытое хранилище ASG должно решать двойную задачу – обеспечить безупречную сохранность огромного и очень разнородного собрания и одновременно дать зрителю возможность по-настоящему с ним взаимодействовать, **поэтому задача специалистов найти баланс между технической надёжностью и просветительской открытостью.**

Масштаб коллекции задаёт уровень сложности: свыше 1,5 тысячи живописных работ и более 3,5 тысяч предметов мебели, охватывающих все «большие» художественные стили от ренессанса до модерна, а также часы, бронза, серебро, фарфор, шпалеры, иконы, текстиль – в итоге достигают более 8 тысяч предметов, что требует комплексного решения вопросов хранения и экспонирования. При этом коллекции непрерывно пополняются за счёт новых приобретений, что создаёт дополнительные вызовы в организации фондохранилищ, обеспечении оптимальных условий сохранности и планирования выставочных циклов.

ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ ХРАНЕНИЯ

Важной составляющей фондов открытого хранения ASG является **обеспечение их нормативной сохранности**. Один из ключевых принципов, заложенных в организацию хранения, – группировка не только по художественным школам или эпохам, но и по климатическим требованиям материалов. Для западноевропейского искусства это означает пять основных зон с чётко специфицированными параметрами среды.

1. Живопись (холст, дерево, темпера, масло). Основу составляют органические гигроскопические материалы, которые активно реагируют на изменения влажности: холст деформируется, древесина коробится, красочный слой растрескивается. Для стабильного состояния требуется относительная влажность 45–55% и температура 18–22 °C.

2. Мебель (дерево, шпон, металл, ткань и кожа, конский волос, морская трава, ротанг, черепаховый панцирь, перламутр, гипс и т.д.). Её составляющие также гигроскопичны, особо чувствительные к колебаниям влажности: резкие перепады приводят к растрескиванию лака, расслоению шпона и деформации каркаса. Параметры среды – 45–55% RH при той же температуре; дополнительно необходима строгая защита от прямого света, который вызывает выцветание обивки и старение лакового слоя.

3. Металл (бронза, серебро, железо, олово и т.д.). Главная угроза – коррозия, которая активизируется при повышенной влажности. Для этой группы предпочтительна зона с пониженным значением относительной влажности – 30–40%, – что существенно замедляет окислительные процессы на поверхности предметов.

4. Керамика, стекло, фарфор. Наименее чувствительные материалы, допускающие более широкий диапазон климатических условий. Это позволяет размещать их в зонах с менее жёсткими требованиями к температуре и влажности, что упрощает планирование экспозиционного пространства, но хрупкость этих материалов вызывает дополнительные условия хранения и экспонирования.

5. Текстиль, шпалеры. Самая уязвимая категория: органические волокна необратимо разрушаются под действием света и влаги. Требуется пониженная освещённость – не более 50 лк, – строгий контроль УФ-излучения, а в ряде случаев – холодное хранение. Эти предметы нуждаются в ротационном экспонировании, чтобы минимизировать суммарную световую нагрузку.

Такой подход позволяет не только продлить срок сохранности коллекции, но и оптимизировать инженерные системы: каждая зона обслуживается независимо, с климат-контролем, настроенным под конкретный класс материалов, а не под усреднённый компромиссный режим.

При организации музейного освещения особенно важно грамотно подобрать осветительные приборы – они должны не просто подсвечивать экспонаты, а раскрывать их художественную ценность, обеспечивая при этом сохранность произведений и создавая определенный световой режим.



Музей северных стран в Стокгольме

Музей Времени и Часов, Москва







Музей старинной мебели и деревянной скульптуры, Милан

Художественный музей Висконсина

Для освещения должны быть использованы все современные источники света. Каждый из них имеет свои преимущества и недостатки, в зависимости от которых ограничивается область их применения. Освещение экспозиции должно быть устроено таким образом, чтобы цвет, фактура экспоната передавались как можно точнее; свет в музее должен быть приятным для посетителей, и помещение музея не должно восприниматься как тёмное и мрачное. Вместе с тем уровень освещённости не должен вредно сказываться на состоянии произведений. Это одно из первых условий, которое должно быть соблюдено при устройстве музейного освещения.

Следует помнить, что солнечный свет обладает определённой фотохимической активностью. Поэтому должны применяться меры, ограничивающие время и интенсивность воздействия дневного света на экспонаты. Для этого целесообразно использовать индивидуальные выключатели, шторы и занавески из белого шёлкового полотна на окнах, жалюзи и т. д.

Ключевой приём – использование приборов с цветовыми фильтрами. Так, фильтры с холодным светом эффективно компенсируют желтизну старого лака на полотнах старых мастеров: за счёт этого краски вновь обретают глубину и яркость, а колористическая гамма приближается к изначальному замыслу художника.

Чтобы свет не мешал восприятию, прожекторы проектируют так, чтобы жёстко ограничивать световой луч и полностью исключать ослепление зрителя. Сменные линзы и обрамляющие насадки дают возможность «ювелирно» настраивать направление света – вплоть до точности в один сантиметр. Такой контроль позволяет выстроить освещение так, что произведение будто светится изнутри: контуры становятся выразительнее, а объём – ощутимее.

Для детального раскрытия художественной ценности полотен незаменимы точечные прожекторы на потолке – они обеспечивают акцентную подсветку отдельных произведений. Благодаря такому приёму «оживают» цвета, становится отчётливо видна фактура мазка, проступают мельчайшие детали и даже тёмные участки композиции, которые раньше терялись в полутени.

Важным преимуществом современных решений стал полный переход на LED технологии. Такая система не только обеспечивает высокое качество света, но и отличается повышенной энергоэффективностью, а также существенно снижает затраты на обслуживание – срок службы светодиодов значительно превышает ресурс традиционных ламп, что особенно актуально для крупных экспозиций.

Организация хранения живописи старых мастеров с выдвижными стендами требует комплексного подхода, сочетающего соблюдение условий сохранности (микроклимат, освещение, монтаж), продуманную систему учёта и гибкую стратегию систематизации. Оптимальный выбор принципов ранжирования зависит от целей конкретной хранилища. Комбинация хронологического, жанрового и тематического подходов позволяет создать многофункциональное пространство, пригодное как для научных исследований, так и для просветительских задач.

Основное технологическое оборудование – стойки, обтянутые металлической сеткой, на которую с обеих сторон вешают произведения в рамах. Очень целесообразно делать щиты выдвижными. Они двигаются на роликах по рельсам, проложенным под потолком или по полу. Внизу или вверху щиты свободны, но направляющие бруски не дают им касаться друг друга. При подвижных щитах расстояние между ними сокращается до 20–30 см, что позволяет при одной и той же площади, отведённой под запасник, разместить в нём значительно большее количество произведений при свободном доступе и рассмотрении каждого из них.

На стендах или рядом с ними целесообразно размещать краткие аннотации, включающие сведения об авторе и названии, дате создания, стиле и технике, историческом контексте. Регулярная ротация экспонатов снижает риск выцветания и износа: часть произведений можно временно убирать вглубь хранилища, заменяя их другими. Кроме того, интеграция цифровых технологий – модернизация электрон-

ной базы данных с фотофиксацией и атрибуцией – существенно упрощает поиск и планирование выставок.

При хранении картин в выдвижных стендах следует упаковывать полностью или частично торцы картин в микалентную или папиросную бумагу для защиты от пыли и механических повреждений, использовать специальные крепления, исключающие деформацию рамы и холста, и предусматривать амортизирующие прокладки в местах контакта с конструкцией стенда. Выдвижные механизмы должны обеспечивать плавное и бесшумное перемещение, иметь надёжную фиксацию в крайних положениях и исключать риск повреждения соседних произведений при эксплуатации.

Организация открытого хранения мебели требует комплексного решения в выборе специализированного оборудования.

• **Многоярусные стеллажи** и мобильные системы хранения позволяют компактно разместить большое количество предметов; применяются как **стационарные, так и мобильные передвижные стеллажи**, которые можно сдвигать, освобождая пространство.

• Также мебель следует помещать на **подиумы**, площадь которых несколько больше площади экспоната, высотой не менее десяти сантиметров, что защищает от пыли, влаги с пола, случайных касаний и обеспечивает зазор для циркуляции воздуха.

• Используются **открытые стеллажи** для крупных предметов, которые не помещаются в витрины (буфеты, шкафы, наборы мебели для сидения), и **шкафы-витрины** для мелких предметов (стулья, фрагменты декора и т.д.).

Всё оборудование должно быть изготовлено из качественных, экологически чистых материалов, не выделяющих вредные вещества – летучих органических соединений, формальдегида и прочего. Мебель – предмет из органических материалов: дерево, клей, лак, ткань, кожа, и она крайне чувствительна к колебаниям температуры и влажности, поскольку резкие перепады вызывают деформацию дерева, растрескивание, отслоение обивки и декора. Температура и влажность должна фиксироваться регулярно – либо автоматической системой мониторинга, либо вручную в журнале с указанием даты, времени, места измерений и подписи ответственного. Отопительный сезон – самый критичный период: температура резко растёт, влажность падает, поэтому в современных фондохранилищах применяют централизованные системы климат-контроля. Предметы из органических материалов должны находиться не ближе полутора-двух метров от отопительных приборов и источников света с тепловым излучением.

Деревянная мебель страдает от насекомых-вредителей (точильщики, древоточцы) и микроскопических грибов, поэтому профилактика включает регулярные осмотры на наличие лётных отверстий, личинок, плесени, поддержание стабильного микроклимата (грибок развивается при влажности выше 65%), регулярную уборку пыли, которая может содержать споры и привлекать вредителей, а при обнаружении заражения – изоляцию предмета и обработку специальными средствами.

Мебель Большого собрания изящных искусств ASG требует не типового складского хранения, а специально организованного открытого экспозиционного пространства, где каждый предмет одновременно остаётся в зоне строгого контроля сохранности и становится объектом осмысленного показа. Организация предметного ряда здесь может строиться вокруг нескольких тематических разделов. Каждый из таких разделов задаёт собственную логику расстановки и способ показа.

1. Хронологическая эволюция стилей

Первый и наиболее объёмный раздел – «Эволюция стилей: от ренессанса до модерна» – предлагает выстроить мебель по хронологическому принципу. Презентация показывает сравнительную инфографику,



Музей мебели в Вене

где три стиля (ренессанс, барокко, рококо) представлены в вертикальных секциях, разделённых диагональными линиями. В каждой секции — предметы мебели, характерные для эпохи: от сундуков с геометрической резьбой (ренессанс) через пышные кресла с позолотой и кожаной обивкой (барокко) к зеркалам с асимметричными завитками (рококо).

Как это реализуется в хранении: предметы расставляются в нишах или на подиумах вдоль стены, образуя хронологическую «ленту». Это позволяет одновременно обеспечить сохранность (предмет зафиксирован в нише, защищён от случайных касаний) и наглядность эволюции форм.

2. Типологическое хранение

Раздел «Типология декоративно-прикладного искусства» предлагает альтернативный взгляд: группировку не по времени, а по типу предмета.

Как это реализуется в хранении: предметы одного функционального типа (стулья, кресла, столы, часы, комоды, шкафы) группируются в отдельных зонах. Крупные корпусные предметы стоят на напольных подиумах, лёгкие кресла и стулья могут крепиться на настенных консолях, а мелкие предметы — в стеклянных витринах.

3. Реконструкция исторических интерьеров

Раздел «Искусство в контексте: интерьеры эпох» предлагает не обычную расстановку мебели, а воссоздание атмосферы исторического интерьера.

Как это реализуется в хранении: вместо стеллажного хранения отдельная зона отводится под «комнатные» ансамбли, где мебель стоит открыто, но в составе исторически достоверной композиции. Это бли-

же к выставочному формату, но с музейными стандартами сохранности – подиумы под предметами, контроль освещённости, барьеры для посетителей.

4. Региональные школы

Раздел «Калейдоскоп искусств: региональные школы (столичные и провинциальные)» предлагает группировку по странам. Презентация выделяет множество национальных школ с характерными примерами.

Как это реализуется в хранении: фондовое пространство делится на национальные секции, каждая с собственным информационным стендом.

5. Персональные секции мастеров

Раздел «Мастера и мануфактуры: имена, определившие стиль» предлагает отдельные зоны для выдающихся мебельщиков и мануфактур. Например, работы мануфактуры Meissen, предметы, выполненные в технике Андре-Шарля Буля, мебель Пьера Антуана Белланжé и т.д

Как это реализуется в хранении: для каждого мастера или мануфактуры создаётся отдельная витрина или зона, где предметы представлены вместе (гарнитуром), а не рассредоточены по хронологии или типологии. Информационная панель с именем, датами жизни и краткой биографией располагается рядом.

6. Технологический показ

Раздел «Технологии и материалы: секреты мастерства» предлагает показать не только готовые предметы, но и процессы их создания. На изображениях видны фрагменты мебели с инкрустацией из кости и перламутра, резные деревянные панели с фигурами купидов и маскаронов, а также коллекция старинных часов в стеклянных витринах с арочными верхами. Часы выделены в отдельную подгруппу: напольные, настольные, настенные — в витринах с точечной подсветкой и красными информационными табличками.

Как это реализуется в хранении: часть предметов хранится в остеклённых витринах с фоном, имитирующим текстуру древней стены или тёмный интерьер. Мелкие детали (фрагменты декора, механизмы часов) могут демонстрироваться на ступенчатых белых подиумах внутри витрины. Для музыкальных инструментов и часовых механизмов предусмотрены отдельные остеклённые стенды.

Фонды открытого хранения ASG: визуализация принципа открытого хранения мебели



7. Декодирование орнаментики

Раздел «Символы и смыслы: декодирование орнаментики» предлагает образовательный слой: рядом с предметом размещается информационная панель, объясняющая символический смысл декора. На изображениях показаны фрагменты мебели с геометрической инкрустацией, резные панели и столики с инкрустацией из перламутра.

8. Функциональная эволюция

Раздел «От утилитарного к презентативному» предлагает проследить, как предметы меняли назначение — от бытовых к декоративно-выставочным. На изображениях показаны предметы на белом фоне: деревянный столик с резным декором и кресло рококо с позолоченной рамой.

Презентация предлагает многоуровневое использование пространства. Один из примеров – двухъярусная экспозиция, где на верхнем ярусе (балконе) стоят золотистый комод, кресла и стулья, а на нижнем – красный стол, кресло, круглый столик, и цифра «05» на балконе указывает на номер зоны. Другой пример – зеркальная стена, создающая эффект бесконечного коридора и визуально удваивающая экспозицию. Полы – паркетные (в елочку или прямой настил), стены варьируются от белых до тёмных в зависимости от раздела.

ПРОЕКТ КОНЦЕПЦИИ

Концепция Открытого хранилища ASG предполагает пространство, разделённое на четыре функциональных контура: публичный, исследовательский, образовательный и технический.

Входная зона-узел собирает ключевые сервисные функции и задаёт логику маршрута. Здесь размещается зал временных выставок, экспозиции в котором сменяются каждые 3–4 месяца и синхронизируются с научной повесткой ASG. Рядом – информационный хаб: стойка информации, цифровой экран-

афиша с маршрутами и расписанием, тактильная схема этажа. Короткий мультимедийный пролог (2–3 минуты) знакомит посетителя с миссией ASG и принципами открытого хранения, сразу обозначая, что впереди – не просто осмотр предметов, а знакомство с методами их изучения.

За входной зоной располагается камерная экспозиция на выдвижных стендах (8–12 картин) – «мини-фонд», где куратор формирует мини-серии, перекликающиеся с текущей выставкой. Посетитель выбирает картину на планшете, и стенд выдвигается – это создаёт ощущение сопричастности и защищает предметы от избыточной экспозиции.

Первая галерея – ключевая зона открытого хранения декоративно-прикладного искусства (фарфор, текстиль, мелкая пластика, металл) с 3–4 «островками» живописи. Сетчатые стенды-решётки с двусторонним доступом позволяют видеть оборот картин: клейма, наклейки, подрамник, технику натяжки – «документальную биографию» предмета. У каждого островка – подсветка и экран с гигапиксельными снимками оборота, зумом и временной шкалой выставок, владельцев и реставраций. Мини-станция «Подмалёвок и пигменты» с ИК-камерой на гибкой стойке показывает в реальном времени оригинальный подмалёвок и композиционные изменения – эффект «окна в творческий процесс».

Вторая галерея отведена под крупные объёмные предметы – мебель, бронзу, серебро, часы. Крупная мебель размещается вдоль стен, мелкая – на поворотных подиумах, для бронзы и часов используются герметичные витрины-модули с датчиками влажности. Тактильная зона с макетами мебели и образцами пород дерева (дуб, орех, палисандр) с микросрезами под лупой важна для инклюзивности и подготовки студентов-реставраторов.

Между галереями размещаются исследовательские станции – «точки глубины». Станция «Микроскоп» со стереомикроскопом позволяет рассмотреть мазок, кракелюр и фактуру холста, на экране выводится сравнение авторского мазка с реставрационной записью. Станция «УФ/ИК» с УФ-лампой и ИК-камерой даёт возможность увидеть скрытые слои и реставрации. Станция «Порода дерева» с БИК-спектрометром показывает спектры разных пород и примеры их применения в мебели ASG. «Лаборатория хранителя» – интерактивная зона, где посетитель работает с УФ-фонарём, ИК-камерой, тактильными образцами и цифровыми микроскопами; это пространство особенно ценно для студентов-волонтёров Международного института культурного наследия ASG, которые получают возможность работать с реальными экспонатами как с учебными пособиями, не вынося их из хранилища.

Образовательный контур – небольшое трансформируемое пространство для лекций, мастер-классов и встреч с реставраторами. Технический контур – скрытые от посетителей служебные зоны (реставрационная мастерская, кладовые, инженерный блок с климат-контролем, вентиляцией, пожаротушением и видеонаблюдением), изолированные от экспозиции, но с удобным доступом к галереям.

Маршрут выстроен по принципу «от общего к частному» и «от предмета к методу».

ОТ КОЛЛЕКЦИИ К ДИАЛОГУ: ТЕНДЕНЦИИ И МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

На сегодняшний день музей как сложная структура, выполняющая комплекс социально значимых функций, в числе которых всё более заметные позиции занимает художественная организация досуга, интеграция познавательной, развлекательной и креативной – как продуктивной, так и репродуктивной – деятельности, меняет свою позицию по отношению к зрителю. Он становится более открытым, привлекательным, ориентируясь на активный диалог с посетителем. Особенностью современного музея, по мнению известного теоретика современной музеологии В. Глузиньского, является то, что «музей не должен быть местом, где человек постигает объективную действительность, для этого есть академические аудитории и научные труды, он должен быть местом, где переживают человеческий мир ценностей и значений».

Обращаясь к специфике дизайна экспозиций, следует отметить тенденцию всё большего различия в подходах к проектированию музейных и выставочных экспозиций. Ни один музей не может существовать без постоянной экспозиции, именно слово «постоянная» и ещё один термин, используемый музеологами, – «стационарная» – должны стать ключевыми при разработке дизайна. Постоянная экспозиция музея является одновременно и сердцем музея, и его смысловым кодом, и каналом музейной коммуникации. Именно она даёт представление посетителю о профиле музея, специализации и составе его собрания, а также о ценностях, которые он транслирует миру. В идеале при взвешенном сочетании научно-концептуального и художественно-дизайнерского решений она должна

Фонды открытого хранения ASG: визуализация проекта в Дворце изящных искусств ASG



быть аттрактивной, привлекая широкую публику, и одновременно обладать нарративным стержнем [1].

Выставка же, в свою очередь, временна, она представляет собой совокупность предметов, выставленных для обозрения на определённый срок – от нескольких недель до пары лет. Поэтому, проектируя временную выставку, дизайнер может позволить себе использовать необычные конструкторские новшества, экспериментировать с выставочным пространством, быть смелым в поиске новых экспозиционных ходов, предусматривать применение ультрасовременных технологий и решений для повышения градуса восприятия, а в некоторых случаях даже намеренно эпатировать, чтобы создать дополнительную событийность, вдохновляться как самой тематикой выставки, так и перенимать архитектурные формы здания, в котором она проходит.

Совершенно иная ситуация с музейной экспозицией – она строго соответствует тематике самого музея. Как овеществлённая научная концепция и одновременно художественное произведение, обладающее музейной спецификой, музейная экспозиция – определяющая форма существования музея, выражающаяся в целенаправленной презентации музейных предметов.

И если дизайн временной экспозиции в стенах музея создаётся с учётом существующего стилистического контекста, то дизайн музейной экспозиции принимает во внимание целый комплекс факторов, оказывающих воздействие на процесс художественного и эстетического восприятия человека, его способность усваивать определённый объём информации. Современная экспозиция всегда ориентирована на будущее, музейные проекты должны оставаться актуальными на протяжении 10–30 лет (средняя продолжительность «жизни» и актуальности постоянной музейной экспозиции), их проектируют с учётом грядущих изменений, грамотно сочетая традиционные классические подходы и новомодные течения. И если временную выставку может подготовить куратор-администратор и дизайнер, то созданию музейной экспозиции предшествует серьёзная и длительная работа: создается научная концепция экспозиции – её идейно-теоретическое обоснование, служащее базой для разработки основных экспозиционных и художественных решений, над разработкой музейной экспозиции трудится целый коллектив специалистов. В последнее время всё большее число музеев приглашает в свои коллективы дизайнеров, делая их штатными сотрудниками, тем самым обеспечивая максимальное единомыслие и творческое согласие при проектировании экспозиций. Существенным направлением в работе дизайнеров ряда музеев стала разработка индивидуального художественного облика.

Основным вектором развития современного музея и музейно-выставочной деятельности является стремление к универсализму, что проявляется в разработке всеобщих норм и требований к проектированию музейного пространства, к современному дизайну и арт-разработкам, к формированию экспозиций и экскурсионной работе в соответствии с профилем музея. При всём многообразии актуальных тенденций развития музеев главным по-прежнему остаётся отношение зрителя, посетителя к историческим традициям и культурному наследию.

Художественные музеи сохраняют и интерпретируют наследие изобразительного искусства, отвечая на вопросы «Как и когда это было создано?» и «Что хотел сказать автор?». Они расширяют наше понимание контекста искусства – эстетических традиций, стилистических особенностей, биографий мастеров, оказавших значительное влияние на развитие культуры.

