ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

+16 ISSN 2414-9896

online 3-4 (27-28) 2019

ТЕМА НОМЕРА

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РАЗМЕЩЕНИЯ КАРТИН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

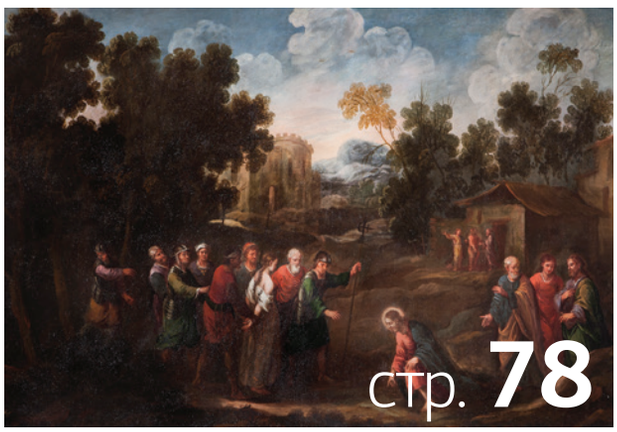
РЕПОРТАЖ НОМЕРА

УСАДЬБА ВЯЗЕМСКИХ В ПУЩИНО-НА-НАРЕ


стр. 98


стр. 8


стр. 28


стр. 78

AEG
ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

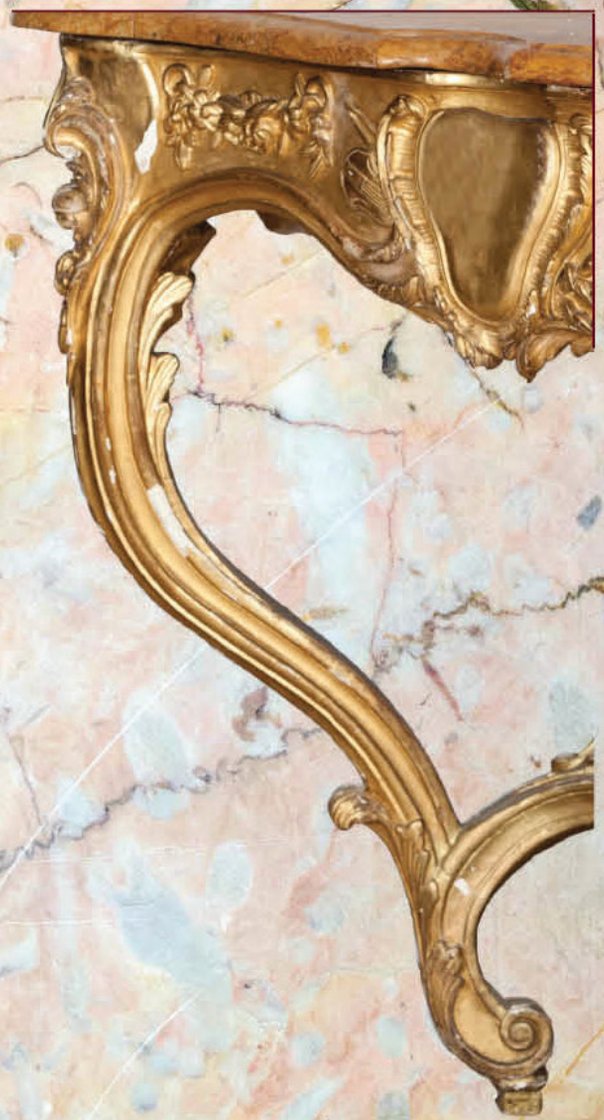
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ II, III

«Искусство мебели Западной Европы XVI-XIX вв.»

ЖИВОПИСЬ
МЕБЕЛЬ
ШПАЛЕРА
ЧАСЫ
БРОНЗА
КЕРАМИКА
СЕРЕБРО



КАТАЛОГ ДЕЛИТСЯ НА 2 ТОМА И 4 БОЛЬШИХ РАЗДЕЛА:

II ТОМ

Ренессанс (XV – нач. XVII вв.)

Барокко (XVII – нач. XVIII вв.)

Рококо и Неоклассицизм (XVIII в.)

III ТОМ

Ампир и Эклектика (XIX в.)