Чаще всего художественные музеи создаются на базе значимых культурных институций или исторических зданий, связанных с искусством: бывших академий художеств, мастерских известных живописцев, дворцов и усадеб с богатыми художественными коллекциями, а также специально спроектированных музейных пространств. Нередко такие музеи возникают вокруг крупных собраний произведений искусства – будь то дары меценатов или результаты многолетнего коллекционирования.

Это могут быть различные объекты: исторические дворцы, переоборудованные под выставочные залы; усадьбы, где жили и творили выдающиеся художники; специализированные музейные здания с продуманной экспозицией; галереи современного искусства или дома-музеи мастеров. Важную роль играют и хранилища – фонды, где бережно сохраняются произведения для будущих выставок и исследований.

Среди художественных музеев можно выделить: музеи изобразительных искусств с обширными хронологическими коллекциями; музеи одного художника или одной школы; музеи современного искусства; декоративно-прикладного искусства; скульптуры и графики. Каждый из них по-своему раскрывает многообразие художественного опыта человечества.

Стоит учитывать стилистическую особенность художественного музея, его культурную принадлежность. Часто дизайнеры пренебрегают внешним контекстом в ходе работы, хотя выставка является частью здания или ландшафта, воздействующими на её восприятие. Исследовательский этап разработки выставки состоит из анализа экстерьера и интерьера здания музея, его архитектурной особенности и планировочной системы. То, как зритель взаимодействует с музеем изобразительных искусств – от первого впечатления при входе до маршрута по залам и способа подачи материала, — во многом определяет восприятие искусства. Важно выстраивать экспозицию так, чтобы используемые средства и приёмы не отвлекали, а работали на раскрытие ценности каждого произведения: подчёркивали его особенности, вписывались в общий стиль и усиливали художественный эффект.

При проектировании пространства, ориентированного на обширную аудиторию, стоит учитывать её

физиологические, психологические особенности, интересы и потребительские вкусы. Ключевую роль здесь играет применение набора определённых принципов и средств. Рассмотрим некоторые из них:

1. Предметность и наглядность. Данный принцип формирует у аудитории познавательный интерес к предметам экспозиции, рождает усиленное эмоциональное восприятие. Принцип предполагает использование в качестве ключевого объекта предмет музейной экспозиции, который наделяется наибольшей образностью и становится основным фактором воздействия на внимание зрителя. Предметность и наглядность реализуются в первую очередь через правильно подобранные средства. Рассмотрим наиболее выразительные из них – средства суперграфики. Суперграфика – это один из видов графики, реализуемый в экстерьере и интерьере как изобразительное решение, привносимое с целью обновить внешний вид помещения, привнести определённую идею или настроение в пространство. Истоки суперграфики лежат в постмодернизме, когда архитекторы выработали подобный приём для декорирования зданий и использовали его как изображение на фасаде дома во всю его высоту. Средства суперграфики имеют широкие возможности её включения в любое пространство вплоть до превращения невзрачных стен в произведения искусства и вовлечения зрителя в авторскую идею и замысел художника.

2. Идейность и сюжет. Очень важна идейная составляющая экспозиции; если идей несколько, в экспозиционном зале должна преобладать одна главенствующая. Чтобы выбрать одну, стоит проанализировать все имеющиеся и выбрать ту, которая может раскрыть каждую и тем самым скомпилировать их. Сюжет также немаловажен, так как его наличие способствует формированию чёткого понимания идеи музея, его уникальности посредством составления структурного экскурсионного маршрута и тематико-экспозиционного плана.



Фонды открытого хранения ASG: визуализация принципа открытого хранения живописи

3. Коммуникативность. Для того чтобы создать интеллектуально значимый и эмоционально насыщенный диалог со зрителем, музею не обойтись без успешно апробированных форм и средств коммуникации, таких как аудиогид, цикл лекций, театрализация и культура участия. Современные технологии и оборудование способны обеспечить индивидуальную коммуникацию зрителя с экспозицией в онлайн- или офлайн-режиме.

4. Интерактивность. Подбор инструментов коммуникации для музея, в свою очередь, должен быть нацелен на реализацию различных видов интеллектуальной деятельности при прохождении экспозиции посетителем, развитие их творческого потенциала и поддержку инициативы. Это может быть мобильный гид, знаковая система экскурсионного маршрута, использование QR-кодов, которые помогут раскрыть множество новой информации.

Методика применения инновационных приёмов в проектировании современного художественного музея заключается в структурном анализе подходов музейно-выставочного дизайна, всех основных общих характеристик объекта или пространства и соотнесении поставленных целей и возможностей. Применение методов и приёмов, внедрение форм цифровизации, адаптации и художественной интеграции напрямую зависит от степени важности сохранения историко-культурного наследия музея. Если здание и интерьер музея не предназначены для реновации, формирования универсальной экспозиции, то в большей степени применяются приемлемые формы образного и иллюстративного методов экспонирования.

Предлагаемая нами концепция экспозиционного пространства фондов открытого хранения ASG сформирована с учётом следующих актуальных тенденций развития современной музейно-выставочной деятельности:

1. Универсализм
2. Музеефикация
3. Диалог со зрителем
4. Интеграция цифровых технологий в музей
5. Формирование интерактивной среды
6. Построение экспозиции на основе комбинирования методов

Результатом музейной театрализации должна быть театрализованная музейная программа, которая соотносится с темами, культурной идентичностью, личностями музея. У театрализованной программы функции могут быть разноплановыми, но основной функцией является коммуникативная. Сотрудники и помощники музея должны организовать театрализованное представление таким образом, чтобы посетитель был вовлечён в музейное пространство, однако не навредил бы ему. Здесь в первую очередь важен полноценный диалог с экскурсоводом или актёром, которые в свою очередь в игровой форме будут приобщать участника к предметам экспозиции. «Другие функции театрализации – просветительская (связанная с распространением знаний), воспитательная (развитие художественного вкуса) и образовательная (связанная с включением театрализованных программ в учебный процесс)».

Для актуализации экспозиционного пространства целесообразна театрализованная программа, где актёр интерпретирует историческую личность или литературного персонажа. Конечно, эти герои должны обязательным образом упоминаться в экспозиции музея, иначе театрализованное представление не будет ассоциироваться с музейной средой, а останется в памяти посетителя автономным культурным действом.

Коллекционный метод, с которого начиналось осознанное музейное проектирование, имеет огромный запас прочности. В каком бы инновационном направлении ни продвигалось музейное дело, понятие «коллекция» всегда останется его основой, поскольку вечно будет существовать категория лиц, считающих, что познание мира можно осуществлять, только разложив его на составные элементы, а затем собрав по логическим принципам в научные модели или, как у нас, в научные коллекции.

Вполне естественно, что были, есть и будут появляться музеи, где, исходя из особенностей профильных предметов, коллекционный метод экспозиционного проектирования всегда останется приоритетным. Речь идёт в первую очередь о художественных музеях. В отличие от иных музейных предметов, произведение изобразительного или декоративно-прикладного искусства является, как правило, самодостаточным объектом, то есть его ценность и внутренний смысл максимально выражены во внешней форме. Можно и нужно экспериментировать, создавая на временных выставках дополнительную образно-художественную или даже драматическую сюжетную среду для экспозиционной интерпретации каких-то скрытых смыслов, связанных с тайнами рождения или бытования того или иного произведения искусства.

Базовым документом для них должна стать «научная концепция экспозиции», где в научно-популярной форме, допускающей приёмы иллюстративно-образного характера, излагаются ценностные характеристики представляемых систематических или тематических коллекций, а также цели, задачи, средства и технологии их экспонирования.

Иллюстративно-тематический метод обычно называют «тематическим», или «комплексно-тематическим». Основной структурной единицей здесь является тематико-экспозиционный комплекс, включающий небольшое количество разнородных экспонатов, иллюстрирующих некую научно-экспозиционную мысль, выраженную в тексте-комментарии. Из этих комплексов складывается экспозиционная тема, из тем – раздел экспозиции и т. д.

Возникающая экспозиция напоминает иллюстрированную научно-популярную монографию на историческую, историко-литературную и естественно-научную тему или книгу в стиле «жизнь замечательных людей». С одним принципиальным отличием: в идеале в качестве «иллюстраций» предлагается использовать подлинные материальные свидетельства тех историй, о которых рассказывается в экспозиции.

Выступая основным каналом музейной коммуникации, экспозиция представляет собой синтез академических и инновационных способов визуализации предметов, жанровых форм и художественных методов, передаёт не только значимую информацию, но и вербальные и визуальные образы. С течением времени в результате уточнения провенанса и атрибуции, пополнения фонда музея и др. – возникает потребность в переосмыслении информационного потенциала предмета, желание рассказать о нём иначе. Для этого порой достаточно поместить предмет в несколько иной контекст, чтобы он стал носителем новой информации.

1. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Депозитарий [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.pushkinmuseum.art/museum/buildings/restoration/index.php?lang=ru (дата обращения 18.09.2026)
2. Глузиньский В. U podstaw muzeologii. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
3. Государственный Эрмитаж. Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня» [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.culture.ru/institutes/34901/ (дата обращения 18.09.2026)
4. Мастеница Е. Н. Музей в социокультурном пространстве мегаполиса: преодоление границ // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы развития: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, Улан-Удэ, 18 апреля 2019 года. Том 1. – Улан-Удэ, 2019. – С. 68–72.
5. Метрополитен-музей. Henry R. Luce Center for the Study of American Art [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.metmuseum.org/gallery-viewer/luce (дата обращения 18.09.2026)
6. Политехнический музей. Открытая коллекция [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.culture.ru/institutes/24452/otkrytaya-kollekciya-politekhnicheskogo-muzeya (дата обращения 18.09.2026)
7. Стратегия развития деятельности музеев в Российской Федерации на период до 2030 года. Одобрена Общим собранием Союза музеев России 14 ноября 2018 года [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: http://old.musey29.ru/wp-content/uploads/2022/07/Strategiya-razvitiya-deyatelnosti-muzeev-Rossii-skoi-Federatsii.doc (дата обращения 18.09.2026)
8. Brooklyn Museum. Visible Storage and Study Center [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/visible-storage-study-center (дата обращения 18.09.2026)
9. Corona L. Stored collections of museums: an overview of how visible storage makes them accessible // Collection and Curation. – 2024. – Vol. 43, No. 2.
10. Depot Boijmans Van Beuningen — Museum Boijmans Van Beuningen [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.boijmans.nl/en/depot (дата обращения 18.09.2026)
11. Museum of Anthropology at the University of British Columbia (MOA) [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://moa.ubc.ca/ (дата обращения 18.09.2026)
12. V&A East Storehouse [Электронный ресурс]. – Точка доступа // URL: https://www.vam.ac.uk/east (дата обращения 18.09.2026)

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ НА ОБЪЕКТЕ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В Г. КАЗАНИ:

история, технологии и будущее



Иван Никонов,

директор реставрационных мастерских
Международного института культурного наследия (ASG)

Объект по адресу Карла Маркса, 17 в Казани – это уникальный памятник федерального значения, возведенный более 250 лет назад. Передача его нашей организации в 2012 году стала важной ступенью в сохранении культурного наследия региона. В течение более чем десятилетия на объекте проводятся масштабные реставрационные мероприятия, направленные на восстановление его исторической аутентичности и укрепление конструктивной целостности.

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ:

Здание, расположенное в центре Казани, является ярким примером градостроительной и архитектурной традиции XVIII века. За свою историю оно пережило неоднократные изменения: оконные и дверные проемы были модернизированы, часть кирпичной кладки изменена. Поскольку зданию более 250 лет, состояние его конструкций было критическим: перекрытия нуждались в замене, а кирпичные стеновые конструкции – в реставрации.

ИЗНАЧАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ И ВЫЗОВЫ:

В основу концепции был положен принцип максимального воссоздания исторического облика объекта и деликатное приспособление под нужды «Дворца изящных искусств ASG», что в итоге выразилось в подборе функциий для помещения, а не адаптации помещения под новую функцию, хотя такие примеры нередки в наше время…

С 2012 года и до настоящего времени специалисты корпорации осуществляли комплексные научные исследования с применением всего многообразия визуальных, инструментальных и лабораторных методов. Это позволило составить полную картину технического состояния объекта, описать утраты и создать проект реставрации и приспособления под современное использование.

В течение XIX-XX веков здание сменило большое число собственников, которые так или иначе приспо-



Общий вид фасада и кровли передаваемого здания. Фотография 2012 года

сабливали его помещения и территорию для своих нужд.

В 2012 году оно находилось в аварийном состоянии: многочисленные утраты штукатурного слоя и деструкция кирпича, сквозные трещины в стенах, вывалы кирпича, многочисленные высолы и биопоражения известняковой отделки цоколя и кирпича, сквозная коррозия кровли, биопоражения обрешетки и стропильных конструкций и части перекрытия первого этажа.

Часть дверных проемов и часть оконных проемов первого, второго этажей были заложены кирпичом.

Ступени подъезда, впрочем, как и их основание, утратили свою целостность. Особенно сильно пострадал лепной декор на фасадах.





Центральный вход здания по ул. Карла Маркса. Фотографии 2012 года



Состояние фасада с измененными пропорциями оконных заполнений. Фотография 2012 года



Фасад по ул. Япеева Заложенные оконные проемы, утрата дверного проема. Фотография 2012 года

В здании отсутствовало отопление, в неработоспособном состоянии находилась система вентилирования, водоподведения и канализации. На фасаде были устроены большие оконные проемы, негативно влияющие на облик объекта.

В интерьерах выявлены многочисленные повреждения и утраты. Заложены или устроены новые межкомнатные проемы, что изменило планировочные решения. Вся внутренняя отделка в процессе функционирования объекта как кардиологического центра приведена к стандартам медицинского учреждения. Это привело к утрате основной части декоративного оформления (дверных полотен, паркета, изразцовых печей, лепного декора и т.д.).

На момент передачи комплекса (2012 год) окружающая территория была захламлена, здание находилось в руинированном состоянии, с аварийными перекрытиями и нарушенной целостностью каменной кладки.

Для проведения реставрационных работ необходимо было решить комплекс задач — устранить последствия поздних вмешательств, провести противоаварийные мероприятия и усилить конструкцию здания.



В процессе раскрытия заложенных дверных проемов обнаружилась филенчатая дверь (Полотна были обиты газетами и упаковочной бумагой, что в свою очередь, согласно дате на газете, указывает на примерный срок заложения проема , 1956 год) Фотография 2026 года



Разрушающиеся хозяйственные постройки, аварийные деревья, строительный мусор – на всей территории, прилегающей к Дворцу, лежала печать запустения. Фотография 2012 года



Заросшие деревьями теплотрассы, кровля с гниющими на ней листьями, при этом объект находится в охранной зоне Казанского кремля. Фотография 2012 года



Оголившиеся после расчистки подвалы дворовых блоков. После выравнивания грунта открылись подвалы бывших дворовых построек. Фотография 2012 года



Деревянные перекрытия утрачены, ГКЛ профиля от старой перепланировки помещений указывают на вмешательства в период 2000 годов. В левой части просматриваются сохранившиеся карнизы. Фотография 2012 года

МЕРОПРИЯТИЯ ПО СОХРАНЕНИЮ И УКРЕПЛЕНИЮ КОНСТРУКЦИИ

Работы по реставрации и приспособлению проводились в две очереди:

1. Реставрация фасадов: демонтаж поздних пристроек, гидроизоляция и укрепление фундаментов, расчистка цоколя, приямков и крылец, устройство отмостки, ремонт ступеней крыльца, расчистка фасадов от высолов и загрязнений, заделка трещин, просушка, вычинка и докомпоновка кирпичной кладки, докомпоновка утрат природного камня, восстановление шовного заполнения каменных кладок, раскрытие заложенных исторических проемов, реставрация штукатурной отделки, воссоздание утраченных лепных декоративных элементов, воссоздание лепного декора, воссоздание карнизов, тяг, сандриков по сохранившимся аналогам, реставрация и воссоздание металлических козырьков и кронштейнов, ремонт стропильной системы и кровли, установка декоративного элемента – герба Российской империи с символом Казани Зилантом, воссоздание слуховых окон на крыше, воссоздание печных труб, восстановление водоотводящей системы.



Расчистка фундаментов



Заглубление иньекционных труб для иньецирования пустот

Иньецирование фундаментов специализированным раствором

Выполнялась комплексная программа противоаварийных, конструктивных и фасадных работ: очистка здания от поздних построек и некорректных модернизаций.





Состояние дворовых фасадов после расчистки штукатурных слоев

Расчистка территории и подготовительные работы



На фотографии расчищенный от зарослей и мусора участок двора



Процесс воссоздания исторического облика внутридворовых фасадов. На фотографии расчищенная стена ризалита

На фотографии отражен процесс штукатурных работ по фасаду и расчищенных фундаментов внутридворовых построек



На фотографии центральная часть первого этажа, где после расчистки и выборки грунта раскрылись подвальные помещения





Очищенный подвал центральной части



Расчищенный вид центрального вестибюля, парадная лестница



На фотографии уборка мусора после обрушения участков деревянных перекрытий



Состояние внутренних помещений



Расчищенный участок одного из помещений второго этажа

ПЕРВООЧЕРЕДНЫЕ ПРОТИВОАВАРИЙНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ

Вначале были проведены первоочередные противоаварийные мероприятия. В ходе них были отремонтированы поврежденные участки цоколя и кирпичных стен; на поврежденных участках восстановлена кирпичная кладка и штукатурный слой с обеих сторон; установлена временная кровля над разрушенными участками кровли; разобраны (сверху) ненесущие элементы деревянных перекрытий (полы, сгнившие лаги, утеплитель) с сохранением потолочного покрытия; демонтированы поздние советские деревянные перегородки и подвесные потолки.

Сборка опалубки и армирование бетонных перекрытий





На фотографии расчистка напольного покрытия центрального ризалита



Центральный ризалит, сборка опалубки под перекрытие второго этажа



На фотографии монолитное перекрытие



Расчистка перекрытия первого этажа



Выборка грунта перед укреплением фундамента и устройства перекрытия



Стяжка полов первого этажа

Восстановление кровельной системы, включая реставрацию и монтаж стропильной системы и покрытие из фальц кровли, обеспечило дополнительно надёжность и герметичность.

После проведения первоочередных противоаварийных мероприятий реставраторы приступили к ремонту кровли. Необходимо было срочно защитить здание от пагубного влияния атмосферных осадков.

Вначале было проведено досконально обследование чердачных помещений, в ходе которого были определены виды первоочередных работ. Работами предусматривался ремонт кровли с восстановлением исторических уклонов, высоты, габаритов, слуховых окон.

Ремонт кровли производился в следующей последовательности:

1. разобраны поздние советские конструкции кровли;
2. проведено дополнительное освидетельствование подлинных конструкций;
3. проведен ремонт конструкций с частичным протезированием ослабленных участков, а также заменой деструктивных участков;
4. устроены слуховые окна;
5. выведен исторический дымоход;
6. выполнено покрытие из высококачественного металла;
7. покрытие выкрашено в колер согласно проекту реставрации;
8. организован наружный водосток.



Центральный ризалит пока еще без кровли



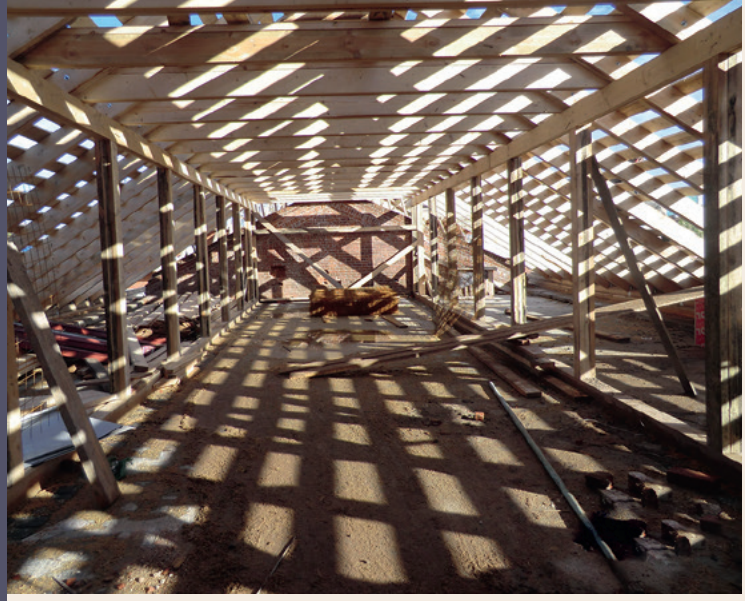
Восстановление периметра стен под установку мауэрлата



Воссоздание утраченного кирпичного профиля подкровельного карниза



Сборка стропил и обрешетки



Сборка стропильной конструкции двухскатной кровли центрального ризалита



Сохранившиеся балки чердачного помещения поддерживают кирпичные колонны



Воссозданный участок стропильной конструкции



Второй корпус в процессе восстановления кровли

РАБОТЫ ПО РЕСТАВРАЦИИ ФАСАДОВ

Следующим этапом стали:

- расчистка декоративно-штукатурного слоя фасадов
- приведение к исходному проектному состоянию оконных и дверных проёмов
- воссоздание утраченных элементов лепного декора
- нанесение штукатурного слоя с последующей окраской фасадов согласно проектному решению
- воссоздание въездных групп

Работы по фасадам составили около 5000 кв.м, по интерьерам – около 5600 кв.м. по полу. Особо необходимо отметить серьезные трудозатраты по воссозданию архитектурно-художественного оформления фасадов (восстановление тяг, карнизов, руста, лепных элементов).



Для проведения реставрационных работ по фасадам здания укрыли баннерами с логотипом компании



Фасад здания, укрытый баннерами с логотипом компании



Расчищенный под штукатурку фасад



Расчистка торцевого фасада



Выставление маяков для последующего оштукатуривания дворового фасада



Штукатурные работы на дворовых фасадах и корпусах



Устройство шаблонов для оштукатуривания декоративных элементов оконных обрамлений



Процесс выведения декоративных элементов фасада



Протяжка по месту радиусных карнизов и сандриков



Фасады двора в процессе финишного окрашивания



Украшение фасадов - черное кружево кованых навесов, выполненных по проектам архитекторов ASG



Дворец изящных искусств ASG – самый примечательный объект «Жемчужины Казани» – улицы Карла Маркса



Внутридворовый фасад



Раскрытые фасады по ул. Япеева

РАБОТЫ ПО РЕСТАВРАЦИИ ФРОНТОНА ГЛАВНОГО ФАСАДА

Уникальные работы были проведены по восстановлению Большой императорской короны и Зиланта

При работе с архивными чертежами данного здания в проектной мастерской ASG были обнаружены схематичные изображения лепного декора в виде одного из главных символов Казани – дракона Зиланта. На их основе был разработан эскиз скульптурного элемента, который в дальнейшем было решено разместить на фронтоне над главным входом. При решении этой задачи архитекторы и реставраторы изучали различные изображения зиланта на гербах города в разные периоды времени.

Впервые официальное геральдическое изображение Зиланта было зафиксировано на Большой печати Ивана IV Грозного. Его описание содержится в «Большой государевой книге» 1672 года.



Большая печать Ивана IV



Герб Казанского наместничества, утвержденный Екатериной II.

В первой половине XVIII века символика Зиланта встречается на полковых знаменах Казанского полка. В 1781 году императрица Екатерина II утвердила герб Казанского наместничества в следующем виде: в центре французского геральдического щита на зеленой земле стоит черный дракон с красными крыльями, на его голове - золотая корона.

Дальнейшее развитие Казанской эмблемы произошло во время правления Александра II. В 1856 году был утвержден новый вариант герба: «В серебряном щите чёрный коронованный дракон, крылья и хвост червлёные, клюв и когти золотые; язык червлёный…» [2], щит увенчан большой императорской короной — главным символом власти российских монархов. Новый герб значительно отличался от старого: у Зиланта появляются птицеподобные черты, за счет чего он больше похож на василиска, чем на дракона. Изображению присущ больший динамизм, земля под ногами Зиланта исчезает, зато появляется обрамление в виде переплетения золотых дубовых листьев с андреевской лентой. Всю композицию сверху венчает Большая императорская корона Российской империи. Она была изготовлена специально к коронации Екатерины II лучшими мастерами – ювелирами императорского двора во главе с Жереми Позье и Георгом Фридрихом Экартом. Форма короны напоминает две наклонные эллипсовидные полусферы, разделенные посередине дугой, которую венчает крест, расположенный на большом драгоценном камне красного цвета. Этот камень носит название благородная шпинель, или рубин Меньшикова. Кроме герба Казанской губер-



Герб Казанской губернии, утвержденный Александром II



Большой государственный герб Российской империи, утвержденный в 1856 году



Современный герб Казани



нии, Большая императорская корона использовалась в государственном гербе Российской империи, Москвы, Санкт-Петербурга и других губерний. Она символизирует тесную связь с православием и византийской культурой, а две части короны олицетворяют Восток и Запад.

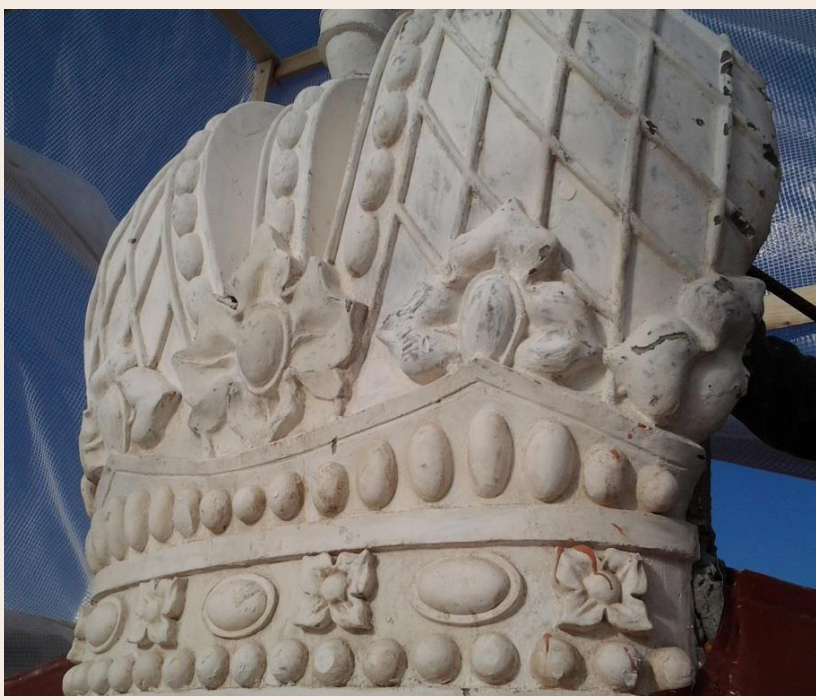
Изображение Зиланта имеется также на Большом и Среднем гербе Российской империи, принятых в 1857 году. Символ Казанской губернии на них венчает уже шапка Казанская – одна из старейших регалий российских правителей, изготовленная по случаю взятия Казани Иваном Грозным и присвоения ему нового титула - царя казанского. В ее декоративном оформлении присутствуют как восточные мотивы, так и элементы, стилизованные под детали русской архитектуры.

Современный герб Казани, принятый в 2004 году, соединил в себе черты городских эмблем всех эпох: «В серебряном поле на зелёной земле чёрный дракон с червлёными крыльями и языком, с золотыми лапами, когтями и глазами, увенчанный золотой короной. Щит увенчан Казанской шапкой» [3].

Получившийся в итоге проект скульптуры для фронтона здания Адмиралтейской конторы стал своеобразной творческой переработкой из геральдических мотивов и деталей скульптур Зиланта на исторических зданиях Казани. По композиции он больше всего напоминает герб Казани, утвержденный Александром II, оттуда же Большая императорская корона, которая венчает фигуру Зиланта. Сама же фигура дракона по внешнему виду больше приближена к современному гербу города.

Когда эскиз был полностью готов, за дело взялись лепщики-реставраторы, выполнившие работы по отливке основных элементов. Материалами для воспроизведения скульптурной группы стали гипс, из которого изготовили фигуру Зиланта, и литой бетон, послуживший основой для короны.















2013 год

После установки всех элементов лепного декора на фронтоне, их покрыли грунтом высокой пропитки и приступили к росписи.

В качестве красок применялись специальные составы на основе 24 -каратного золота. Каждый цвет нес свою символическую нагрузку. Так, фигура Зиланта, окрашеная в черный цвет, олицетворяла разум, честность и смирение. Красный или червленый цвет крыльев, хвоста и языка – означал смелость, мужество и энергию, а золотой окрас клюва, когтей и короны - богатство, величие и постоянство.

В результате проведенной работы здание Адмиралтейской конторы увенчалось горельефом в виде одного из главных символов Казани. Общий вес скульптуры составил более 500 килограмм.

В таком виде горельеф просуществовал около десяти лет, после чего возникла необходимость в срочной реставрации.

Зимой 2022 года произошла утрата важных деталей скульптуры: головы дракона, части его хвоста и нескольких элементов на короне, имитирующих драгоценные камни. Кроме этого, само здание Адмиралтейской конторы расположено на одной из оживленных улиц города, в непосредственной близости от проезжей части, что также оказало губительное влияние на состояние горельефа. В результате воздействия окружающей среды в виде ветра, дождей, снега, резких перепадов температур появились мелкие утраты и трещины в красочном слое, грунте и гипсовой основе. Сильное загрязнение, потемнение и помутнение красочного слоя стало следствием большого количества пыли и выхлопных газов от проезжающего автотранспорта.

Все вышеперечисленное является основанием для срочного реставрационного вмешательства, но поскольку здание Адмиралтейской конторы является объектом культурного наследия, то, согласно Федерально-



2023 год

му закону №73 от 25.06.2002 «Об объектах культурного наследия», работы по сохранению объекта культурного наследия, включенного в реестр, или выявленного объекта культурного наследия проводятся на основании задания на проведение указанных работ, разрешения на проведение указанных работ, выданных органом охраны объектов культурного наследия [4]. То есть перед началом реставрации лепного декора необходимо было пройти процедуру получения разрешения Министерства культуры Республика Татарстан. После соблюдения всех необходимых с точки зрения закона требований начался процесс реставрации лепного декора, который можно условно разделить на следующие большие этапы.

1. Подготовительный этап предполагает анализ текущего состояния горельефа и его отдельных элементов с подробной фотофиксацией, определение перечня и последовательности предстоящих восстановительных работ, выбор материалов для реставрации.

По результатам осмотра были определены участки утрат (голова Зиланта и несколько камней на короне) и отмечено состояние сохранившихся фрагментов, после чего стало ясно, что скульптура нуждается в фрагментарной реставрации, то есть в восстановлении частично утраченных деталей лепного декора, законченных по композиции. При данном типе реставрации используются отдельные отливки-элементы с деталей подлинной лепнины, приведенных в модель или вылепленных вновь [5]. Кроме этого, необходимо было произвести работы по очистке от загрязнений, наслоений и укреплению деталей сохранившегося участка.

Для воссоздания утраченной головы зиланта было решено использовать гипс, скульптурный пластилин для моделировки форм, заранее подготовленный грунт, на который наносились лакокрасочные материалы для финишной отделки.

2. Реставрация и консервация сохранившихся частей скульптуры непосредственно на месте.

В первую очередь было проведено очищение поверхности грунта и красочного покрытия от наслоений пыли, грязи, восстановление мелких утраченных элементов, герметизация швов и трещин. Особое внимание стоило уделить укреплению гипса, из которого изготовлен зилант, горячей олифой и покрытию горельефа специальными гидрофобными составами. Эти действия необходимы для предотвращения дальнейшего разрушения и защиты от негативного воздействия окружающей среды.

3. Работы по реконструкции утраченных элементов – наиболее сложная и ответственная часть реставрационного процесса, требующая от мастера-лепщика большого опыта и мастерства. В случае с утратами частей скульптуры зиланта было решено использовать метод формовки, при котором детали отливаются по специально изготовленным формам.

Первоначально были сняты слепки утраченных фрагментов скульптуры непосредственно на месте их расположения. Это необходимо для определения правильных форм и геометрических пропорций будущих элементов. С горельефа помимо слепков были взяты образцы декора короны и фрагмент шеи зиланта для более точного повторения фактуры изделия.





Далее основные работы перемещаются в мастерскую лепщика, где на основе первоначальных слепков, взятых образцов и фотоматериалов изготавливаются модели для формы. Для этого используется специальный скульптурный пластилин, который благодаря высокому содержанию восковых веществ не застывает и остается мягким и пластичным, позволяя вносить необходимые изменения непосредственно в процессе работы.





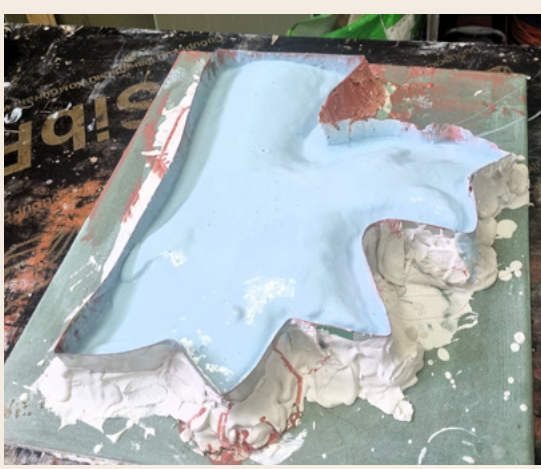


После изготовления моделей головы зиланта и элементов декора короны по их контурам была воспроизведена форма для отливки необходимых фрагментов. Данная форма заполнялась гипсом для первичной или пробной черновой формовки. По итогам оценки получившегося результата и внесения необходимых изменений отливалось уже непосредственно само изделие, на которое лепщик вносит необходимые детали и поправки вручную.







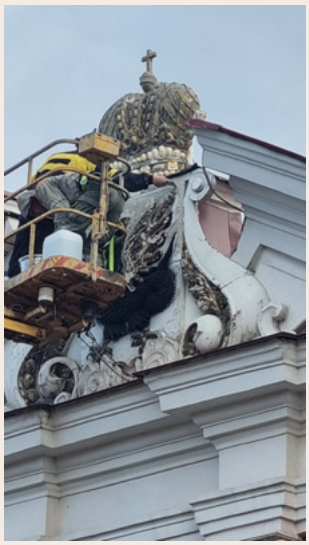


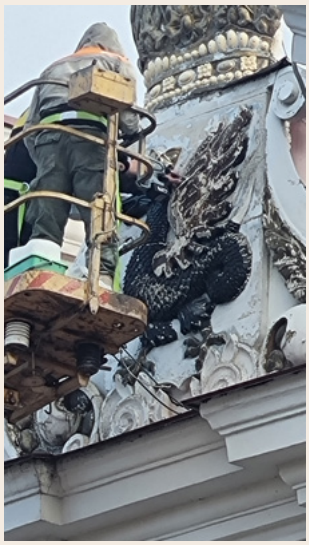




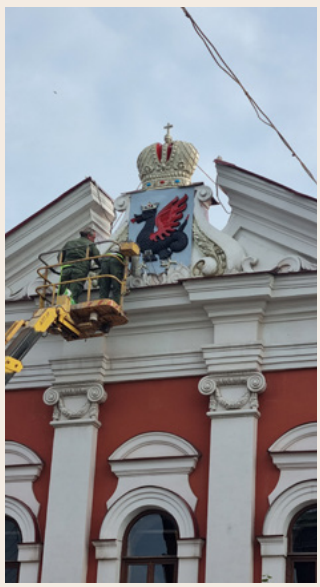
После застывания реконструированные детали горельефа закрепили непосредственно на месте и покрыли горячей олифой. По истечении трех дней мастера приступили к финишной отделке, включающей в себя покрытие грунтом, нанесение красок в соответствии с первоначальным оригинальным вариантом. Финальным аккордом реставрации стала пропитка специальными гидрофобными составами для устранения герметичности гипса, что является важным условием сохранения скульптуры, которая находится на открытом участке и постоянно подвергается воздействию воды в виде осадков или испарений.

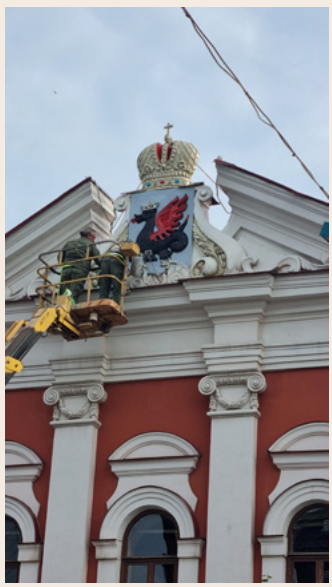
В целях дополнительного соблюдения техники безопасности и во избежание причинения неудобств жителям города все уличные работы проводились в ночное время. В результате здание Адмиралтейской конторы снова украсилось скульптурой хранителя Казани –дракона зиланта.



















Список использованных источников:
1. Балтусова А., Хайруллина А., Чуина М. Строгое благородство стиля: воссоздание исторических интерьеров в здании Адмиралтейской конторы //Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2013. – № 4. – С.53.
2.Абдулхакова А., Синицин В. Геральдические символы в архитектуре Казани. – 2013. – № 4. – С.66.
3. Решение Казанского Совета народных депутатов от 24 декабря 2004 года № 37-21 «О символах муниципального образования города Казань» (вместе с «Положением о гербе и флаге города Казани») // Казанские ведомости. — 2005. - № 3. — 12 января
4. Федеральный закон №73 – ФЗ от 25.06.2002 г. «Об объектах культурного наследия». – Доступ из справ.-правовой системы КонсультантПлюс. – Текст: электронный.
5. Гельфельд Л.С. Реставрация лепного декора. Производство работ и оформление документации. Методические указания. - М, 1993. – С. 19.



Фронтон с установленной короной, гербом и декоративным орнаментом в грунтовочном слое

ВНУТРЕННИЕ РАБОТЫ

Следующий этап – выполнение реставрационных работ по каменной кладке и интерьерам.

Особое внимание уделялось вычинке кирпичной кладки, восстановлению сохранившихся кирпичных арок и сводов, а также реставрации лучковых перемычек. Важной задачей было сохранение исторического облика здания и его архитектурных деталей.



Раскрытие заложенного дверного проема
Наружная стена и оконные проемы после демонтажа поздней отделки
Утраченные элементы лучковой перемычки, в последствии разрывы кладки





После расчистки помещений от поздних элементов отделки и нарезки помещений легко возводимыми перегородками реставраторами была выполнена задача по приведению всех элементов кладки в проектное положение. На основе данных исследований применяется техника слабых и мягких методов консервации: нанесение защитных пропиток, укрепляющих составов, исключающих дальнейшее разрушение кирпичной кладки и декоративных элементов без изменения их исторической структуры. Для повышения несущей способности и долгосрочной сохранности применена технология инъекционного укрепления стен, сохранившихся сводов с использованием современных цементных и композитных смесей. Проведены работы по предчистовой отделке ряда помещений.



Помещения галереи до расчистки



Расчищенные арочные проемы



Помещение галереи после расчистки и демонтажа поздних перегородок и отделки



Процесс закрепления наружных стен, подготовка к оштукатуриванию



Штукатурка помещений (набрызг)

ЛЕСТНИЦА

В связи с конструктивными особенностями здания, проведением противоаварийных работ по восполнению утрат ряда лестничных конструкций, мы столкнулись с необходимостью воссоздания утраченных лестниц и, в соответствии с современными нормами и правилами, приведения их в правильные геометрические пропорции.



Опалубка западной лестницы



Опалубка для докомпановки маршей и ступений





Оштукатуренное помещение

В западной части малой анфилады первого этажа сохранилась сводчатая лестница.



Сводчатая лестница

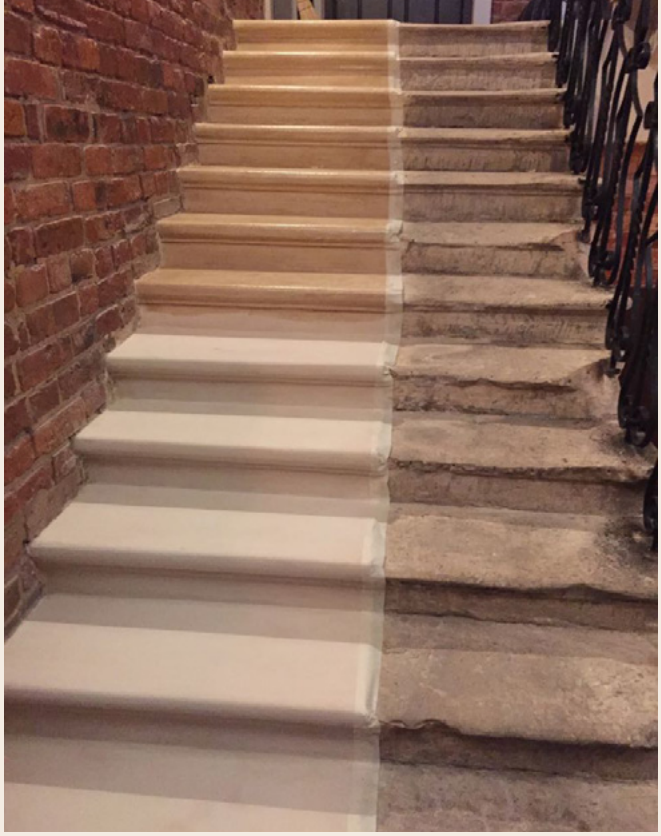
Данная лестница не является предметом охраны, но гармонично вписывается в переход от малой анфилады первого этажа в галерею Румянцева Бельэтажа.

Среди реставраторов данный участок назван « Малый Анфиладный марш» (по аналогии с Иорданской лестницей Зимнего дворца), учитывая схожесть принципа построения, материала, профиля ступеней.

Использование методики докомпановки специальным известковым составом на примере реставрации белокаменных лестниц на наших объектах ранее позволяет воссоздать эстетически правильные формы подобных лестниц, соответствующие эпохе, территориальному применению местных материалов.



Снятие белокаменных ступеней для расчистки с последующей установкой для нагрузки сводов



Этап реставрации белокаменной лестницы методом докомпоновки

«ТЕХНИЧЕСКИЙ ВЫЗОВ КАК СИМВОЛ»

Современные технологии и методики в реставрации культурных памятников.

Реставрационные мероприятия, реализуемые на объекте Карла Маркса, 17, требуют особого профессионального подхода, основанного на современных технологиях. Ниже представлены ключевые методики, используемые нашей командой.

Восстановление исторических интерьеров – важная часть сохранения культурного наследия. Этот процесс требует использования специализированных методов, учитывающих особенности эпохи, стилевые решения и материалы оригинальных конструкций.

Вашему рассмотрению представляем основные, наработанные на объектах культурного наследия группой компаний ASG, методы реставрации при воссоздании лепного декора, натяжных тканей, паркетных полов, текстильного оформления стен, пошива аутентичных штор, декорирования под натуральные материалы (камень, дерево и т.д.), реставрации и воссоздании оконных и дверных заполнений.

1. Одним из направлений работы реставрационной мастерской ASG является реставрация, воссоздание лепного декора.

Лепной декор является характерным элементом многих исторических зданий, отражающим художественный стиль эпохи.



Первый этап- создание модели из скульптурного пластелина. Заполнение наличника дверного портала



Моделирование заполнения наличника дверного портала по гипсовому профилю



Готовые модели заполнения наличников дверных порталов бельэтажа



Отсутствующие элементы тяги и цифры на въездной группе



Ввоссозданная по снятому профилю тяга овала и утраченная цифра «4»



Итог процесса реставрации



Подготовка модели углового элемента декоративной рамки зала Шереметевых к заливке формы



Заливка элемента компаундом,создание отливочной формы для терражирования изделия



Доведение отлитого лепного элемента для создания окончательной формы под терражирование изделий



Готовый элемент, покрытый сусальным золотом



Модель кронштейна потолочного карниза помещения Салона



Модель стенового декоративного элемента зеркал помещения Салона



Модель углового элемента стеновых гипсовых зеркал зал Шереметевых



Модели потолочного декора зала Шереметевых

Консервация и первичная реставрация: механическая очистка от грязи, пыли и остатков старых покрытий, укрепление поврежденных участков с использованием специальных реставрационных составов.