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

на правах рекламы





КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

глоссарий мебельных терминов

•

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

•

каталог мрамора

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

описание и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях, частных коллекциях и на аукционах

на правах рекламы

РЕПОРТАЖ НОМЕРА



УСАДЬБА ВЯЗЕМСКИХ В ПУЩИНО-НА-НАРЕ

СТР. 8

АРХИТЕКТУРНЫМ ЖЕМЧУЖИНАМ ВОЗВРАЩАЮТ БЫЛОЕ СИЯНИЕ

СТР. 13

ТАЙМ-КОД ASG

ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ASG ОКН ИЗУЧИЛИ БУДУЩИЕ АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА

СТР. 16

ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 20



ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Абдулхакова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*
Балтусова Олеся Александровна – *помощник Президента Республики Татарстан*
Валеев Рафаэль Миргасимович *– доктор исторических наук, Вице-Президент Российского Комитета Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС)*
Ганцева Нина Нестеровна – *кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова*
Замалетдинов Радиф Рифкатович *– доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
Руденко Константин Александрович *– доктор исторических наук, профессор КазГИК*
Садков Вадим Анатольевич (председатель) *– доктор искусствоведения, зав. отделом искусства Старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина*
Салахов Расых Фарукович *– к.п.н., доцент, зав. кафедрой дизайна и музеологии Казанского государственного института культуры*
Соколов Аркадий Васильевич – *доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*
Хайрутдинов Рамиль Равилович *– кандидат исторических наук, доцент, директор Института истории К(П)ФУ*
Явгильдина Зилия Мухтаровна – *д.ф.н., профессор, проректор по науке Казанского государственного института культуры*
Яо Михаил Константинович *– к.с.н., доцент кафедры дизайна и национальных искусств Института филологии и межкультурных коммуникаций им. Льва Толстого (К(П)ФУ)*

ПОИСК.ВЕРСИЯ.АТРИБУЦИЯ

ЭВОЛЮЦИЯ «БОТАНИЧЕСКИХ» РОСПИСЕЙ В ЕВРОПЕЙСКОМ ФАРФОРЕ



СТР. 28

«ОБРАМЛЕНИЕ» ЧУВСТВ СЛАГАЕМЫЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА СТАРЫХ МАСТЕРОВ

СТР. 41

КОЛЛЕКЦИЯ ИНТЕРЬЕРОВ «МИРА ИСКУССТВ»

ВОЗМОЖНОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ИНТЕРЬЕРА ГОРОДСКОЙ УСАДЬБЫ XIX ВЕКА НА ОСНОВЕ ПРЕДМЕТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ БСИИ



СТР. 54

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАСТЕРСКАЯ

ЗНАЧЕНИЕ ФОРМАТА В КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ: ПРЕДПОЧТЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XVI-XVIII ВЕКОВ

СТР. 78

МУЗЕЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РАЗМЕЩЕНИЯ КАРТИН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ



СТР. 98

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

СТР. 106

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

СТР. 116

УКАЗАТЕЛИ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2019 ГГ.

СТР. 132

INTERVIEW OF REPORT

PLACE IN HISTORY PART 19. VYAZEMSKY MANOR IN PUSHCHINO-ON-NARA

P. 8



«ARCHITECTURAL GEMS RESTORED TO FORMER SHINE»

P. 13



P. 22

TIME CODE ASG

FUTURE ARCHITECTS FROM KRASNOYARSK STUDIED THE RESTORED ASG CULTURAL HERITAGE SITES

P. 16

MEDIA DIGEST

P. 20

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№3-4 (27-28) декабрь 2019 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

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

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

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



INTERIOR COLLECTION OF «MIR ISKUSSTV»

XIX CENTURY CITY ESTATE INTERIOR RECONSTRUCTION POSSIBILITIES ON THE BASIS OF THE ASG GREAT COLLECTION OF FINE ARTS

P. 54



SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

EVOLUTION OF BOTANICAL MURAL IN EUROPEAN PORCELAIN

P. 28

FRAMING OF FEELINGS. ELEMENTS OF THE EMOTIONAL IMPACT OF THE ART OF THE OLD MASTERS

P. 41



ART WORKSHOP

E. 78

MUSEUM TECHNOLOGIES

P. 98

PRESERVED BEAUTY

P. 106

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 116

EDITION TABLE OF CONTEXT IN 2013-2018 ГГ.