Точная реконструкция утраченных элементов: использование оригинальных или специально изготовленных форм и моделей по архивным изображениям или фотографиям. В случае отсутствия оригинальных деталей применяются моделирование и лепка на гипсовой основе.

Процесс моделирования утраченных элементов лепного декора по архивным документам

Легкая восстановка: при сохранившихся элементах – штамповка или ручная лепка новых деталей, выполненных в стиле оригинала с применением гипсовых или полимерных составов.

Воссоздание утраченных потолочных карнизов и других элементов декора происходит методом протяжки по месту либо монтированием заранее подготовленных элементов на столе.



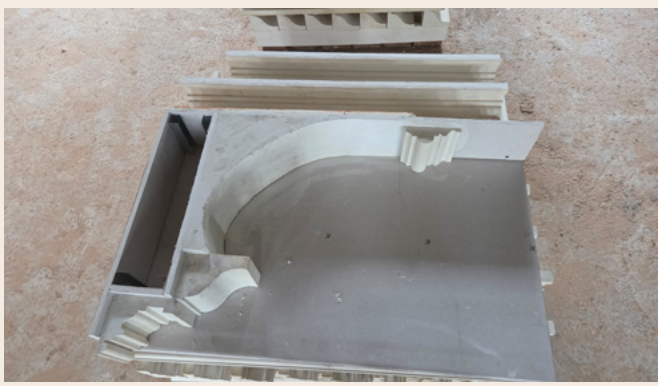
Реставратор формирует гипсовую подоснову будущей формы для отливки воссозданных вазонов



Сборка образца карнизов зала Юсуповых



Складирование гипсовых элементов декора с распределением под каждый зал бельэтажа



Собранный образец карнизов зала Елизоветы Петровны



Образец карнизов зала Екатерины II



Образец потолочного заполнения зала Горчаковых



Образец стеновой декоратиной панели зала Горчаковых



Образец потолочных карнизов зала Горчаковых

2. Натяжка тканей на стены

Этот метод применяется для имитации декоративных тканей и создания жемчужных (стандартных) покрытий в интерьерах:

В нашей практике мы использовали три метода:

1. Натяжка тканей по предварительно изготовленному каркасу

2. Наклейка тканей на стены

3. Натяжка тканей на заранее подготовленные панели.

Использование багетных карнизов и натяжных профилей: материалы, позволяющие закреплять ткань без повреждений стены и обеспечивающие аккуратный внешний вид. В некоторых случаях используют тканевые роллы или натяжные системы, позволяющие легко снимать и обновлять оформление.

Выбор тканей: как правило, это натуральные ткани исторически точные, закрепляемые с помощью специальных креплений. Обработка швов и краев: применяются декоративные ленты, накладные элементы или кожаные вставки для получения эстетичного вида.



Макет.зала Горчаковых, сплошная натяжка ткани по каркасу



Макет зала Шереметевых с натяжкой тканей по заполнению стены и в зеркале



Макет зала Елизаветы Петровны, натяжка ткани в зеркало, стены окраска



Раскройка тканей для натяжки на стены



Натяжка тканей по каркасу, зал Екатерины II



Натянутая ткань по каркасу

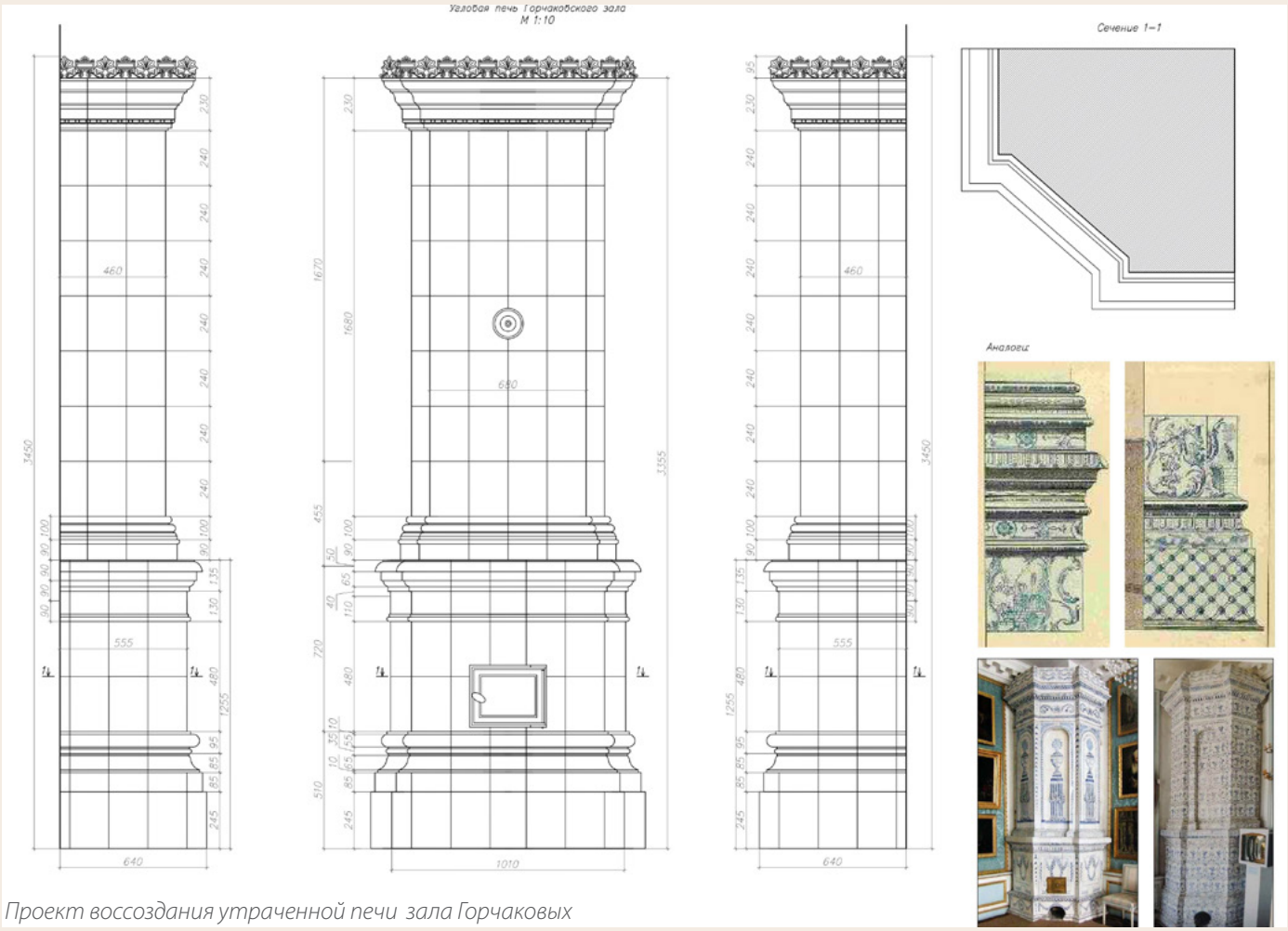
3. Воссоздание и реставрация изразцовых печей.

В рамках воссоздания и реставрации изразцовых печей и зеркал нашей командой за прошедшее десятилетие был отработан ряд методов и технологий.

В случае сохранения элементов изразцов и зеркал первый метод включает в себя докомпановку утрат и последующую реставрацию слоев печей.

Второй метод включает в себя воссоздание утраченных изразцов. По сохранившемуся аналогу формируется модель и производится отливка фальшь-израцов с последующим монтажом в местах утрат (ил. Воссоздание фальшь-изразцов, докомпанованное печное зеркало).

В случае дворца используются вышеуказанные методы и третий метод - воссоздание с нуля конструктива печей и изразцов согласно разработанному архитектором проекту.



Проект воссоздания утраченной печи зала Горчаковых



Процесс моделирования элементов изразцов



Создание форм по подготовленным моделям изразцов



борка формы углового фальш изразца





Расчищенное печное зеркало с сохранившимися изразцами Кузнецова



Моделирование утраченных элементов



Роспись фальш-изразца



Воссозданный фальш изразец Кузнецова





Докомпанованное печное зеркало



Сохранившееся печное зеркало первого этажа Дворца, расчищенное под реставрацию



Процесс докомпановки изразцов под последующую реставрацию покрытия и глазури



Процесс росписи изразцов печи зала Голицыных



Росписные изразцы печи зала Голицыных



Реставрация печи, зал Екатерины II



Восстановление кладки печи



Воссозданная печь по сохранившейся основе, зал Екатерины II



Воссозданная зеркальная печь, зал Екатерины II

4. Декорирование

Варианты отделки от мрамора до дерева:

Применяем наливные составы и декоративные покрытия, такие как декоративные штукатурки, акриловые краски, воски и т.д., нанесение которых с помощью трафаретов или специальных инструментов позволяет добиться текстур под мрамор или древесину.

Декорируем не только плоскости, но и элементы декора под мрамор, дерево. Роспись декора и покрытие сусальным золотом.



Подготовка панелей для росписи под дерево



Один из вариантов росписи панелей под дерево





На фото видно проявление получившейся фактуры дерева

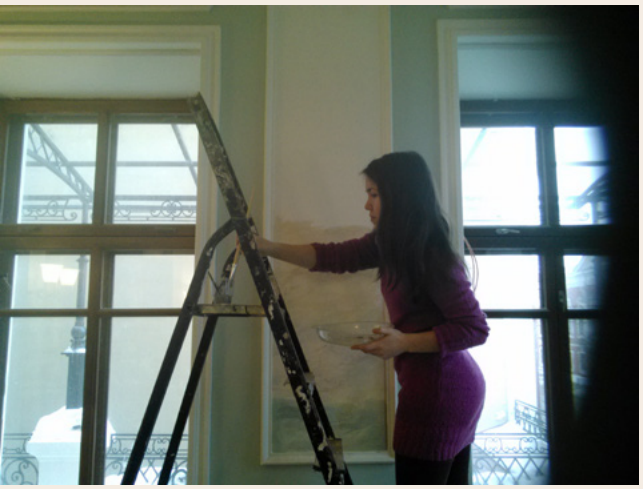


Роспись потолка парадной лестницы Дома приемов



Роспись потолка парадной лестницы





Роспись зала дома приемов под мраморную фактуру



Расписаные под мрамор стеновые зеркала



Фактура

ТЕКСТИЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОКОННЫХ ПРОЕМОВ, ПОШИВ ШТОР

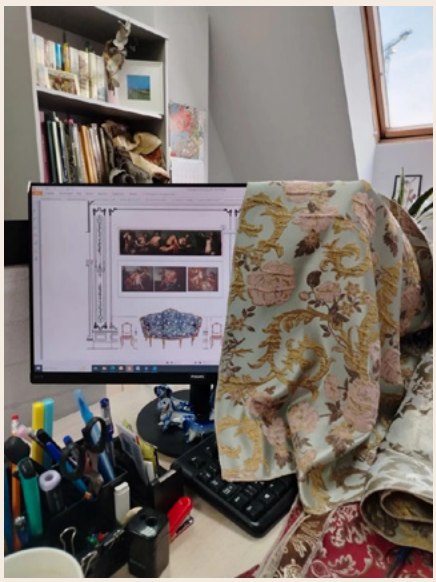
Первый этап воссоздания текстильного оформления окон начинается с подготовки швейной мастерской, проектирования, подбора тканей с учетом стиля интерьера — тяжелые ткани (бархат, жаккард) для классики, легкие (шифон, тюль) для современного минимализма.

Конструкторские решения: использование различных типов карнизов, крючков, гардинных направляющих для достижения нужного фабричного или ручного кроя.

Шторы изготавливаются по индивидуальному заказу с учетом размеров и требования к плотности, рисунку и т. д. Используются такие техники, как крой по индивидуальным лекалам, декоративные кулиски, ламбрекены, тюлевые вставки.

Декоративные элементы: бахрома, кисти, тесьма, декоративные пуговицы и лепнина для отделки и придания шторе завершенного вида.

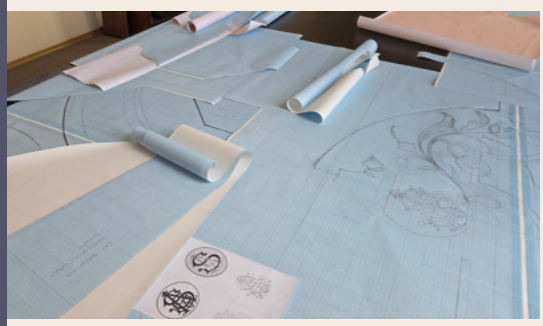
Создание гармоничного и эстетичного интерьера требует использования разнообразных техник и материалов. В частности, актуальны методы оформления штор, комбинирования текстильного оформления стен, подборки тканей компаньонов для обшивки экспозиционной мягкой мебели.



Подбор тканей согласно проекту экспозиции зала



Эскиз и подборка аналогов, соответствующих эпохе



Формирования на лекале гравировки и символики ASG



Проектирование лекал для последующей раскройки по эскизам



Вывешивание портьер и ламбрекена в качестве образца

НАПОЛЬНЫЕ ПОКРЫТИЯ. ПАРКЕТНЫЕ И КАМЕННЫЕ ПОЛЫ

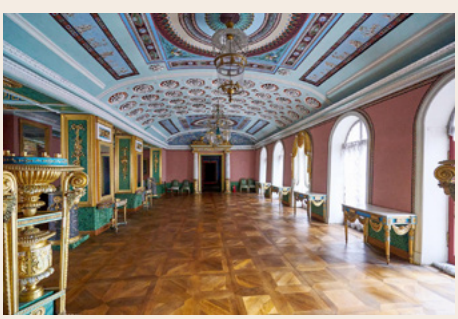
Паркет – важный элемент эстетики и стиля в исторических интерьерах:

При создании каждого паркета большое внимание уделялось соразмерности рисунка пространственной организации и пропорциям интерьера, выверенности цветовой палитры, расположению волокон древесины с учетом освещенности, что давало дополнительную нюансировку оттенков, игру света и тени.

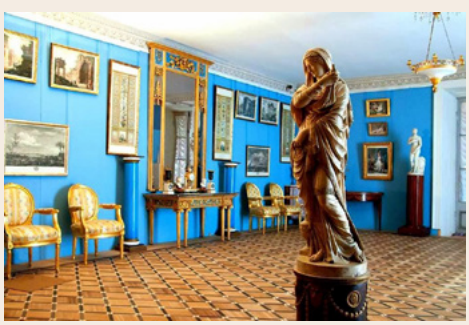
В период строительства дворца (1792–1794 гг.) паркеты несложного геометрического рисунка выполнялись в основном крепостными мастерами с использованием трех-четырех местных пород деревьев — простой и мореный дуб, сосна, береза.

Все работы по реставрации паркетов на протяжении XIX — первой половины XX в. проводились на месте, без вывоза паркетных щитов в мастерские. Такое решение было обусловлено особенностями температурно-влажностного режима неотапливаемого дворца и позволило минимизировать утраты при реставрации паркетов дворца, сохранить их целостный ансамбль.

В процессе реставрации была проделана большая подготовительная работа, которая включала в себя разработку проекта напольных покрытий на основании аналогов и литературных источников, подбор материалов. Выполнены макеты на щитах типовых узоров и вариантов художественного наполнения, орнаментов и вензилей, благодаря чему были приняты решения по планированию работ по воссозданию паркета, типов и видов покрытий. На путях эвакуации были приняты решения и сформированы эскизы по соответствующим эпохам и содержанию помещений, применяемым материалам (гранит, мрамор и другие негорючие покрытия).



Проходная галерея к Итальянскому павильону Останкинского дворца Воссозданный паркет 1970-х гг.



Эстампная галерея Останкинского дворца. Воссозданный паркет 2007 г.



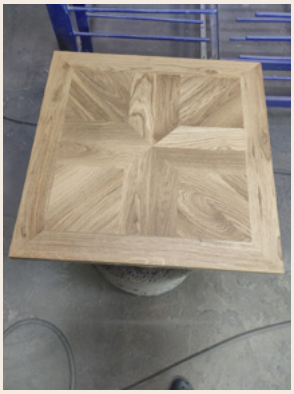
Инкрустация в набранный паркетный щит вставок из ясени для формирования логотипа ASG



Процесс формирования щита (проклейка)



Вариант типового щита паркета и готовой розетки с логотипом ASG



Покрытый маслом готовый щит



Розетка под маслом



Набор паркета по месту, Дом приемов



Каминный зал покрытый маслом паркет



Готовый к финишному покрытию паркет в каминном зале Дома приемов

Методологические принципы нашей команды и «Казанской школы реставрации»

В основе всех процедур лежит патентованная система подбора технологий, учитывающих уникальные особенности каждого объекта. Мы придерживаемся следующих принципов:

Тщательное изучение исторических материалов и технологий, чтобы максимально сохранить оригинальный облик.

Минимальное вмешательство — принцип минимальной инвазии, при котором вмешательства понятны, но не разрушительны.

Использование натуральных и экологичных материалов, соответствующих требованиям сохранения подлинности.

Многопрофильный подход, позволяющий сочетать искусство, архитектуру и инженерные решения.

Обучение и развитие специалистов — создание «Казанской школы реставрации», где молодые профессионалы получают практический и теоретический опыт.



Покрытый маслом паркет столовой Дома приемов

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Реставрация памятника по адресу Карла Маркса, 17 – не только технический вызов, но и символ бережного отношения к историческому наследию и современному технологическому развитию. Внедрение инновационных методов и сохранение традиционных технологий позволяют нам сохранять культурные ценности для будущих поколений, делая Казань еще более привлекательной и культурно богатой.



АНДРЕЙ БОБЫКИН, вице-президент Российской академии художеств:

«Я поражен, что в Казани есть частный музей такого уровня»

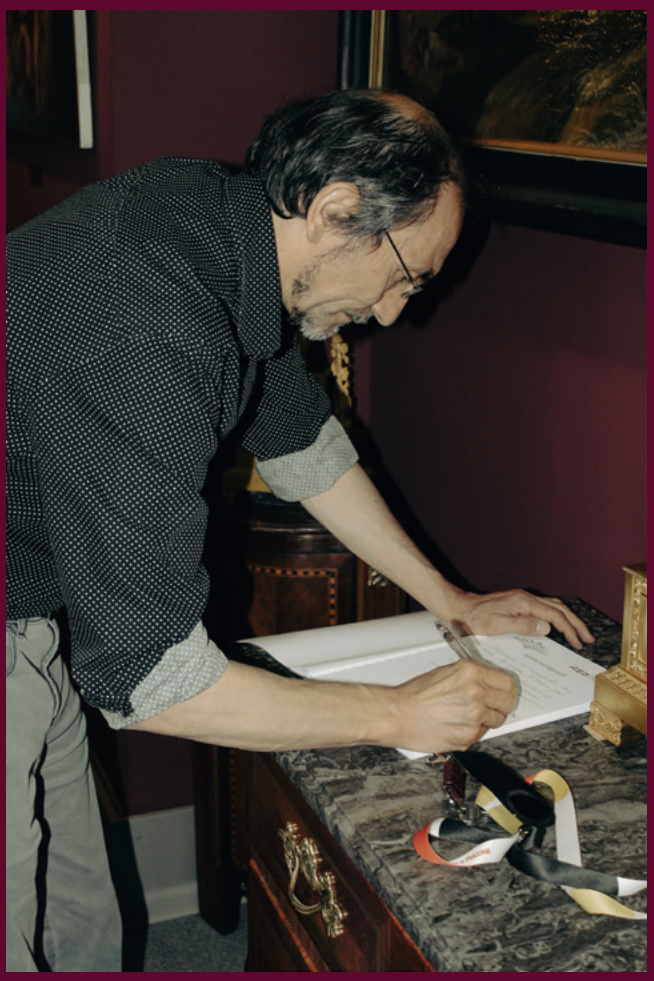
2015



АЛЕКСАНДР ЛЕСОВОЙ, генеральный директор Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени И.Э. Грабаря :

«Великолепная коллекция ! В БСИИ есть настоящие жемчужины»

2015



ШАМИЛЬ ХАЙРОВ, профессор, Университет Глазго

2015

Искусствовед , сотрудник музея Царицино МИХАИЛ ТРЕНИХИН

2024








Презентация объектов культурного наследия Группы компаний ASG на Всероссийской конференции КФУ, 2014



Заведующий кафедрой реставрации СПбГУ ВЛАДИМИР ТОРБИК высоко оценил коллекцию мебели БСИИ ASG, 2015



Участники II Международного съезда реставраторов на экскурсии в музее

2015





1996-2012

Сёмин А. «А ты Рембрандта читал?»: [отрывок из книги «Это моё время»] // Республика Татарстан. – 1997. – 15 октября
Сёмин А. Это моё время: Записки молодого человека. – Казань: ИД «Образование», 1997. – 208 с.
Мамаева Т. Любовь к одному апельсину // Время и деньги. – 1996.– 28 сентября.
Минвалеев А., Замалиева Н., Казанцев В. «Алексея Сёмина – в «золотую сотню» «Форбса»! // Бизнес Online. – 2010. – 20 декабря
Алексей Сёмин // Forbes. – 2011. – 14 апреля
Алексей Сёмин, ASG: Миллиардер-рантье из Казани // Финанс. – 2011. – 1 июля
Алексей Сёмин: Собиратель ценностей // Деловой квартал. – 2011. –19 ноября
В дар Фонду «Возрождение» передана коллекция мебели и живописи XIX века // Рамблер. – 2011.– 30 июня
Короли недвижимости // Forbes. – 2012. – 3 февраля
Мазитова Д. Общекультурная функция миллиардера Сёмина // KazanWeekEnd. – 2012. – 10 февраля
Сафина А. Алексей Сёмин- инвестор –инноватор // Republique. – 2012. – № 3
Усадьбы Бурнаевых и Юнусовых будут воссозданы в оригинальном варианте // kzn.ru. – 2012. – 29 ноября
В Казани раскрыли тайну картины XVIII века // Комсомольская правда. – 2011. – 14 декабря
Выставка одной картины подарит Рождество // Комсомольская правда. – 2011. – 27 декабря
Абдуллина Л. При реставрации здания в Казани найдены редкие монеты 18 века // Татар-Информ. – 2012. –20 ноября
В Татарстане появится виртуальный Музей частных коллекций // Газета. – 2011. – 30 мая
ASG представит отреставрированную мебель XVIII – XIX вв. // Министерство культуры Республики Татарстан. – 2012. – 19 июля
Пасхальная выставка одной картины в обновленной экспозиции Международного института антиквариата ASG // АиФ Казань. – 2012. – 13 апреля