P.. 132

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

МЕСТО В ИСТОРИИ/ ВЫПУСК 19

УСАДЬБА ВЯЗЕМСКИХ В ПУЩИНО-НА-НАРЕ

ТВ СЕРПУХОВ



Над программой работали:
Корреспондент – Мария Варгина
Оператор – Михаил Панкратьев
Монтаж – Михаил Панкратьев



Михаил Панкратьев: Усадьба Вяземских в Пущино-на-Наре построена в конце XVIII века по проекту архитектора Николая Львова. После национализации в главном доме размещался детский дом, чуть позже – санаторий. К началу XXI века оказалась практически полностью разрушенной. Реставрация началась в 2014 году.





Мария Варгина, корреспондент: Пустошь Пущино, что была селом, – владение князя Алексея Васильевича Вяземского - впервые упоминается в переписных книгах еще в конце XVII столетия. В конце XVIII века архитектор Николай Львов спроектировал и построил здесь красивейшее здание барской усадьбы в стиле Андреа Палладио.





Марианна Пантелеева, историк: Львов считается у нас в стране основателем так называемого палладианского стиля. Это очень инте-





ресный стиль архитектуры, который зародился в рамках классицизма в конце XVIII столетия и представляет собой отечественную переработку архитектуры Древней Греции, Рима и эпохи Возрождения. Львов спланировал усадьбу двухфасадной и, если представить, что нет трассы, то очень трудно сказать, какой фасад главный, потому что и тот, и другой выполнены одинаково красиво. Оба фасада украшены портиками с колоннами с коринфскими капителями, и перед каждым был разбит фонтан.







Мария Варгина, корреспондент: Вяземские – представители большого и очень известного рода, среди них были литературные деятели, военные и дипломаты, но серпуховская линия Вяземских в середине XIX века по мужской линии пресеклась.



Марианна Пантелеева, историк: Усадьба перешла во владение сначала Тимашовым-Беринг, прямым потомкам знаменитого Витуса Беринга, а затем и к Новосильцевым. Новосильцевы владели усадьбой до конца XIX века. Сами Новосильцевы постепенно растворились в семье Нечаевых – саратовских дворян – и эта усадьба была для них не очень интересна. Она находилась далеко от их основных владений, и в начале XX века Новосильцевы продают ее Семену Петровичу Рябову, который имел большую семью.









Мария Варгина, корреспондент: В начале XX века в России появилась новая тенденция – усадьбы меняли своих хозяев, дворянство беднело, а вот купцы – представители новой промышленной и торговой элиты – старались приобрести для себя не только статус, но всевозможные дорогостоящие его подтверждения.







Марианна Пантелеева, историк: Таким подтверждением может служить у нас Серпуховском уезде усадьба Пущино-на-Оке, принадлежавшая Коншиным; усадьба Подмоклово, которой владели Каштановы; усадьба Раек-Знаменское, которую для своих многочисленных внуков приобрел Диомид Хутарёв – владелец огромной суконной фабрики, и точно так же Рябовы – владельцы текстильного производства – купили выморочную усадьбу Пущино-на-Наре.












Мария Варгина, корреспондент: Рябовы владели усадьбой Пущино-на-Наре до ее национализации. Во время гражданской войны здесь размещался детский дом для беспризорных. В советское время – Дом отдыха для сотрудников бумажной фабрики. Когда предприятие не смогло содержать комплекс, он остался бесхозным. Главный дом, сохранившийся флигель и большая парковая территория с липовой аллеей – все это долгие годы ветшало и разрушалось. Реставрация здесь началась в 2014 году в рамках программы «Усадьбы Подмосковья». Право ее аренды выиграла Инвестиционная группа компаний ASG из Казани.

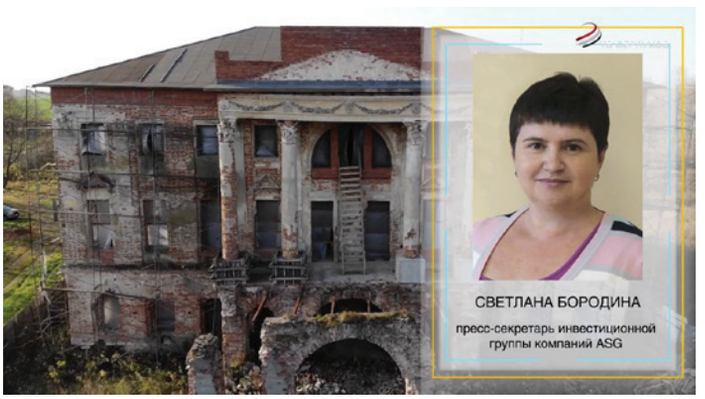


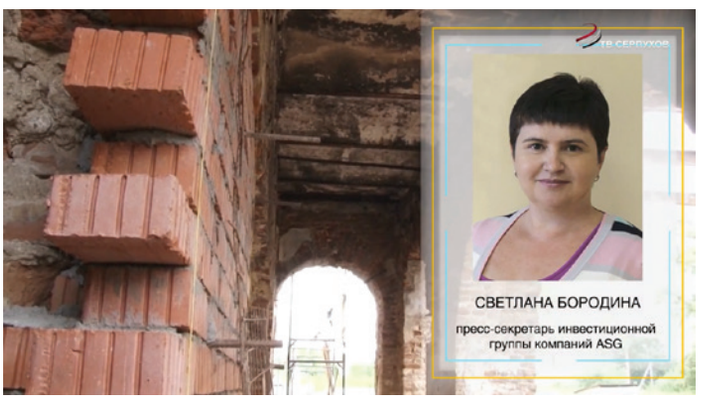

Светлана Бородина, пресс-секретарь Инвестиционной группы компаний ASG: В усадьбе проведен полный цикл исследовательских работ, ставший основой проекта реставрации. В главном усадебном доме завершен первый



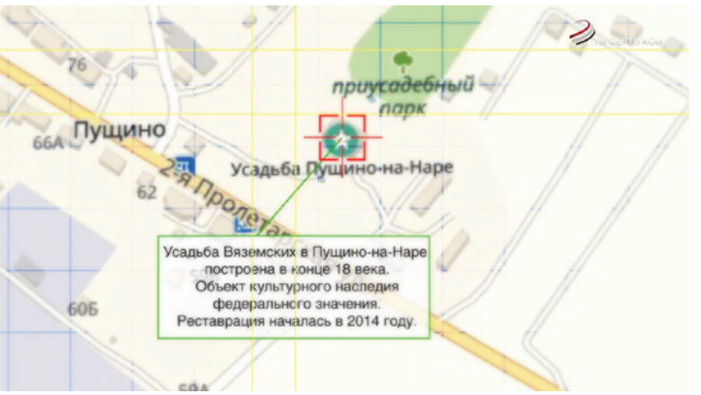


этап работ: восстановлены утраченные элементы конструктива – фундамент, несущие стены, кровля. В настоящее время идет разработка документации для получения разрешения на восстановительные работы второго этапа и подключение объекта к инженерным сетям: газопроводу, водоснабжению.





Мария Варгина, корреспондент: Сохранившийся усадебный флигель восстановлен на 80 процентов. После получения разрешения специалисты приступят к отделочным работам. Согласно проекту инвесторы планируют открыть в отреставрированной усадьбе бутик-отель. Также в главном доме будут созданы выставочные пространства.







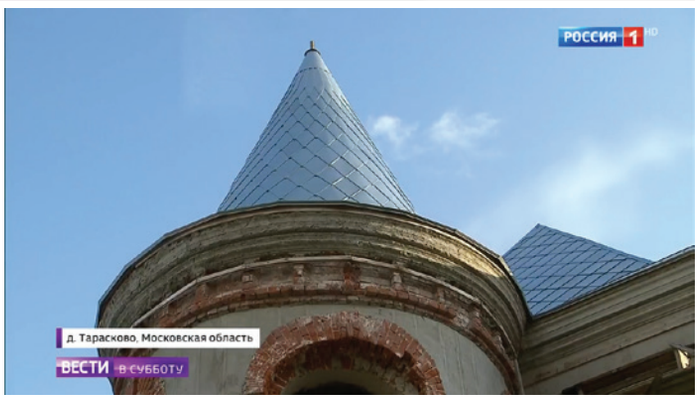
Михаил Панкратьев: Усадьба Вяземских в Пущино-на-Наре построена в конце XVIII века, является объектом культурного наследия федерального значения. Располагается в городском округе Серпухов, в деревне Пущино-на-Наре. В настоящее время главный дом и флигель находятся на реставрации, которая началась в 2014 году.