2013

Агеева Л. Алексей Сёмин: «Это наше лицо. Оно нам нравится!» [о восстановлении объектов исторического центра Казани] // Казанские истории. – 2013. – 31 мая
Агеева Л. Второй день рождения Международного института антиквариата // Казанские истории. – 2013. - 8 июня
Адмиралтейскую контору в Казани позолотили // Daily. – 2013. – 11 ноября
Алексей Сёмин вошел в общественный совет при Министерстве культуры РФ // Regnum. – 2013. – 26 февраля
Алексей Сёмин обещал отреставрировать 26 исторических зданий до неузнаваемости // PRO Gorod. – 2013. – 3 июня
Алексей Сёмин: «В Московской области есть усадьба, которой 400 лет…» // Из рук в руки. – 2013. – 1 июля
Алексей Сёмин: «В нашем проекте есть экономический расчёт» // Filister. – 2013. – 11 февраля
Алексей Сёмин: Вкладывать деньги в реставрацию должно быть престижно // Baltinfo.ru. – 2013 .– 14 февраля
ASG вложит в реконструкцию исторического центра Казани 6 млрд рублей // РБК. Татарстан. – 2013. –30 мая
ASG превратит особняк казанского дворянина в дом приемов // Казань-пресс. – 2013. – 17 сентября
ASG продолжит восстановление старинных зданий в историческом центре Казани // Tatre.Ru. – 2013. – 5 августа
В институте антиквариата ASG презентовали журнал «Мир искусств» // Вечерняя Казань. – 2013. – 4 апреля
В Казани в имении Банарцева откроется Дом приемов // Деловой квартал. – 2013. – 18 сентября
В Казани вышел в свет третий номер журнала «Мир искусств: Вестник МИА ASG // Музеи России. – 2013. – 25 сентября
В Казани отреставрировали 26 старинных зданий // Urbanus.ru. – 2013. – 2 июля
В Казани решили открыть галерею частных коллекций // Аргументы недели Online. – 2013. – 11 февраля
В Казани туристам разрешат гулять по крышам и жить в старинных домах-усадьбах // ProГород [о восстановлении объектов исторического центра Казани]. – 2013. – 26 февраля
В Казань перевезли полотно из дома Рубенса // Комсомольская правда. – 2013. – 8 декабря
В Казань привезли полотно из дома Рубенса // АиФ Казань. – 2013. – 6 декабря
В Международный институт антиквариата ASG доставили более 500 предметов искусства // Бизнес Online. – 2013. – 6 декабря
В Москве состоялось заседание попечительского совета Российского военно-исторического общества // Культура. РФ. – 2013. – 30 мая
В хранилище музея антиквариата собраны около 3 тысяч предметов старины // АиФ. – 2013. – 10 июня
Второй этап реставрации 26 исторических зданий Казани планируется завершить к 2016 году // Официальный портал мэрии Казани. – 2013. – 2 августа
Выставка одного полотна» в институте антиквариата // Бизнес Online. – 2013. – 10 июня
Гнездо рода Урванцовых. – Казань. – 2013. – № 1.
Группа ASG уже вложила в исторический центр Казани 2,5 млрд. рублей из запланированных 5 млрд рублей // Бизнес Online. – 2013. – 30 мая
22 марта – День рождения Антониса ван Дейка [Увидеть в Казани работу мастерской Ван Дейка можно в Международном институте антиквариата ASG] // KazanWeek.ru. – 2013. – 22 марта
Дмитрий Рогозин пригласил Алексея Сёмина в попечительский совет Российского военно-исторического общества, созданного Владимиром Путиным // Бизнес Online. – 2013. – 20 мая
До 6 млрд рублей потратят на реставрацию зданий в Казани // Русская планета. – 2013. – 31 мая
Дом приемов откроется в 2014 г. в отреставрированном особняке в Казани // Недвижимость. РИА Новости. – 2013. – 18 сентября
Казанский миллиардер Алексей Семин отреставрирует московскую усадьбу // РБК. – 2013. – 25 ноября
Казанский миллиардер восстановит историческую усадьбу в Подмосковье // Аргументы Недели-online. – 2013. – 31 мая
Казанский стиль [о восстановлении объектов исторического центра Казани] // Огонек. – 2013. – №6. – С.46.
Как бизнесмену оставить имя в истории[о восстановлении объектов исторического центра Казани] // Казанские Ведомости. – 2013. – 12 февраля
Как Казань преобразилась за «500 дней»? // Комсомольская правда. – 2013. – 4 июня
Как сохранить объекты культурного наследия? // Урбанус. Ру. –2013. – 20 февраля
Каталог живописи лучших картин знаменитого коллекционера – уже в Казани! // Urpur.Ru. – 2013. – 26 июля
Конференция «Государственно-частное партнерство как эффективный инструмент сохранения объектов культурного наследия России» // Art16.ru. – 2013. – 14 февраля
Корону на будущем главном офисе ASG в Казани покрыли 24-каратным золотом // Бизнес Online. – 2013. – 11 ноября
Мамаева Т. Искусствовед Вадим Садков: «Появляться на крупных аукционах новичкам небезопасно» // Бизнес Online. – 2013. – 14 февраля
Миллиардер Алексей Сёмин приглашает на ночные прогулки по «европейской» Казани // PRO Gorod. – 2013. – 3 июня
Миллиардер на пенсии: Алексей Сёмин дал откровенное интервью [о восстановлении объектов исторического центра Казани, формировании Большого собрания изящных искусств ASG] // Prokazan. – 2013. – 10 апреля
Миллиардер Сёмин рассказал, какой клад нашел при реставрации старинных домов // PRO Бизнес. - 2013. - 28 октября
Миссия выполнима: 500 дней на возрождение улиц // Казань.24.ру. – 2013. – 2 июля
Михаил Яо [Музей, созданный из коллекций Алексея Сёмина, – непубличный. Мы хотим, чтобы сюда пришёл только тот, кто захотел прийти] // АиФ. – 2013. – 10 апреля

На здании Адмиралтейской конторы в Казани восстановили корону Российской империи // Регнум. – 2013. – 8 октября
Осипова И. Снести нельзя использовать[о восстановлении объектов исторического центра Казани] // Эксперт. – 2013. – № 7.
Перспективные руины [о восстановлении объектов исторического центра Казани] // Baltinfo.ru.– 2013. – 15 февраля
Погорелова Ю. Дворец со всеми неудобствами // Коммерсантъ. Деньги. – 2012. – № 5(862). – С.53-56.
Полотно из Дома Рубенса прибыло в Казань // Культура. РФ. – 2013. – 9 декабря
Посетители Международного института антиквариата увидят «Распятие с донаторами» // Официальный портал мэрии Казани. 2013. – 7 июня
Путешествие в прошлое с Международным институтом антиквариата // Казанские истории. – 2013. – 11 июня
Розанова А. Усадьбы Юнусовых и Бурнаевых вновь стали 2-этажными // Kzn.ru. –2013. – 11 февраля
Саакян К. Старинный французский замок Левевилль // Continent Expedition. – 2013. – май-июнь. – С.62-63.
Сегодня в Казани Алексей Сёмин проведет всероссийскую конференцию реставраторов // Бизнес Online. – 2013. – 11 февраля
Серова И. Памятники еще остались, теперь вся надежда на меценатов // Вечерняя Казань. – 2013. – 12 февраля
Сёмин вкладывает деньги в реставрацию // Skfonews.Ru. – 2013. – 3 июня
Сёмин ответил за 5 миллиардов // Daily. – 2013. – 31 мая
Современные элиты и художественная культура // Музей. – 2013. – № 2
Топал Н. Золотые унитазы уступили место предметам искусства // Аргументы недели. –2013. – 11 февраля
Усадьбы Юнусовых и Бурнаевых вновь стали 2-этажными // Мэрия Казани. – 2013. – 11 февраля
Ценители искусства увидят 400 лучших картин из коллекции известного бизнесмена Алексея Сёмина // Известия Татарстана. – 2013. – 24 июля
Частные инвесторы вложили в возрождение исторического центра Казани миллиарды рублей // Деловой квартал. – 2013. – 9 сентября

2014

Агеева Л. Алексей Сёмин: «Без элиты общество будут жить одним днем» // Казанские истории. – 2014. – 6 марта
Александрина М. Новая жизнь старинных усадеб // Литературная газета.– 2014. – №32
Алексей Сёмин возродил бренд подмосковной усадьбы // Бизнес Online. – 2014. – 25 ноября
Алексей Сёмин откроет в Сколково дом приемов // Daily. – 2014. – 21 мая
Алексей Сёмин планирует отреставрировать московскую усадьбу // Деловой квартал. – 2014. – 21 мая
Антиквар окажет прием в «Сколково» // Коммерсантъ. – 2014. – 21 мая
Апарт-отель с конным двором и вертолетной площадкой откроется в подмосковной усадьбе В.И. Аигина // Интерфакс. – 2014. – 21 мая
ASG арендовала усадьбу «Пущино» // Ведомости. – 2014. – 3 марта
ASG берется за усадьбы // Cre.Ru. – 2014. – 3 марта
ASG завершает реставрацию дома Банарцева в Казани: лепнина, камин и антикварная мебель // Бизнес Online. – 2014. – 20 ноября
ASG откроет в Подмосковье сеть отелей стоимостью 2 млрд рублей // Arendator.ru. – 2014. – 3 июня
ASG победила в аукционе на льготную аренду подмосковной усадьбы «Кузьминское // Bn.Ru. – 2014. – 21 ноября
ASG представила проект восстановления усадьбы «Спасское // Интерфакс. – 2014. – 24 октября
ASG приобрела очередную усадьбу // Cre.Ru. – 2014. – 9 июня
ASG реставрирует историческую усадьбу для нужд Сколково // Arendator.ru. – 2014. – 22 мая
ASG реставрирует подмосковные усадьбы // Газета.ру. - 2014. – 3 марта
Баловень усадьбы. Как миллиардер из Казани возрождает Подмосковье // Коммерсантъ. – 2014. – 19 мая
Бизнесмен из Казани арендовал третью подмосковную усадьбу // Дом.Лента.ру. – 2014. – 3 марта
Бикбов А. Лицеприятный портрет // Татарстан.-2014.- октябрь
Бутик-отель с номерами люкс откроется в подмосковной усадьбе Пущино-на-Наре // Интерфакс. – 2014. – 30 апреля
В Казани в Адмиралтейской конторе, реставрируемой группой ASG, появятся залы, посвященные российским императорам // Бизнес Online. – 2014. – 9 февраля
В Казани миллиардер Сёмин восстановил интерьер сгоревшей усадьбы // Progorod. – 2014. – 22 мая
В Казани открылась выставка мультимиллиардера Алексея Сёмина // Аргументы и факты. Казань. – 2014. – 11 декабря
В Казанском Кремле создали «Зарисовки усадебного быта // KazanFirst. – 2014. – 11 декабря
В Каширском районе появится дворянская усадьба // Квадрум. – 2014. – 27 октября
В Минкультуры России появится программа по сохранению русской усадьбы как объекта культурного наследия // Официальный сайт Министерства культуры РФ. – 2014. – 2 июня
В первой восстановленной подмосковной усадьбе «Аигино» можно будет пожить «как графья» // Московский Комсомолец. – 2014. – 22 мая
В подмосковных усадьбах откроют мини-гостиницы //Аргументы. ру. – 2014. – 12 марта
В подмосковных усадьбах откроют отели // На рублевке. – 2014. – 3 июля
В Подмосковье появится туристический маршрут по отреставрированным усадьбам «Поусадебное кольцо» // Агентство городских новостей «Москва». – 2014. – 17 декабря
В Серпуховский музей переданы старинные монеты // Портал Министерства культуры Московской области. – 2014. – 26 сентября
В усадьбе Аигиных закончена реконструкция главного дома // Маяк. – 2014. – 27 ноября
В центре Казани из советских коммуналок воссоздали дворянский дом // ProKazan.ru. – 2014. – 20 ноября
Владимир Мединский подвел итоги первого года работы РВИО на заседании попечительского совета // Официальный портал Министерства культуры РФ. – 2014. – 17 апреля
Власти Подмосковья надеются, что усадьба Аигина станет центром развития бизнеса // ТАСС. – 2014. – 19 ноября
Выставка «Зарисовки усадебного быта» открывается в Казанском Кремле // Татар-информ. – 2014. – 8 декабря
Группа ASG отреставрирует заброшенную подмосковную усадьбу «Черкизово» // В Подмосковье. – 2014. – 21 января
Дворянское гнездо // Commercial Real Estate. – 2014. – 14 июля
Дневники реставрации усадеб // Официальный сайт Министерства культуры Московской области. – 2014. – 5 мая
Долгосрочные инвестиции в культурное наследие // Горизонты культуры. – 2014. – 27 июня
Дорожную карту объектов культуры составят в Пушкинском районе // В Подмосковье. – 2014. – 25 декабря
Дуленкова А. Ощущение барина: как миллиардер из Казани превращает усадьбы в отели // РБК. – 2014. – 2 июня
Ершова А. Итальянский шедевр XVII века отреставрирован в МИА ASG // Бизнес Online. – 2014. - 17 октября
Ершова А. Общественный совет Министерства культуры поддержал концепцию Алексея Сёмина // Бизнес Online. – 2014.- 4 июня
Живи, усадьба русская! В Подмосковье возрождают историческое наследие // Аргументы и Факты. – 2014. – 1 октября
Жохова А., Березанская Е. Искусство капитализации //Forbes. – 2014. – 3 октября
За восстановление подмосковных усадеб взялся бизнесмен из Казани // Лента.ру. – 2014. - 21 января
За год арендовано 16 исторических усадеб Подмосковья// Regnum. – 2014. – 24 декабря
И белый дом, и мезонина венецианское окно… Усадьбу Тарасково восстановит инвестор // Каширские известия. – 2014. – 12 августа

Инвестиции в сохранение усадеб Подмосковья // Охраняется государством. – 2014. – 6 мая
Инвестиционная группа компаний ASG примет участие в аукционе на право льготной аренды усадьбы «Васино» // Интерфакс. – 2014. – 9 сентября
Инвестор «Усадеб Подмосковья» номинирован на премию «Меценат Года культуры» // ТАСС. – 2014. – 23 декабря
Инвесторам передадут 15 подмосковных усадеб уже в 2014 году // Ведомости. Недвижимость. – 2014. – 16 сентября
Инвесторы готовы создать в Подмосковье базу для восстановления объектов культурного наследия //Realto.ru. – 2014. – 19 ноября
Инвесторы займутся реставрацией старинной усадьбы // Коломна-справка. – 2014. – 30 июня
Инвесторы опасаются покупать старинные усадьбы через посредника // Известия. – 2014. – 1 декабря
Инвесторы сделают из усадьбы Пущино-на-Наре бутик-отель // Квадрат. – 2014. – 30 апреля
Интерьеры старинных зданий Казани украшают лепниной по образцам XVIII века // Бизнес Online. – 2014. – 18 февраля
Итоги спасения подмосковных усадеб подведут в правительстве региона // ИА Regnum. – 2014. – 25 декабря
К Аигину на постой // Пушкино сегодня. – 2014. – 22 мая
Казанские специалисты по антиквариату исправляют ошибки французских экспертов и разгадывают тайны картин XVI века // ProKazan.ru. – 2014. – 5 ноября
Казанский бизнесмен Алексей Сёмин стал меценатом года культуры // Бизнес Online. – 2014. – 26 декабря
Казанский бизнесмен Алексей Сёмин стал меценатом Года культуры. – Казанские истории. – 2014. – 25 декабря
Казанский миллиардер откроет залы пяти российских императоров // Известия Татарстана. – 2014. – 9 февраля
Казанский миллиардер приобрел усадьбу князя Татищева // PROKazan. – 2014. – 29 декабря
Казанский мультимиллиардер взял в аренду на 49 лет разрушенные подмосковные усадьбы // PRO Gorod. – 2014. – 22 января
Как купить усадьбу и стать помещиком» с комментариями А.В. Сёмина // Газета.Ru. – 2014. – 20 мая
Как сохранить уникальное усадебное наследие России? // Культура. – 2014. – 2 июня
Катаргин Д. Как Рустам Минниханов зашел на «огонек» к Алексею Сёмину // Бизнес Online. – 2014. - 9 декабря
Крупнейшие коллекции миллиардеров: рейтинг Forbes // Forbes. – 2014. – 26 ноября
Культурные новости. Судьба усадьбы решена // Литературная газета. – 2014. – 13 октября
Любовь к отеческим усадьбам // Коммерсантъ. – 2014. – 23 декабря
Международный институт антиквариата ASG // ProKazan.ru. – 2014. – 27 октября
Миллиардер из Татарстана скупает разрушенные подмосковные усадьбы // РБК Daily. – 2014. – 21 января
Миллиардер переделает усадьбы в гостиницы // Дни.ру. – 2014. – 3 июня
Министр культуры Московской области посетил реставрируемый объект // Квадрум. – 2014. – 19 мая
Минкульту предложили план спасения барских усадеб // Московский Комсомолец. – 2014. – 2 июня
Молоток до Казани доведет // Московский Комсомолец. – 2014. – 21 января
На выставке «Зарисовки усадебного быта» представят будущий облик отреставрированных особняков в Казани и Московской области // KazanWeek. – 2014. – 3 декабря
На старинное Сколково нашли деньги // Вести.Москва. – 2014. – 21 мая
Новая жизнь усадьбы Вяземских // Glazey.ru. – 2014. – 30 апреля
От неоренессанса до ампира // Официальный сайт Администрации Пушкинского района. – 2014. – 8 августа
Ощущение барина // РБК Daily. – 2014. – 2 июня
Парк Виктора Вексельберга с комментариями Алексея Сёмина // РБК Daily. – 2014. – 12 февраля
Первую усадьбу по программе «метр за рубль» восстановили всего за год // Московский Комсомолец. – 2014. – 20 ноября
Подведены итоги реализации губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья» //Правительство Московской области. – 2014. – 26 декабря
Подмосковная усадьба «Тарасково» передана инвестиционной группе компаний ASG по программе льготной аренды // Интерфакс Россия. – 2014. – 6 июня
Подмосковная усадьба «Черкизово» будет отреставрирована ASG – меценатом из Татарстана // Деловой Квартал. – 2014. 21 января
Подмосковная усадьба Пущино-на-Наре передана в аренду // Интерфакс. – 2014. – 3 марта
Подмосковная усадьба Черкизово сдана в аренду за 1,2 млн рублей // ИТАР-ТАСС. – 2014. – 21 января
Подмосковную усадьбу «Черкизово» отреставрирует арендатор // Квадратъ. Доступно о недвижимости. – 2014. – 21 января
Подмосковные усадьбы найдут новых владельцев//Коммерсантъ. – 2014. – 14 марта
Подмосковные усадьбы превратятся в отели //Подмосковье. Сегодня. – 2014. – 30 июня
Подмосковные усадьбы: историческая значимость на продажу// Restate.ru. – 2014. – 4 декабря
«Подмосковье избавляется от столичных руин» с комментариями председателя совета директоров ASG Алексея Сёмина// Коммерсантъ. Недвижимость. – 2014. – 5 марта
Пожалуйте в усадьбу! // Аргументы и факты – Казань. – 2014. 23 мая
Пресс-тур в усадьбу Пущино-на-Наре//Официальный портал Министерства культуры Московской области. – 2014. – 24 апреля
Пущино-на-Наре возрождается как Феникс из пепла // Московский Комсомолец. Серпухов. – 2014. – 5 мая
Пятая усадьба в Подмосковье передана группе компаний ASG по программе льготной аренды//Интерфакс. – 2014. – 1 августа
Рентабельна ли реставрация исторических зданий? // Новости рынка недвижимости Самары. – 2014. – 20 мая
Реставраторы готовятся к аукциону//360 Подмосковье. – 2014. – 10 сентября
Реставраторы нашли в здании подмосковной усадьбы 380 монет XIX века // РИА Новости. – 2014. – 18 августа
Реставраторы усадьбы Глебовых в Тарасково обнаружили уникальную плитку и фрагменты декора дома//Каширские известия. – 2014. – 5 ноября
Реставрационные работы в четырех усадьбах Подмосковья будут завершены до 2018 г. // Интерфакс. – 2014. – 27 июня
Реставрацию усадьбы «Тарасково» обсудят эксперты//Подмосковье сегодня. – 2014. – 12 августа
Реставрация усадьбы Аигина//Пушкино сегодня. – 2014. – 23 апреля
Реставрация усадьбы В.И.Аигина // Твой Пушкинский. – 2014. – 23 мая
Реставрация усадьбы Вяземских // ОКА-ТВ. – 2014. – 13 мая
Рублевая усадьба // Коммерсантъ. – 2014. – 16 января
Рустам Минниханов осмотрел исторические здания в центре Казани // Казанские истории. – 2014. – 12 июня
Рустам Минниханов совершил очередную пешую прогулку по историческому центру столицы РТ // Официальный портал Правительства РТ. – 2014. – 7 июля
Сохранение художественно-исторической среды города как духовного фактора культуры» // Казанские истории. – 2014. – 19 ноября
Старинная усадьба станет отелем // Ять. – 2014. – 9 июля
Старинные усадьбы – великолепие современности//Пушкино сегодня. – 2014. – 8 августа
Старые усадьбы и новые помещики // The Artnewspaper. – 2014. – 16 декабря
Структура группы ASG купила на аукционе усадьбу «Васино» в Подмосковье // РИА Новости. – 2014. – 1 октября
Талицы напоказ // Хранители наследия. – 2014. – 19 ноября
Татарстан закрепился в «Forbes» с комментариями председателя совета директоров ASG Алексея Сёмина // Коммерсантъ. Волга-Урал. – 2014. – 5 марта
Татарстанский бизнесмен номинирован на всероссийскую

премию «Меценат Года культуры» // Бизнес Online. – 2014. – 23 декабря
Тимофеев Я. Инвесторы опасаются покупать старинные усадьбы через посредника // Известия. – 2014. – 2 декабря
У руин появилось будущее // ОКА-Инфо. – 2014. – 21 апреля
Уголок дворянской усадьбы в Казани. – Казанские истории. – 2014. – 20 мая
Усадебный ренессанс // Подмосковье. – 2014. – 15 мая
Усадьба «Спасское» в Воскресенском районе сдана в льготную аренду по итогам торгов // Интерфакс. – 2014. – 29 августа
Усадьба «Васино» в Чеховском районе обрела инвестора // Чехов сегодня. – 2014. – 10 ноября
Усадьба «Пущино-на-Наре». Что будет после реконструкции? // Выбирай! В Серпухове. – 2014. – 17 апреля
Усадьба «Черкизово» будет отреставрирована // Cottage.ru. – 2014. – 20 января
Усадьба Аигиных Талицы. Интерьеры главного дома после первого этапа реставрации // Летопись русской усадьбы. – 2014. 26 ноября
Усадьба Аигиных Талицы. Новые хозяева встречают своих гостей // Летопись русской усадьбы. – 2014. – 20 ноября
Усадьба в Черкизове: ренессанс // Коломенская правда. – 2014. – 25 июня
Усадьба Вяземских проснулась от столетнего сна // Официальный сайт администрации Серпуховского района. – 2014. – 11 апреля
Усадьба Вяземских Пущино-на-Наре возродится в 2017 году как бутик-отель // The Artnewspaper Russia. – 10 июня
Усадьба Пущино-на-Наре передана в аренду единственному участнику торгов // Официальный сайт Министерства культуры РФ. – 2014. – 4 марта
Усадьба Спасское будет восстановлена по губернаторской программе // Наше слово. – 2014. – 31 октября
Усадьба Тарасково в Каширском районе будет восстановлена // Министерство культуры Московской области. – 2014. – 9 июня
Усадьбу «Тарасково» передали в льготную аренду для восстановления // В Подмосковье. – 2014. – 9 июня
Усадьбу «Черкизово» сдали в аренду более чем за миллион рублей (Подмосковье) // Regnum. – 2014. – 21 января
Усадьбу «Васино» сдали за 274 тыс. руб. в год // Подмосковье Сегодня. – 2014. – 30 сентября
Усадьбу «Кузьминское» отдали в льготную аренду с восьмой попытки // Русская планета. – 2014. –21 ноября
Усадьбу «Тарасково» передали в льготную аренду для восстановления. – RIAMO.RU. – 2014.– 6 июня
Усадьбу Аигина в Подмосковье могут открыть для туристов уже в этом году // В Подмосковье. – 2014. – 12 сентября
Усадьбу Аигина превратят в апарт-отель // Restate.ru. – 2014. – 3 июня
Усадьбы Подмосковья обсудили в Министерстве культуры России // Росбалт. – 2014. – 3 июня
«Усадьбы Подмосковья уходят на Восток» с комментариями министра культуры Московской области О. Рожнова и директора проектной мастерской ASG А. Хайруллиной // Московский Комсомолец. – 2014. – 4 марта
Участник губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья» номинирован на премию «Меценат Года культуры» Министерства культуры РФ // Министерство имущественных отношений Московской области. – 2014. – 22 декабря
Частные инвесторы отреставрируют объекты культурного наследия Подмосковья // Квадрум. – 2014. – 30 апреля
Экспертная комиссия высоко оценила преобразования усадьбы Аигина после 11 месяцев сдачи ее в льготную аренду // Официальный портал Правительства Московской области. – 2014. – 19 ноября
Экспертная комиссия посетила усадьбу Вяземских // Официальный сайт Администрации Серпуховского региона. – 2014. – 29 апреля
Эксперты обсудят программу реставрации усадьбы «Тарасково»// Интерфакс. – 2014. – 12 августа
Этот год заложил фундамент для многих начинаний // Литературная газета. – 2014. – 17 декабря 2015
Юхновская О. Алексей Сёмин подскажет, как стать богатым…// Tataram.ru. – 2014. – 7 февраля

2015

Ансамбль усадьбы «Гусева полоса» в Сколково отреставрируют без привлечения бюджетных средств // Газета.Ru. – 2015. – 26 февраля
Аудиогид по усадьбе Аигиных Талицы // Летопись русской усадьбы. – 2015. – 4 марта
ASG восстанавливает усадьбу «родоначальника российской истории» // Бизнес Online. – 2015. – 23 ноября
ASG восстановит усадьбу в Сколково // Бизнес Online. – 2015. - 27 февраля
ASG на II Международном съезде реставраторов // Бизнес Online. – 2015. – 18 сентября
ASG подарил театралам Казани экскурсионный маршрут // Бизнес Online. – 2015. – 24 августа
ASG реставрирует историческую усадьбу для нужд «Сколково» // Арендатор.ру. – 2015. – 27 февраля
ASG формирует новую культуру общения с объектами культурного наследия // Бизнес Online. – 2015. – 21 декабря
«Белая ворона» в гостях у МИА // Бизнес Online. – 2015. – 28 сентября
Бесплатная экскурсия. Пешком по театральной Казани // Вечерняя Казань. – 2015. – 18 августа
Большое собрание изящных искусств ASG в каталогах // Казанские истории. – 2015. – 29 декабря
В инограде отреставрируют старинную усадьбу //ТАСС. – 2015. – 27 февраля
В исторических местах Подмосковья проведут экскурсии и субботники // Regnum. – 2015. – 17 апреля
В Казани представят интерьеры XIX века в стиле «ампир» // Мэрия Казани. – 2015. – 11 марта
В Казани работал II международный съезд реставраторов // Реальное Время. – 2015. – 18 сентября
В «Ляхово» сделают агротуристический кластер // Regnum. – 2015. – 16 сентября
В МИА ASG воссоздали покои императора Наполеона и демонстрируют посетителям уникальную online реставрацию шедевра итальянской живописи XVII века // Art 16.ru. – 2015. – 28 октября
В отреставрированной подмосковной усадьбе Талицы откроют дорогой отель // Regnum. – 2015. – 4 июня
В отреставрированной усадьбе Аигина в Подмосковье откроют апарт-отель // M24.ru. – 2015. – 4 июня
В Подмосковье готовится к открытию первая усадьба, переданная в аренду // Российская газета. – 2015. – 9
Возрождающуюся усадьбу Зенино Люберецкого района обеспечили электричеством // В Подмосковье. – 2015. – 24 февраля
Воробьёв остался доволен работой по реставрации усадьбы Аигина // Подмосковье сегодня. – 2015. – 2 декабря
18 мая в Казани пройдет экскурсия по литературным местам «Дом на Проломной…» // Официальный Татарстан: Государственный комитет Республики Татарстан по туризму. – 2015. – 15 мая
Выставочный центр МИА вновь готов к приему гостей // Бизнес Online. – 2015. – 27 июля
Где-то 250 миллионов мы вложили в усадьбу Аигиных // Реальное Время. – 2015. – 10 сентября
Главный дом Пущино-на-Наре обретет кровлю к зиме // Московский комсомолец. Серпухов. – 2015. – 21 июля
Главу Подмосковья впечатлили итоги реставрации усадьбы Аигиных // Интерфакс. – 2015. – 2 декабря
Год реставрации усадьбы в Подмосковье обошелся в 250 млн рублей // Regnum. – 2015. – 8 апреля
Губернатор Воробьев высоко оценил отреставрированную усадьбу Аигина в Подмосковье // РИАМО. – 2015. – 2 декабря
«2279 предметов в каталоге – это одна из самых больших частных коллекций мебели в России» // Бизнес Online. – 2015. – 3 марта
День мецената и благотворителя // РИА Новости. – 2015. – 13 апреля

Дом с башенками на берегу Оки, в Тарасково // Блокнот свободного архитектора. – 2015. – 27 мая
Завершается реставрация первой подмосковной усадьбы, сданной в аренду по программе «рубль за метр» // Министерство культуры Московской области. – 2015. – 4 июня
Инвестор планирует полностью восстановить историческую инфраструктуру усадьбы Аигиных // Интерфакс. – 2015. 2 декабря
Искусство мебели в новом каталоге Международного института антиквариата // Бизнес Online. – 2015. – 19 августа
Исторические здания ASG в юбилейном выпуске программы на UTV// Бизнес- Online. – 2015. – 2 октября
Комплекс усадеб в Старо-Татарской слободе как машина времени// Казань. – 2015. – 16 сентября
Костоева В. На старый лад: зачем казанский миллиардер скупает подмосковные усадьбы // Forbes. – 2015. – 6 мая
Министр культуры Московской области Олег Рожнов посетил Выставочный центр ASG // Бизнес Online. – 2015. – 16 марта
На старый лад: зачем казанский миллиардер скупает подмосковные усадьбы // Forbes. – 2015. – 6 мая
Объект ASG официально принят Министерством культуры Московской области // Бизнес Online. – 2015. – 17 ноября
Online реставрация итальянского шедевра XVII века // Казанские истории. – 2015. – 1 ноября
«Online реставрация» итальянского шедевра из собрания МИА ASG // Бизнес Online. – 2015. – 12 октября
Подмосковная усадьба Аигина открылась после реставрации // Интерфакс. – 2015. – 19 ноября
Проект продвижения культурного наследия группы компаний ASG признан одним из лучших в России // Бизнес Online. – 2015. – 26 февраля
Рейтинг богатейших бизнесменов // Forbes. – 2015. – 3 мая
Реставрация первого объекта программы «Усадьбы Подмосковья» завершена // РИАМО. – 2015. – 4 июня
Русская усадьба как хозяйствующий субъект с музейной функцией - ноу-хау Алексея Сёмина // Бизнес Online. – 2015. – 7 декабря
Усадьба Аигина: первый результат губернаторской программы // Министерство имущественных отношений Московской области . – 2015. – 8 декабря
Щипанов Д. ASG: «Где-то 250 миллионов мы вложили в усадьбу Аигиных» // Реальное Время. – 2015. – 10 сентября

2016

Алексей Сёмин завершил реставрацию первого объекта культурного наследия ASG в Казани. – Бизнес Online. – 2016. - 15 июня
Алексей Сёмин – номинант Национальной премии «Культурное наследие» // Бизнес Online. – 2016. – 24 мая
Аналог картины из собрания ASG продан Sotheby's за $125,000 // Бизнес Online. – 2016. – 8 фев
ASG выпустила путеводитель по своим объектам в Казани // Бизнес Online. – 2016. – 23 июля
ASG готовит к сдаче очередной объект культурного наследия в Казани // Бизнес Online. – 2016. – 29 июля
ASG завершила реставрацию объекта культурного наследия конца XVIII века // Бизнес Online. – 2016. – 20 июня
ASG на IV Съезде градозащитных организаций России // Бизнес Online. – 2016. – 27 апреля
ASG начинает новый этап восстановления объектов культурного наследия // Бизнес Online. – 2016. – 20 мая
В Казани восстановлен «Дом архитектора Коринфского» // Хранители наследия. – 2016. – 17 июня
В Казани восстановлен Дом Банарцева // Хранители наследия. – 2016. – 5 июля
250 миллионов на возрождение усадьбы Аигина//Правительство Московской области. – 2016. – 8 июня
Картина из Большого собрания изящных искусств ASG атрибутирована в ГМИИ им. А.С. Пушкина // Бизнес Online. – 2016. – 11 мая
Награда за успешную реализацию программы «Усадьбы Подмосковья» // Правительство Московской области. – 2016. – 1 июня
Новая старая Казань – город-музей под открытым небом // Элита Татарстана. – 2016. – 16 мая
Опыт ASG по восстановлению объектов культурного наследия обсужден на круглом столе в Эрмитаже // Бизнес Online. – 2016. – 12 апреля
Первый этап реконструкции усадьбы «Тарасково» завершили в Подмосковье // Интерфакс. – 2016. – 2 сентября
Съемочная группа ВГТРК представила объект ASG в программе «Вести-Москва» // Бизнес Online. – 2016. – 9 марта
Тарасково спасено от гибели // Хранители наследия. – 2016. – 4 июля
Усадебное «досье» ASG вошло в федеральную целевую программу «Культура России (2012-2018 годы)» // Бизнес Online. – 2016. – 26 января
Усадьба Глебовых в Тарасково получила новую жизнь // Правительство Московской области. – 2016. – 1 июля
Экспонат на миллиард: как российские бизнесмены утоляют жажду прекрасного // Forbes. – 2016. – 29 февраля
Экспонаты МИА в объективе ТНВ // Бизнес Online. – 2016. – 11 января

2017

ASG начинает второй этап восстановительных работ в двух исторических домах Старо-Татарской слободы // Бизнес Online. – 2017. – 8 июня
ASG объявила о старте второго этапа восстановительных работ в главном доме усадьбы Урванцовых в Казани // Бизнес Online. – 2017. – 27 мая
ASG планирует отреставрировать пять домов в центре Казани // Реальное Время. – 2017. – 5 мая
ASG приступает к реставрации номеров Михайлова: стоимость работ превысит 200 миллионов рублей // Бизнес Online. – 2017. – 7 июля
В МИА отреставрирована картина итальянского мастера раннего барокко // Бизнес Online. – 2017. – 10 апреля
В ожидании новых постояльцев: как реставрируют гостиницу «Амур» // Реальное Время. – 2017. – 16 августа
Восстановленная по губернаторской программе усадьба Аигиных проводит экскурсии // Правительство Московской области. – 2017. – 2 июня
Группа ASG приступила ко второму этапу реставрации дома купца Землянова, на очереди ещё 12 объектов // Бизнес Online. – 2017. – 24 августа
200 млн за обновленный облик доходного дома // Бизнес Online. – 2017. – 7 июля
До конца года ASG Алексея Сёмина намерена завершить реставрацию 7 особняков в центре Казани // Бизнес Online. – 2017. – 5 мая
До конца 2017 года ASG планирует сдать в Казани еще 8 исторических объектов проекта «500 дней» // Татар-Информ. – 2017. – 5 мая
Дом приемов ASG открыли мэр Казани и мэр Парижа // Бизнес Online. – 2017. – 17 февраля
Как возрождают гостиницу «Амур», где жил Габдулла Тукай: фоторепортаж // Бизнес Online. – 2017. – 16 августа
Катаргин Д., Гавриленко А. Сёмин расправляет плечи: ASG доведет инвестиции в исторические особнячки до 6 миллиардов» // Бизнес Online. – 2017. – 5 мая
Компания ASG запустила второй этап реставрации усадьбы Урванцовых // Новости регионов России. – 2017. – 27 мая
Корякин О. Что осталось от номера Качалова: в Казани восстановят гостиницу, где жил знаменитый актер // Российская Газета: Неделя. – 2017. – 13 июля
Мусина А. В казанском доме купца Михайлова начали укреплять фундамент // Татар-Информ. – 2017. – 7 июля
Набиуллина Л. «Злоключения номеров Михайлова позади: Алексей Сёмин не пожалеет на них 200 млн рублей» // Бизнес Online. – 2017. – 10 июля
На реконструкцию Номеров Михайлова ASG потратит более 200 млн рублей // Реальное Время. – 2017. – 7 июля
На трех объектах ASG в Старо-Татарской слободе возобновились восстановительные работы // Бизнес Online. – 2017. – 16 августа

Номера Михайлова откроют с мемориальной комнатой актера Качалова // Реальное Время. – 2017. – 7 июля
Номера Михайлова: что скрывается за обновленным фасадом? // Реальное Время. – 2017. – 7 июля
Пейзаж за 73 тысячи долларов // Бизнес Online. – 2017. – 6 декабря
Первый восстановленный по Губернаторской программе «Усадьбы Подмосковья» объект принимает гостей //Правительство Московской области. – 2017. – 2 июня
Простота средств, сдержанность и вкус – все идеалы искусства старых мастеров в 16 номере Вестника Международного института антиквариата // Бизнес Online. – 2017. – 11 января
Реконструкция здания гостиницы «Амур» //Префектура «Старый город». – 2017. – 17 августа
Романова О. ASG возобновила реставрацию двух домов стоимостью 85 и 55 млн рублей в Старо-Татарской слободе // Татар-информ. – 2017. – 7 июня
Романова О. Компания ASG запустила второй этап реставрации усадьбы Урванцовых // Татар-Информ. – 2017. – 26 мая
Скрябин И. Алексей Сёмин вдохновился «Амуром» и замахнулся на целый квартал // Бизнес Online. – 2017. – 17 августа
Скрябин И. Алексей Сёмин взялся за реставрацию «гнезда революции» в Старо-Татарской слободе // Бизнес Online. – 2017. - 24 августа
Турцева Д. Казань вернула себе расположение Алексея Сёмина: реставраторы вновь взялись за «дом-утюжок» на Галактионова // Реальное Время. – 2017. – 5 мая
«Чисто европейское искусство…»: Михаил Пиотровский дал интервью «Миру искусств» // Бизнес Online. – 2017. – 19 октября

2018

В МИА атрибутирована картина одного из крупнейших художников Ломбардии XVII века // Бизнес Online. – 2018. – 27 августа
В реставрационных мастерских Международного института антиквариата реставрирован поставец эпохи Ренессанса // Бизнес Online. – 2018. – 8 февраля
Картины художников, представленных в БСИИ ASG, стали самыми интересными лотами Christie's и Sotheby's // Бизнес Online. – 2018. – 19 февраля
Компания заявила о завершении реставрационных работ еще на трех объектах по соглашению «500 дней» // Татар-Информ. – 2018. – 28 сентября
От маньеризма до маринистики: шедевры корпоративной коллекции ASG из реставрационных мастерских // Бизнес Online. – 2018. – 22 мая
От химии - к механике: МИА делится опытом реставрации // Бизнес Online. – 2018. – 30 июля
Порядка 175 млн рублей инвестируют в развитие инфраструктуры усадьбы Аигиных в Подмосковье // РИА МО Правительство Московской области. – 2018. – 21 февраля
Префект Старо-Татарской слободы о новых музеях и фестивалях, потенциале набережной Кабана и планах инвесторов во главе с Семиным // Бизнес Online. – 2018. – 29 октября
Реставрация усадьбы Тарасково в Кашире завершена на 60% // РИАМО Правительство Московской области. – 2018. – 21 февраля
Романова О. ASG завершает в Казани реставрацию дома усадьбы Урванцова и тайного советника Осокина // Татар-информ. – 2018. – 18 апреля
Романова О. В Казани сквер у Тихвинской церкви пополнился 30 кленами и рябинами // Татар-информ. – 2018. – 29 апреля
Романова О. Дворянские сани с подогревом из музея Казани попали в «Что? Где? Когда?» // Татар-Информ. – 2018. – 27 января
Романова О. Музей антиквариата переедет «под крыло» Казанского Кремля // Татар-Информ. – 2018. – 29 января
Романова О. Музей Тукая в Казани пополнился экспонатами из привечавшей в последние дни жизни поэта гостиницы // Татар-Информ. – 2018. – 29 июня
Романова О. Незримые покровители Казани: вписанные в историю страны и мира образы // Татар-Информ. – 2018. – 13 февраля
Романова О. Реставраторы Казани распознали комод Петра I в лоте с аукциона во Франции // Татар-Информ. – 2018. – 22 ноября

2019

В Казанском кремле наградили лауреатов фестиваля «Архитектурное Наследие» // Союз архитекторов России. – 2019. 27 мая
В объект культурного наследия, восстановленный ASG в формате государственно-частного партнерства, вернулась жизнь // Бизнес Online. – 2019. – 30 апреля
Восстановленные объекты ASG презентовали на первой в 2019 году коллегии Комитета охраны культурного наследия // Бизнес Online. – 2019. – 16 января
Итоги фестиваля «Архитектурное наследие 2019» подвели в Казани // Элита Татарстана. – 2019. – 27 мая
Романова О. В Казани реставраторы намерены переименовать архитектурный памятник федерального значения // Татар-Информ. – 2019. – 26 июня
Романова О. Миллиардер Сёмин вдвое увеличит расходы на восстановление в Казани объектов наследия // Татар-Информ. – 2019. – 23 января
Серова И. Восстановленный Дом Чекмарева-Каменева переименуют в честь генеральши Великопольской // Реальное Время. – 2019. – 26 июня

2020

В Москве рассказали о работах по реставрации усадьбы «Гусева Полоса» // Вечерняя Москва. – 2020. – 15 сентября
В музее «Новый Иерусалим» состоялось открытие выставки «Возвращение в усадьбу» // Новый Иерусалим. – 2020. – 24 сентября
Единственные в России: музей Казани приобрел картины итальянского художника позднего Средневековья // События. – 2020. – 25 июня
«Коллекция на Эрмитаж» - Александр Васильев оценил Большое собрание изящных искусств ASG // Бизнес Online. – 2020. – 22 октября
Колонны в коринфском стиле и медальоны с античными профилями: как реставрируют усадьбу Гусева Полоса // mos.ru Официальный сайт Мэра Москвы. – 2020. – 15 сентября
Краснокирпичный объект для красной линии: ASG готовит к сдаче ОКН федерального значения // Бизнес Online. – 2020. – 25 сентября
Кто и зачем скупает графские развалины в Подмосковье // TVC Москва. – 2020. – 6 сентября
Очередной том серии каталогов Большого собрания изящных искусств ASG выходит в свет // Бизнес Online. – 2020. – 15 декабря
Реставрацию усадьбы Гусева Полоса планируют завершить в 2021 году // Москва 24. – 2020. – 15 сентября
Романова О. Музей Казани случайно стал первым в РФ владельцем картин итальянца Санте Перанда // Татар-Информ. – 2020. – 16 июня