«АРХИТЕКТУРНЫМ ЖЕМЧУЖИНАМ ВОЗВРАЩАЮТ БЫЛОЕ СИЯНИЕ»

РОССИЯ 1

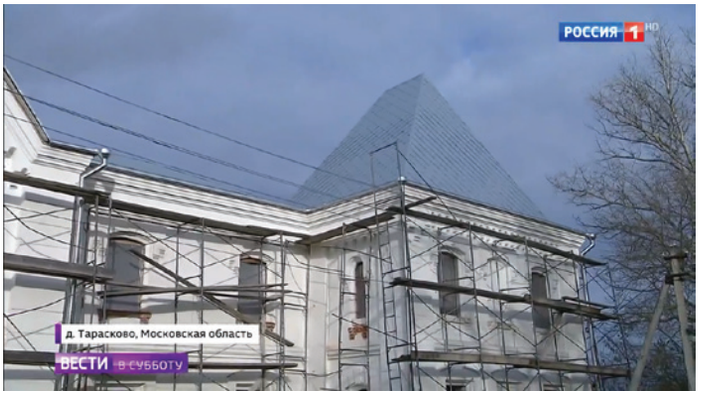


Сергей Брилев: Порадуемся в эту субботу тому, что одну из красивейших усадеб столичного региона имени Бергов восстановят из руин. Ее отреставрируют по программе «Усадьбы Подмосковья», благодаря которой многие памятники уже обрели исторический облик. О том, как архитектурным жемчужинам возвращают былое сияние, расскажет Анна Щербакова.











Анна Щербакова: Это Каширский район, дом с башенками на берегу Оки – усадьба Тарасково, которая наконец-то обрела узнаваемые очертания. Здание в стиле раннего модерна с элементами архитектуры средневековья. Реставрация этого объекта проходила по программе «Усадьбы Подмосковья».



Светлана Бородина, пресс-секретарь компании-инвестора: Наше участие в известной программе «Рубль за метр», которую реализует губернатор Московской области, обусловлено тем, что это был наиболее адекватный на тот момент инструмент восстановления объектов культурного наследия. Эта работа требует не просто больших средств, но и того, что называется в экономике «длинные денги», поэтому инвестор, получая объект в аренду на 49 лет, может надеяться вернуть затраченные средства.

Анна Щербакова: Это принципиально новый подход к отношениям бизнеса и государства, а в ближайшем будущем еще и облегченная финансовая нагрузка на инвесторов, в планах льготная ставка аренды с момента начала реставрации, а не после завершения всех работ. Девять подмосковных усадеб уже в программе, еще тринадцать совсем скоро передадут в руки инвесторов.









ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ASG ОКН ИЗУЧИЛИ БУДУЩИЕ АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА

С 8 по 21 июля в Казани проходила производственную практику группа студентов-архитекторов Сибирского федерального университета (г. Красноярк) под руководством старшего преподавателя кафедры основ архитектурного проектирования Института архитектуры и дизайна Анастасии Орловой. В качестве объектов натурных исследований были выбраны самые ценные здания исторического центра Казани, располагающиеся на улице Карла Маркса – дом Банарцева (К. Маркса, д. 18), дом Чекмарева-Каменева (К. Маркса, д. 15/5) и главный дом усадьбы Урванцовых (К. Маркса, д. 11), восстановлением и приспособлением которых занимается Инвестиционная группа компаний ASG.

Анастасия Орлова рассказала о задачах практики и ее основных результатах куратору практики от ASG, главному хранителю Международного института антиквариата Елене ВЛАСОВОЙ.

– Каковы основные цели практики для студентов-архитекторов первого курса?

– Эта практика является итогом первого года обучения, когда будущим архитекторам предстоит проанализировать реальное здание, зарисовать его и зафиксировать на эскизах, превратив свои наблюдения в чертежи. Им необходимо научиться визуально анализировать строение. В процессе работы обязательно знакомство с историей памятника, с его этапами – как оно преобразовывалось на протяжении всей истории существования и, конечно, по возможности, заглянуть внутрь, посмотреть интерьеры, потому что каждое здание может очень сильно отличаться внутри и снаружи, в особенности исторические здания.