2021

В Международном институте антиквариата ASG завершена реставрация картины итальянского мастера XVII века на редкий библейский сюжет // Бизнес Online. – 2021. – 1 февраля
В Можайском районе привели в порядок усадьбу Гусева Полоса // Дни.ру. – 2021. – 4 апреля
Гершкович Е. Дом недели: усадьба инженера Александра Шумилина в Сколково // Москвич. – 2021. – 13 марта
К Дню культурного наследия, отмечаемого 5 марта, телеканал Москва 24 снял репортаж о завершении реставрации усадьбы «Гусева Полоса», находящейся на территории Инновационного центра «Сколково» // Москва 24. – 2021. – 4 марта
Особняк в неоклассическом стиле и террасный парк: как отреставрировали усадьбу Гусева Полоса // Департамент культурного наследия города Москвы. – 2021. – 12 марта
Отреставрированная старинная усадьба «Гусева Полоса» в Сколково // Мобильный репортер. – 2021. – 4 марта

Терец Ф. Усадьба Тарасково // Подмосковье сегодня. – 2021. – 19 мая

2022

Выставка «Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России» в музее «Новый Иерусалим» // Третьяковская галерея. – 2022. – 6 декабря
Искусство старых мастеров в ультрафиолете // Бизнес Online. – 2022. – 23 мая
Кокунин М. Старинные интерьеры и навесы под торговлю: в Казани реставрируют дом братьев Юнусовых // Реальное Время. – 2022. – 11 ноября
Компания миллиардера Сёмина восстановит Адмиралтейскую контору // Бизнес Online. – 2022. – 24 сентября
Лебедев А. Сохранение памятников: уточняем приоритеты // Республика Татарстан. – 2022. – 26 января
Лунина Л. Фламандская живопись иллюстрирует прихотливость вкусов и плоды кооперации // The Art Newspaper Russia. – 2022. – 13 декабря
Научная элита Узбекистана посетила Дом приемов ASG // Бизнес Online. – 2022. – 24 июня
«Новый Иерусалим» представляет выставку «Под знаком Рубенса» // Культура.РФ. – 2022. – 9 декабря
«Ночь музеев» прошла в Выставочном центре ASG // smi2go. – 2022. – 23 мая
Путешествие по экспозиции в Государственном историко-художественном музее «Новый Иерусалим» // Сноб. – 2022. – 8 декабря
Романова О. Два живописных шедевра стоимостью 13 млн вывезли из Казани на выставку в Новый Иерусалим // Татар Информ. – 2022. – 2 декабря
Романова О. В Казани нашли шедевр 1600-х годов итальянца Ванни, писавшего для собора Петра в Ватикане // Татар-Информ. – 2022. – 7 января
Тихонова Е. История снова в моде: прогулки с архитектором-реставратором по Казани стали новым трендом // Реальное Время. – 2022. – 8 сентября
Феклистов И. «Под знаком Рубенса»: В подмосковном музее «Новый Иерусалим» выставят 67 полотен мастеров фламандской живописи XVII века // Комсомольская правда. – 2022. – 1 декабря
Экскурсия по выставке «Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России»
Эксперт Государственного Эрмитажа посетила Выставочный центр ASG // Russia24. – 2022. – 2 марта

2023

В епархиальном музее состоится открытие выставки, приуроченной к 300-летию Казанской духовной семинарии // Православие в Татарстане. – 2023. – 1 ноября
В Казани появится Дворец Искусств // БЕZФОРМАТА. – 2023. – 14 октября
В Казани представили книгу «Спасенная красота. Инвестиции во благо!» // KAZANFIRST. – 2023. – 13 октября
В Казани презентовали книгу о восстановлении исторического центра // Вести Татарстан. – 2023. – 14 октября
Всё смешалось в гильдии Святого Луки: выставка "Под знаком Рубенса" в "Новом Иерусалиме" // Атмосфера. – 2023. – 1 января
Выставка «Под знаком Рубенса» – отчёт // Маяк Парнаса. – 2023. – 7 января
Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России // Культобзор. – 2023. – 11 февраля
Презентации книги «Спасенная красота» // Город зовёт. – 2023. – 15 октября
Преподаватели-реставраторы КГАСУ побывали на презентации книги «Спасенная красота. Инвестиции во благо!» // КГАСУ. – 2023. – 17 октября
Сохранение архитектурного наследия – задача номер один // РБК +. – 2023. – 14 октября
«Спасенная красота. Инвестиции во благо!»: в Казани презентовали эксклюзивное издание, посвященное восстановлению исторических зданий // Бизнес Online. – 2023. – 14 октября
«У нас появляется свой Лувр»: Казань сделала заявку на вторую столицу частного коллекционирования? // Бизнес Online. – 2023. – 26 мая
Фенина Е. «Церковная утварь и документы»: 300-летие Казанской семинарии начали с выставки // Татар информ. – 2023. – 3 ноября
Харитонова Т. Вечные ценности шедевров мирового искусства будут воспевать в Казани // Реальное Время. – 2023. – 9 марта

2024

15 марта в Доме приемов ASG прошел круглый стол «Православная книга и будущее российской культуры» // ASG invest. Инвестиции во благо. – 2024. – 16 марта
В рамках Фестиваля православной книги состоялся круглый стол «Православие и развитие российской цивилизации» // Информационная служба Музея Казанской епархии. – 2024. – 16 марта
Гарафиева Э. В Адмиралтейской конторе компании миллиардера Семина создадут выставочные пространства // БИЗНЕС Online. – 2024. – 18 июля
Губаева Л. Иван Никонов: «Главная заповедь реставратора — как у врача: не навреди!» // Реальное время. – 2024. – 30 октября
Губаева Л. PR-сообщество Казани отметило профессиональный праздник // Реальное время. – 2024. – 28 июля
Известный искусствовед Вадим Садков посетил Казань// KAZANFIRST. – 2024. – 31 января
Казанская агломерация крупным планом: теоретические, методические и прикладные аспекты // Реальное время. – 2024. – 17 октября
Казанскую книгу «Спасенная красота. Инвестиции во благо!» наградили на всероссийском фестивале «Архитектурное наследие» // Бизнес Online. – 2024. – 18 июня
Книга недели – «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия» // Рубрика «Книга недели» в «Смене». – 2024. – 18 сентября
Книга «Спасенная красота. Инвестиции во благо!» получила диплом на фестивале «Архитектурное наследие» // Реальное время. – 2024. – 17 июня
Культурное наследие Казани. – 2024. – 5 июня
Новая книга «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия» – книга для всех и ни для кого // Бизнес Онлайн. – 2024. – 25 сентября
Петрова Е. Искусствовед Вадим Садков: «Это вклад в изучение мировой истории искусства» // Реальное время. – 2024. – 2 февраля
Романова О. Фламандская живопись, иконы, особняки: какие каталоги будут изданы в Казани // Татар информ. – 2024. – 28 мая
Уланова Т. Омары, устрицы и куропатки. В «Пушкинском» открывают «вкусную» выставку // Аргументы и факты. – 2024. – 8 октября
Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России // Пушкинский музей. – 2024. – 8 октября
Франс Снейдерс совершил путешествие из Петербурга в Москву // The Art Newspaper Russia. – 2024. – 8 октября
Харитонова Т. «Новый год начался с красоты необыкновенной»: митрополит Кирилл посетил Музей частных коллекций в Доме приемов // Реальное время. – 2024. – 4 января
Шедевры европейских живописцев «поселятся» во Дворце изящных искусств в Казани // Реальное время. – 2024. – 29 мая

2025

ASG invest предлагает уникальное пространство для деловых и торжественных событий // БИЗНЕС Online. – 2025. – 29 января

Гарифуллина Г. В Доме приемов ASG в Казани прошел пресс-тур в рамках проведения форума «Казаныш» // Реальное время. – 2025. – 6 февраля
В Доме приемов ASG invest прошла встреча с главным архитектором Казани // БИЗНЕС Online. – 2025. – 6 февраля
ГК ASG Invest на «Казаныше» презентовала книгу, представила проекты КРТ и победила в конкурсе // Реальное время. – 2025. – 12 февраля
Искусство продвигать искусство // БИЗНЕС Online. – 2025. – 21 марта
Новый камерный формат: Дом приемов ASG открывает сезон особых событий // БИЗНЕС Online. – 2025. – 25 марта
Победа в конкурсе, проекты развития территорий и ОКН от ASG invest: итоги «Казаныша» // БИЗНЕС Online. – 2025. – 10 февраля
Губаева Л. Дворец изящных искусств ASG продолжит историю российского меценатства // Реальное Время. – 2025. – 24 мая
Высокие гости РЕБУСа оценили Дом приемов ASG и Музей частных коллекций // Реальное Время. – 2025. – 20 августа
Губаева Л. В Казани завершился форум «РЕБУС»: о чем на нем говорили и кто стал триумфатором // Реальное Время. – 2025. – 21 августа
Зиганшина А. Императорские залы, «оживающие полотна» и гастротеатр: зачем Алексей Семин строит «Казанский Лувр» // Бизнес Online. – 2025. – 21 августа
Самборская О. Диалог эпох: Каким будет Дворец изящных искусств ASG в Казани // Строительная газета. – 2025.– 29 августа
ASG invest предлагает уникальное пространство для деловых и торжественных событий // БИЗНЕС Online. - 2025. - 29 января
Гарифуллина Г. В Доме приемов ASG в Казани прошел пресс-тур в рамках проведения форума «Казаныш» // Реальное время. - 2025. – 6 февраля
В Доме приемов ASG invest прошла встреча с главным архитектором Казани // БИЗНЕС Online. - 2025. - 6 февраля
ГК ASG Invest на «Казаныше» презентовала книгу, представила проекты КРТ и победила в конкурсе // Реальное время. – 2025. – 12 февраля
Искусство продвигать искусство // БИЗНЕС Online. - 2025. - 21 марта
Новый камерный формат: Дом приемов ASG открывает сезон особых событий // БИЗНЕС Online. - 2025. - 25 марта
Победа в конкурсе, проекты развития территорий и ОКН от ASG invest: итоги «Казаныша» // БИЗНЕС Online. - 2025. - 10 февраля
Губаева Л. Дворец изящных искусств ASG продолжит историю российского меценатства // Реальное Время. - 2025. - 24 мая
Высокие гости РЕБУСа оценили Дом приемов ASG и Музей частных коллекций // Реальное Время. - 2025. - 20 августа
Губаева Л. В Казани завершился форум «РЕБУС»: о чем на нем говорили и кто стал триумфатором // Реальное Время. - 2025. - 21 августа
Зиганшина А. Императорские залы, «оживающие полотна» и га-стротеатр: зачем Алексей Семин строит «Казанский Лувр» // Бизнес Online. - 2025. - 21 августа
Губаева Л. В будущем Дворце изящных искусств ASG идет второй этап реставрации // Реальное время. - 2025. – 18 августа
Итоги архитектурных «Диалогов»: кто взял Гран-при и какие проекты москвичи приземлят у Казанки // БИЗНЕС Online. – 2025. – 15 декабря
Победа в конкурсе, проекты развития территорий и ОКН от ASG invest: итоги «Казаныша» // БИЗНЕС Online. - 2025. – 10 февраля
Триста открытий из Большого собрания изящных искусств ASG // БИЗНЕС Online. - 2025. – 10 октября
Нестареющее искусство старых мастеров // Реальное время. - 2025. – 10 октября
Губаева Л. Это значимо и важно, что меценаты в Казани ведут такую деятельность мастеров // Реальное время. - 2025. – 17 октября
«Этим можно только восхищаться!»: Екатерина Сираканян оставила запись в Книге почетных гостей Дома приемов ASG // БИЗНЕС Online. - 2025. – 20 октября
Исторический шарм и современный комфорт: ASG предлагает в аренду отреставрированные номера Михайлова ASG // БИЗНЕС Online. – 2025. – 31 октября
Новый камерный формат: Дом приемов ASG открывает сезон особых событий // БИЗНЕС Online. - 2025. – 25 марта
Зиянгирова Р. Дворец изящных искусств ASG станет доминантой «музейной мили Казани» // ProKazan. - 2025. – 22 октября
Книга о спасенном культурном наследии Татарстана – одна из лучших на фестивале «Зодчество. Россия. 2025» // БИЗНЕС Online. - 2025. – 7 ноября
Кашапов Р. Казань начала XXI века: школа айкидо, дома депутата Госдумы и Шакира-солдата // Реальное время. - 2025. – 29 ноября
От реставрации к реализации: компания ASG вдохнула новую жизнь в исторический особняк XIX века // БИЗНЕС Online. – 2025. – 30 сентября
В Казани завершена реставрация фасада усадьбы Шакир-солдата // РТ Online. - 2025. – 8 декабря
Гарифуллина Л. В Казани завершена реставрация фасада усадьбы Шакир-солдата // Комсомольская правда. - 2025. – 8 декабря
В Казани в Адмиралтейской конторе создадут Дворец изящных искусств // РБК. - 2025. – 26 декабря
Во Дворце изящных искусств ASG хотят внедрить ИИ – Петр I будет приветствовать гостей на татарском // БИЗНЕС Online. - 2025. – 29 декабря
Губаева Л. ASG провела серию новогодних приемов в историческом особняке // Реальное время. - 2025. – 30 декабря

2026

Топ-100 деловой элиты РТ: Когогин – Герой Труда, «лебединая песнь» Бобрышева и Сорокин на распродаже // БИЗНЕС Online. - 2026. – 19 января
Практики ASG по реставрации зданий культурного наследия получат общероссийское применение // БИЗНЕС Online. - 2026. – 28 января
Губаева Л. Федеральное АСИ транслирует опыт ASG в сохранении наследия на всю Россию // Реальное время. - 2026. – 28 января
Мозганова В. Историческая недвижимость: как работает экономика наследия// Business FM. - 2026. – 17 февраля
Коллекция Дворца изящных искусств ASG пополнилась работами с престижных аукционов Франции и Бельгии // БИЗНЕС Online. - 2026. – 28 февраля
Гарифуллина Г. В Доме приемов ASG в Казани прошел пресс-тур в рамках проведения форума «Казаныш» // Реальное время. - 2026. – 6 февраля
ГК ASG Invest на «Казаныше» презентовала книгу, представила проекты КРТ и победила в конкурсе // Реальное время. - 2026. – 12 февраля
Зиянгирова Р. Время свернуло в XVIII век: как в Казани старинный особняк стал декорацией для камерных мероприятий // ProKazan. - 2026. – 20 мая
В Казани раскрыли «Тайны особняка XVIII века» // Реальное время. - 2026. – 21 мая
Предметы из Большого собрания изящных искусств ASG включены в экспозицию Пушкинского музея // Реальное время. - 2026. – 23 марта
В Казани прошел светский раут «Ренессанс добра» в особняке ASG // БИЗНЕС Online. - 2026. – 29 мая
Мингазова З. В Казани пройдет светский раут «Ренессанс добра» // Аргументы и факты. - 2026. – 20 мая
Сенопальников А. «Многие задают вопрос: при чем тут наследие? Это не ваш огород!»: как ВООПИК провело свой первый год // БИЗНЕС Online. - 2026. – 14 апреля

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ МЕЦЕНАТОВ, КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ И СОБИРАТЕЛЕЙ

А
Александр I (Павлович) — 210, 211, 212, 213
Александр II — 489

Б
Боголюбов Алексей Петрович — 545

В
Васильчиков Александр Алексеевич — 18, 19
Воронцов Александр Романович — 425
Воронцов Михаил Илларионович — 425
Воронцов Семён Романович — 425
Врангель Николай Николаевич — 30, 41

Г
Голицын Александр Михайлович — 39, 347, 348, 357
Голицын Борис Алексеевич — 358
Голицын Дмитрий Алексеевич — 38, 39
Голицын Дмитрий Михайлович — 347, 355, 356, 357, 363
Голицын Михаил Александрович — 347
Голицын Михаил Михайлович — 358
Голицын Михаил Петрович — 357
Голицын Николай Михайлович — 358
Голицын Сергей Михайлович — 348, 358
Горчаков Александр Михайлович — 34, 291, 293, 294, 296, 375
Горчаков Дмитрий Сергеевич — 291, 293, 295, 297
Горчаков Константин Александрович — 291, 303
Горчаков Михаил Константинович — 293, 294, 295, 297

Д
Дашкова Екатерина Романовна — 425, 426
Деларов Павел Викторович — 39
Державин Гавриил Романович — 163

Е
Екатерина II — 101, 150, 168, 169, 183, 196, 198, 199, 200, 314
Елизавета Петровна — 162, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 198, 321

К
Кудашев Сергей Владимирович — 50
Куракин Александр Борисович II — 397
Куракин Борис Иванович — 397

Л
Лихачёв Андрей Фёдорович — 563

М
Медичи Козимо (Старший) — 23
Медичи Лоренцо — 22
Меншиков Александр Данилович — 492, 493, 497, 498
Меценат Гай Цильний — 21
Мусин-Пушкин Алексей Иванович — 202, 413
Мусин-Пушкин Степан Александрович — 413
Мусин-Пушкин-Брюс Василий Валентинович — 413

Н
Николай I — 104

О
Олив Елена Павловна — 297

П
Петр I (Петр Великий) — 103, 162, 166, 168, 169, 171, 183, 458, 492, 494, 497, 498
Потемкин Петр — 168

Р
Румянцев Николай Петрович — 245, 246, 247, 253, 256
Румянцев Сергей Петрович — 245, 246

С
Сёмин Алексей Владимирович — 18, 20, 27, 46, 52, 54, 56, 58, 59, 88, 150, 154
Семенов-Тян-Шанский Петр Петрович — 153
Строганов Александр Сергеевич — 35, 38, 39, 267, 268, 273, 276, 278, 279, 559, 562

Ш
Шереметев Николай Петрович — 313
Шереметев Петр Борисович — 313, 314
Штиглиц Александр Людвигович — 35, 558, 563
Шувалов Иван Иванович — 38, 196, 331, 332, 338, 339, 341, 559

Ю
Юсупов Борис Николаевич — 376
Юсупов Николай Борисович — 35, 39, 375, 376, 383, 384, 388
Юсупова Зинаида Николаевна — 376

СПИСОК ЭКСПЕРТОВ



Кабинет Эрика Тюркена
(Cabinet Éric Turquin)

ЭРИК ТЮРКЕН (ERIC TURQUIN)
Директор (Directeur)
eric.turquin@turquin.fr

Магистр частного права, выпускник Школы Лувра. С 1977 г. является профессиональным экспертом аукционных домов. В 1977 – 1979 гг. стажировался у Поля Тузе (Paul Touzet) – одного из трех парижских экспертов, специализирующихся на картинах Старых мастеров. С 1979 по 1987 гг. работал в Лондоне на аукционе Сотбис (Sotheby's) сначала в качестве редактора каталога, затем – эксперта картин Старых мастеров. В 1985 – 1987 гг. – руководитель отдела картин Старых мастеров. С сентября 1987 г. обосновался в Париже. Является независимым экспертом. Член Французской ассоциации профессиональных экспертов произведений искусства (Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP)). Работал в качестве эксперта по картинам Старых мастеров на аукционах Тажан (Tajan), ПИАСА (PIASA) и других крупных парижских и провинциальных аукционах.



РЕНЕ МИЛЛЕ (RENÉ MILLET)

Работает на арт-рынке с 1987 г. Открывает свое дело в 1995 году. Сотрудничает со многими аукционными домами Парижа и провинции. Является владельцем одного из самых успешных аукционов за последние годы.



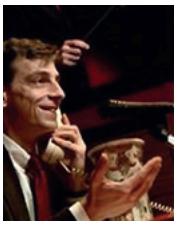
ПАТРИС ДЮБУА (PATRICE DUBOIS)

Эксперт по картинам и рисункам Старых мастеров. В 1974 г. награжден Гран-при Бернье (Bernier) Академии изящных искусств (Académie des Beaux-Arts). С 1979 по 1981 гг. преподаватель Колледжа Франции по курсам «История искусств» и «Художественное творчество во Франции в XVII в.» Член Французской ассоциации профессиональных экспертов произведений искусства (Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP)).



СЕСИЛЬ РИТЗЕНТАЛЕР (CECILE RITZENTHALER)
critzenthaler@millon.com

Специалист по живописи XIX – XX веков. Автор книг по искусству: «L'École des Beaux-Arts au XIXe siècle», «Les Pompiers» (Mayer, 1987), «Les Animaliers» (Van Wilder, 1989), «Germaine Lacaze» (L'Amateur, 1991), «Édouard Marcel Sandoz» (Grand Pont, Lausanne, 1993), «Edy Legrand» (Edition ACR).



СИРИЛЬ ФРУАССАР (CYRILLE FROISSART)

Эксперт по керамике и фарфору XV – XIX вв. Сотрудничает с сорока аукционными домами, устанавливая подлинность и оценивая старинную керамику, представленную на публичных торгах. С 2003 г. является консультантом по европейской керамике во Франции на аукционе Сотбис (Sotheby's). Осуществляет юридическую консультацию по страхованию, порядку наследования или дарению произведений искусства. Контролирует коллекции собирателей старинной керамики и фарфора. Член Национальной Палаты Экспертов (Chambre nationale des Experts specializes), а также ряда обществ, объединяющих профессионалов и любителей керамики, среди которых Общество Друзей Севра (Société des Amis de Sèvres) и Французское Общество Фарфора (French Porcelain Society).



ШАНТАЛЬ МОДЮИ (CHANTAL MAUDUIT)
Эксперт (Expert)
chantal.mauduit@turquin.fr

С 1982 по 1987 гг. обучалась в Школе Лувра у Луи Рийо (Louis Ryaux) – эксперта по картинам Старых мастеров в Париже. В 1987 – 1989 гг. работала на аукционе Филипс (Phillip's) в Париже, затем в течение 4 лет руководила галереей Мейснера (Meissner) на набережной Вольтера. С сентября 1994 г. возвращается к профессии эксперта картин Старых мастеров в кабинете Эрика Тюркена. В настоящее время также преподает в Друо Формасьон (Drouot-Formation). Под руководством Пьера Розенберга (Pierre Rosenberg) составила каталог работ Жака Дюмона (Jacques Dumont).



ЖАК БАКО (JACQUES BACOT) И УГ ДЕ ЛАНКЕЗЕН (HUGHES DE LENCQUESAING)

Эксперты мебели, предметов искусства и скульптуры XVII – XIX вв. Аккредитованные эксперты Совета Торговых Волонтеров (Conseil des Ventes Volontaires (CVV)). Члены Французской ассоциации профессиональных экспертов произведений искусства (Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP))

После обучения юриспруденции, в 1981 г. основали экспертный кабинет, специализирующийся на антикварной мебели и произведениях искусства. Здесь они осуществляют оценку и определяют права на наследование для частных клиентов, а также консультируют аукционные дома Франции и Европы.



ВАНЕССА СУПО (VANESSA SOUPAULT)

Эксперт по драгоценным камням и ювелирным изделиям. Окончила Национальный институт геммологии в Париже по специальности «Эксперт ювелирных изделий». Работала помощником эксперта ювелирных изделий Шанталь Бовуа (Chantal Beauvois) на аукционе Тажан (Tajan).



СИЛЬВИЯ КОЛЛИНЬОН (SYLVIE COLLIGNON)
collignonsylvie@cegetel.net

С 1996 года сотрудничает с ведущими аукционами Парижа и провинции. Автор аукционных каталогов: Collection Roger - Marx en 1995; Collection René Huyghe en 1998; Succession Raymonde Knaublich (estampes de Derain) en 2002; Collection P. Miquel et M. Jacob en 2004; Collection M. Fenaille en 2006; Succession P. Lévy, atelier Ruth Francken et succession de Mr. Aicardi en 2007. Каждый год участвует в составлении около 50 каталогов аукционных продаж. Член Французской ассоциации профессиональных экспертов произведений искусства (Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP)).



ЖЕРАР ОГЬЕ (GÉRARD AUGUIER)
Эксперт (Expert)
gerard@auguier.it

Эксперт по картинам и рисункам старых мастеров. Член Французской ассоциации профессиональных экспертов произведений искусства (Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP)). На протяжении многих лет был членом комиссии по допуску произведений искусства в Salon du dessin. Именем эксперта подписано несколько каталогов живописи старых мастеров с аукционов Друо (Drouot). Под его руководством на протяжении почти 30 лет аукционный дом Beaussant Lefevre & associés четыре раза в год организует распродажи, посвященные картинам и рисункам Старых мастеров.



АЛЕКСИС БОРД (ALEXIS BORDES)

Эксперт по картинам и рисункам Старых мастеров. В начале своей карьеры специализировался на фламандской и голландской школах XVII в. Консультирует крупные европейские музеи и частных коллекционеров. С 2004 по 2007 гг. руководил Картье Друо (Quartier Drouot) – объединением специалистов арт-рынка аукционного дома Друо.



СТЕФАН ПИНТА (STÉPHANE PINTA)

Эксперт (Expert)

stephane.pinta@turquin.fr

После работы реставратором в мастерской Жака Марешаля (Jacques Maréchal) в Париже начал осваивать арт-рынок в качестве эксперта. В течение 4 лет руководил крупной галереей в Париже. В октябре 2005 г. открыл собственный экспертный кабинет, который быстро завоевал доверие как парижских, так и провинциальных аукционов. С сентября 2007 г. сотрудничает с кабинетом Тюркена.



ЭММАНЮЭЛЬ ЭЙРО (EMMANUEL EYRAUD)

Эксперт по декоративно-прикладному искусству XX в. Сотрудничает с шестьюдесятью аукционами Франции: в Париже (Maison Ader-Nordmann, Enchères Rive Gauche, Morand & Morand, Me Blandine Camper и др.) и провинции (Chartres, Troyes, Melun, Dijon, Grenoble, Avignon, Périgueux, Auxerre, Compiègne, Joigny, Sens, Corbeil, Semur en Auxois, Moulins, Antibes, Dax, Mâcon, Poitiers и др.) Уполномочен производить экспертизу и оценивать произведения, участвующие в аукционных продажах, составлять их описания и разрабатывать каталоги. Область деятельности: мебель, осветительные приборы (стеклянные, керамические, медные, латунные), ковры, авторские ювелирные изделия и украшения, скульптура периодов ар нуво, модерна и ар-деко.



ШАРЛОТТА РЕЙНЬЕ (CHARLOTTE REYNIER)

На протяжении 10 лет – начальник отдела современной живописи и живописи XIX столетия в фирме, организующей каждый год шесть продаж произведений искусства.



ЛОУРЕНС ФЛИНЬИ (LAURENCE FLIGNY)

laurencefligny@aol.com

Специализируется на искусстве Средневековья, Ренессанса, XVII века. Став антикваром в 1976 году, выставлялась на больших провинциальных антикварных ярмарках, приобретая таким образом прочную и конкретную основу в знании декоративного искусства этих периодов. Прошла трехлетнюю стажировку с 1987 по 1990 год у Андре Шоллера, эксперта по современному и примитивному искусству. Является участником экспертных компаний CNES (Национальная палата специализированных экспертов) и UFE (Французский союз экспертов). В 2012 году она была зарегистрирована в списке экспертов Апелляционного суда Парижа в области антикварной мебели и предметов интерьера от эпохи Возрождения до XVII века.



ВАДИМ САДКОВ

Доктор искусствоведения, профессор, эксперт РАН, главный научный сотрудник отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина, лауреат премии Правительства РФ.

Эксперт в области западноевропейского искусства XVI-XVIII вв. Автор более 125 книг, статей, научных работ, каталогов выставок.

Член CODART и NIAS (Нидерланды), HNA (США), редколлегии журнала «Master Drawings» (Нью-Йорк). Председатель общественного совета журнала «Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата».

LISTE DES EXPERTS



Cabinet Eric Turquin

ERIC TURQUIN

Directeur

eric.turquin@turquin.fr

Après avoir obtenu une maîtrise en droit privé et le titre d'ancien élève de l'Ecole du Louvre, Eric Turquin est reçu en 1977 à l'examen professionnel de commissaire priseur. De 1977 à 1979, il effectue un stage chez Paul Touzet, alors l'un des trois experts parisiens spécialisés en tableaux anciens. Approché par Sotheby's, il y travaille à Londres de 1979 à 1987 comme catalogueur puis comme expert en tableaux anciens et enfin, de 1985 à 1987, comme directeur du département des tableaux anciens. Depuis septembre 1987, il est établi à Paris comme expert indépendant. Membre du Syndicat Français des Experts Professionnels, il travaille pour les études Tajan, PIASA et la plupart des grandes études de commissaires priseurs parisiens et de province en tant qu'expert en tableaux anciens.



CHANTAL MAUDUIT

Expert

chantal.mauduit@turquin.fr

De 1982 à 1987 Chantal Mauduit complète une formation universitaire et à l'Ecole du Louvre auprès de Louis Ryaux, expert en tableaux anciens à Paris. De 1987 à 1989, elle débute dans la maison de vente Phillip's à Paris, avant de gérer pendant 4 ans la galerie Meissner, quai Voltaire. Revenue au métier d'expert en tableaux anciens en rejoignant Eric Turquin en septembre 1994, elle assure plusieurs cycles d'enseignements à Drouot-Formation. Elle a rédigé le catalogue de l'œuvre de Jacques Dumont sous la direction de Pierre Rosenberg.



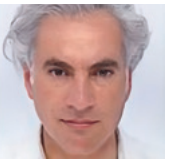
RENÉ MILLET

Présent sur le marché depuis 1987, René MILLET s'installe à son compte en 1995, rapidement incontournable, il travaille avec de nombreuses maisons de ventes parisiennes ou en province. Il a à son actif quelques'une des plus belles enchères de ces dernières années.



ALEXIS BORDES

Expert en tableaux et dessins anciens. Il a commencé sa carrière dans la peinture des écoles flamandes et hollandaises du XVIIème siècle. Il consulte des grands musées européens et des collectionneurs privés. De 2004 à 2007 il a dirigé l'Association du Quartier Drouot) qui rassemble tous les professionnels du marché de l'art autour de l'Hôtel des Ventes Drouot.



EMMANUEL EYRAUD

Expert en Arts Décoratifs du XXème siècle. Il intervient auprès de soixante commissaires-priseurs en France: à Paris (Maison Ader-Nordmann, Enchères Rive Gauche, Morand & Morand, Me Blandine Camper etc.) et en province (Chartres, Troyes, Melun, Dijon, Grenoble, Avignon, Périgueux, Auxerre, Compiègne, Joigny, Sens, Corbeil, Semur en Auxois, Moulins, Antibes, Dax, Mâcon, Poitiers etc.). Habilité à expertiser et estimer des œuvres qui seront présentées en ventes publiques, à rédiger la désignation de chacun des lots et il collabore à la rédaction des catalogues.

Ses domaines de compétence sont le mobilier, les arts du feu (verrerie, céramique, dinanderie), ковры, les tapis, les bijoux de créateur, la sculpture couvrant les périodes de l'Art Nouveau, l'Art Déco.



STÉPHANE PINTA

Expert
stephane.pinta@turquin.fr

Après avoir abordé la peinture comme restaurateur dans l'atelier de Jacques Maréchal à Paris, Stéphane Pinta s'oriente vers le marché de l'art, puis l'expertise. Il dirige une grande galerie parisienne pendant 4 ans avant de créer son propre cabinet d'expertise en octobre 2005. Rapidement, il gagne la confiance de commissaires-priseurs parisiens ou de province. En septembre 2007, il choisit de mettre ses compétences au service du cabinet Turquin.



PATRICE DUBOIS

Expert en tableaux et dessins anciens. En 1974 il a été recompensé par le Grand Prix Bernier de l'Académie des Beaux-Arts. De 1979 à 1981 il a été nommé professeur des cours «Histoire des arts» et «La création artistique en France au XVIIème siècle» au Collège de France. Membre du Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP).



JACQUES BACOT ET HUGHES DE LENCQUESAING

Experts en meubles, objets d'art et sculptures du XVIIème au XIXème siècles. Experts agréés près le Conseil des Ventes Volontaires (CVV)

Membres du Syndicat des Experts Professionnels en Oeuvres d'Art (SFEP). Après des études de droit et de gestion, en 1981 ils ont fondé un cabinet d'expertise de meubles et objets d'art anciens. Ils y réalisent une double activité : d'une part estimations et partages successoraux pour le compte de particuliers et d'autre part expertises dans le cadre de ventes aux enchères pour le compte de nombreux commissaires-priseurs (dans toute la France et eu Europe).



CHARLOTTE REYNIER

Depuis dix ans elle est en charge du département de la peinture contemporaine et de la peinture du XIXème siècle qui organise six ventes aux enchères annuelles d'œuvres d'art.



VANESSA SOUPAULT

Expert en bijoux et joaillerie. Elle a reçu la formation professionnelle de l'expert en joaillerie à l' Institut National de Gemmologie à Paris. Elle travaillait comme Assistante d'expert en bijoux chez Chantal Beauvois pour Tajan.



SYLVIE COLLIGNON
collignonsylvie@cegetel.net

Expert près la Cour d'Appel de Paris Membre du Syndicat des Experts Professionnels en œuvres d'art (SFEP) Sylvie Collignon est présente sur le marché de l'art depuis plus de vingt ans. Installée à son compte depuis 15 ans, elle est spécialiste en estampes, gravures ou lithographies. Elle collabore avec de nombreuses maisons de ventes de Drouot à Paris ou en province.



CYRILLE FROISSART

ЭExpert en faïences et porcelaines du XVème siècle à la fin du XIXème siècle. Il travaille en collaboration avec une quarantaine d'études de commissaires-priseurs pour procéder à l'authentification et à l'estimation des céramiques anciennes présentées lors de ventes aux enchères publiques. Il est le consultant en céramiques européennes pour Sotheby's en France depuis 2003. Il réalise également des inventaires pour assurance ou dans le cadre de successions ou donations. Il suit et guide la vie des collections de nombreux amateurs de faïences et porcelaines anciennes. Membre de la Chambre nationale des Experts specialisés et de plusieurs associations regroupant les spécialistes et amateurs de céramiques dont la Société des Amis de Sèvres et la French Porcelain Society.



CECILE RITZENTHALER
critzenthaler@millon.com

Spécialiste de la peinture du XIXe et du XXème siècle, Cécile Ritzenthaler est l'auteur de : L'École des Beaux-Arts au XIXe siècle, Les Pompiers (Mayer, 1987), Les Animaliers (Van Wilder, 1989), Germaine Lacaze (L'Amateur, 1991), Édouard Marcel Sandoz (Grand Pont, Lausanne, 1993, Edy Legrand (Edition ACR).



GÉRARD AUGUIER
Expert
gerard@auguier.it

Expert en dessins et tableaux anciens. Membre du Syndicat Français des Experts Professionnels (SFEP). Il a fait partie de nombreuses années du comité d'admission des œuvres pour le Salon du dessin. Le nom de l'expert figure sur plusieurs catalogues de tableaux anciens de l'Hôtel des Ventes Drouot. Assisté depuis près de 30 ans par lui, maison de vente Beaussant Lefevre & associes organise quatre fois par an des chapitres de vente consacrés aux dessins et tableaux anciens.



LAURENCE FLIGNY
EXPERT
laurencefligny@aol.com

L. Fligny est devenue antiquaire de 1976 à 1981, spécialisée dans le Moyen Âge, la Renaissance et le XVIIe siècle. Elle a exposé dans les grands salons d'antiquités de province acquérant ainsi une base solide et concrète dans la connaissance des arts décoratifs de ces périodes. Souhaitant s'intéresser de plus près au marché de l'art, elle a suivi un stage de trois années, de 1987 à 1990, auprès d'André Schoeller, expert en art moderne et arts primitifs. Elle a intégré certaines compagnies d'experts et a participé à leurs activités : la CNES (Chambre Nationale des Experts Spécialisés), puis l'UFE (Union Française des Experts). En 2012, elle a été inscrite sur la liste des experts près la cour d'appel de Paris dans le domaine des meubles et mobiliers anciens de la Renaissance au XVIIe siècle.



VADIM SADKOV

Docteur ès sciences, professeur, expert de l'Académie des sciences de Russie, chercheur en chef du département des tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts Pouchkine, lauréat du prix du Gouvernement de la Fédération de Russie.

Expert en art d'Europe occidentale des XVI-XVIII sciècles. Auteur de plus que 125 livres, articles, travaux scientifiques, catalogues des expositions.

Membre de CODART et de NIAS (Pays-Bas), de HNA (Etats Unis d'Amérique), du conseil de rédaction de la revue "Master Drawings". Président du conseil de la revue "Le monde des arts".

ОБЩЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВ»



ВАДИМ САДКОВ

Доктор искусствоведения, профессор, эксперт РАН, главный научный сотрудник отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина, лауреат премии Правительства РФ, председатель совета



ОЛЕСЯ БАЛТУСОВА

Помощник Главы (Раиса) Республики Татарстан, член совета Татарстанского регионального отделения Всероссийского общества охраны памятников, секретарь Межведомственной комиссии по вопросам градостроительной деятельности в исторических поселениях Татарстана, Магистр архитектуры, куратор движения «Том Сойер Фест-Казань»



РАФАЭЛЬ ВАЛЕЕВ

Доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры всемирного культурного наследия, Высшая школа международных отношений и мировой истории, Институт международных отношений, истории и востоковедения, Казанский федеральный университет



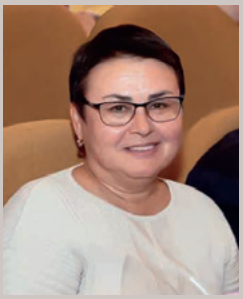
НИНА ГАНЦЕВА

Кандидат философских наук, доцент, кафедра художественной реставрации мебели факультета искусства реставрации Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова



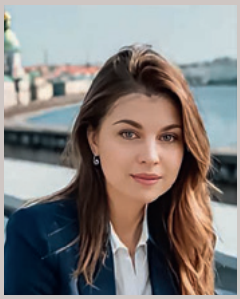
РАДИФ ЗАМАЛЕТДИНОВ

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан, директор Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета



АЙСЛУ МАНСУРОВА

Доктор исторических наук, доцент, член-корреспондент РАЕН, профессор Института дизайна и национальных искусств Казанского федерального университета



АЛИСА МЕЗЕНЦЕВА

Научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа



ЗУРАБ ОТАРАШВИЛИ

Эксперт Московского физико-технического института



РАСЫХ САЛАХОВ

Кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета инноваций и традиций народной художественной культуры Казанского государственного института культуры, заведующий научно - экспериментальной лабораторией «Дизайн костюма», Заслуженный учитель Республики Татарстан, член Союза дизайнеров России, член Всемирного совета ремесел AISBL (WCC-ASBL)



ЗИЛИЯ ЯВГИЛЬДИНА

Доктор педагогических наук, профессор, кафедра музыкального образования и воспитания Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Заслуженный работник высшей школы РФ



МИХАИЛ ЯО

Кандидат социологических наук, профессор кафедры дизайна и национальных искусств Института дизайна и пространственных искусств Казанского федерального университета, Заслуженный деятель искусств РТ









КОЛЛЕКТИВ МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (ASG)



АЛИНА БУЛГАКОВА

Директор Международного института культурного наследия, кандидат педагогических наук, доцент



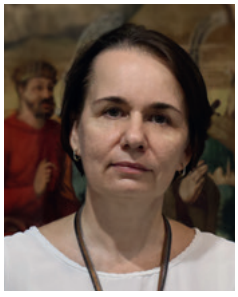
СВЕТЛАНА БОРОДИНА

Главный редактор издательского центра, доктор педагогических наук, доцент, член-корреспондент РАЕН



ДАРЬЯ КАЛАЙДЖЯН

Заместитель главного редактора издательского центра



ТАТЬЯНА КОПОСОВА

Ведущий дизайнер



ЮЛИЯ КАДЫРМЕТОВА

Дизайнер



ЕКАТЕРИНА ТИТОВА

Главный хранитель фонда



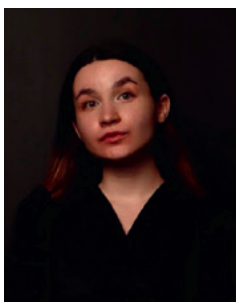
ИРИНА ТАРАСОВА

Ведущий искусствовед



РИДА ВАФИНА

Ведущий искусствовед



ЭЛИНА МИНВАЛЕЕВА

Искусствовед



РАЛИНА САДЫКОВА

Искусствовед

Содержание

Приветственное слово Раиса РТ Р.Н. Минниханова 2

Инвестиции ASG в сохранение наследия: миссия или бизнес? 18
А. В. Сёмин

Объект федеральный – средства частные: татарстанский опыт восстановления объектов культурного наследия 46
О.А. Балтусова

«У вас есть крайне редкие вещи…» 48
В.А. Садков

«Исторический центр Казани украсит новый Квартал» 52
Р.М. Нургалеева

«Эпохальный подход к сохранению наследия» 54
С.В. Новиков

На пороге новой эпохи 56
Н. графиня фон Люксбург

Коллекции частные, но посмотреть их могут все желающие 58
Л.А. Агеева

Квартал изящных искусств ASG 61
С.Д.Бородина

Дом приёмов ASG 68
Музей частных коллекций ASG 80
Дворец изящных искусств ASG 100
А. Т. Каримова

Облачный Квартал изящных искусств ASG: цифровая сохранность и искусственный интеллект 118
Э.Е. Везденецкий

Частное коллекционирование как социокультурный феномен 148
С. Д. Бородина

Татарский этнос в формировании российской государственности и меценатства 158

Концепция интерьеров Дворца изящных искусств ASG 162

Проекты залов Дворца изящных искусств ASG

Бельэтаж

Императорскіе залы

Залъ Петра I (Петровскій залъ) 164
Залъ Елизаветы Петровны (Елизаветинскій залъ) 180
Залъ Екатерины II (Екатерининскій залъ) 194
Залъ Александра I (Александровскій залъ) 210

Залы меценатов и коллекционеров

Гостиная графовъ Кушелевыхъ-Безбородко (Кушелевская гостиная) 230
Галерея графовъ Румянцевыхъ (Румянцевская галерея) 242
Галерея графовъ Строгановыхъ (Строгановская галерея) 264
Кабинетъ князей Горчаковыхъ (Горчаковскій кабинетъ) 288
Гостиная графовъ Шереметевыхъ (Шереметевская гостиная) 310
Кабинетъ Ивана Шувалова (Шуваловскій кабинетъ) 328
Гостиная князей Голицыныхъ (Голицынская гостиная) 344
Кабинетъ Юсуповыхъ (Юсуповскій кабинетъ) 372
Малая анфилада князей Куракиныхъ (Куракинская анфилада) 394

Залы собирателей

Аванзалъ графовъ Мусиныхъ-Пушкиныхъ 410
Салонъ графовъ Воронцовыхъ-Дашковыхъ 422
Чайная комната княжны Мещерской 438

Приёмно-деловые помещения

Бальный залъ 456
Парадные вестибюль и лестница 466
Камердинерская 480
Парадный кабинетъ 484

Залъ Александра Меншикова 492
Залъ Андрея Лихачёва 506
Анфилада барона фон Штиглица 520
Залъ Гавриила Державина 534

Большое собрание изящных искусств ASG: продолжение истории российского меценатства 546
А.В. Булгакова

Фонды открытого хранения ASG: красота должна быть видимой 574
Д.М. Калайджян

Реставрационные работы на объекте федерального значения в г. Казани: история, технологии и будущее 588
И. С.Никонов

Список публикаций о сохранении культурного наследия 1996-2026 620
Именной указатель меценатов, коллекционеров и собирателей 628
Список экспертов 629
Общественный совет журнала «Мир искусств» 632
Коллектив Международного института культурного наследия (ASG) 633

Научно-просветительское издание

Квартал изящных искусств ASG

ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ НАСЛЕДИЯ

Оригинал-макет подписан в печать 28.09.2026
Формат 60x90 1/8. Гарнитура Myriad Pro
Усл. печ. л. 61,5
Тираж 1000 экз. Заказ №
Книга отпечатана ООО «АПРЕСС»

ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

8 (843) 511-48-72
info@asg-invest.ru

asg-invest.ru

ЗЕМЕЛЬНЫЕ УЧАСТКИ И
ОБЪЕКТЫ НЕДВИЖИМОСТИ

asg-invest.ru/sale

Дом приёмов
ASG invest

event-asg.ru

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОРТАЛ
Мир искусств

8 (843) 203-93-32
info@int-ant.ru

int-ant.ru