– Как проходил отбор объектов?

– На протяжении пяти лет мной уже проведены практики в городах Красноярске и Енисейске, там чаще. Последний мне нравится своим деревянным зодчеством, и к 2019 году - празднованию 400-летия со дня основания, была проведена его масштабная реконструкция и реставрация. Исторический центр города с 2000 года внесен в предварительный список Всемирного наследия ЮНЕСКО, что объясняет крупномасштабные восстановительные работы. И мы на протяжении нескольких лет сотрудничаем с региональным отделением ЮНЕСКО. Данная работа важна, так как большинство памятников являются частными строениями, и год за годом собственники демонтируют оригинальные окна, наличники, ставни, полотенца и другие элементы украшения деревянного дома, тем самым уничтожая исторический облик строения.



Студентам-первокурсникам предстояло произвести обмеры главных элементов каждого здания и выполнить их эскизную фиксацию

В прошлом году мы провели обмеры одного дома и его деталей (окон, наличников и др.), а приехав через год, вместо оригинальных оконных переплётов обнаруживаем современное пластиковое окно. Поэтому, когда знаешь историю

строения, то начинаешь в принципе по-другому относиться к архитектуре, а в особенности, к исторической.

В Казань я впервые привезла группу студентов, хотя сама была здесь и раньше: в 2012-2013 годах, наблюдая, как преображается город, а сейчас так вообще производит непередаваемое впечатление от увиденного. Что касается практики студентов, то пару лет мы ездили в Казань и договаривались о разрешении на обмеры уже здесь, уговаривая того или иного собственника пустить внутрь дома для обмеров, эскизных зарисовок и прочее, а в этот раз решили поступить иначе.

Собрав визуальную информацию об объектах с помощью Google-карт, а именно виртуально пройдясь по улицам и определившись с ОКН, мы написали официальное письмо от института в Управление архитектуры и градостроительства Исполнительного комитета г. Казани. Нам ответили, что какая-то часть объектов находится в их ведении, другую курирует Комитет РТ по охране объектов культурного наследия, председателем которого является Иван Николаевич Гущин. Ему мы и написали письмо с просьбой помочь с доступом в дома в исторической части города Казани. Обещав свою поддержку, заместитель Ивана Николаевича пояснил, что необходимо получить согласие собственников зданий, а на это потребуется время... В условиях цейтнота «помог» логотип на воротах – ASG, который мгновенно вывел нас на владельца зданий – вашу компанию, с пониманием отнесшуюся к нашей цели, за что мы очень благодарны.



Дворовый фасад дома Банарцева сохранил остатки декора XVIII века, по которым архитекторы-реставраторы ASG восстановили исторический облик здания

– А как в Вашем родном городе обстоят дела с сохранением объектов культурного наследия?

– Реставрационные работы на объектах ведутся, но таких масштабных объемов, как в Казани, у нас нет. На центральных улицах Красноярска находится много архитектурных памятников, но их восстановление ведется очень медленно, а ведь время беспощадно, и объекты разрушаются. В последнее время активно рассматриваются проекты создания исторических кварталов.

Конечно, хочется, что работы производились быстрее. Плюсом является то, что в этом году у нас прошла Универсиада, как и у вас в 2013 году, и благодаря ей город изменился до неузнаваемости, ввели частично дизайн-код города на центральных улицах, отреставрировали все фасады, сделали подсветку зданий, убрали под землю все коммуникации. Для меня Казань еще и показательный пример того, как архитектурное историческое наследие может быть реализовано в современном контексте.

Снаружи это выглядит как отреставрированный образец классицизма, например, а внутри – современное комфортабельное строение. Вот этого подхода хочется видеть почаще везде. Например, у нас в центре города есть разрушающиеся исторические памятники, требующие срочных мер по консервации. В этой связи мы надеемся на сравнительно новое направление в нашем институте – это реставрация (магистратура), которое поможет решить вопросы, касающиеся восстановления архитектурных памятников.

– А как давно у вас открыто это направление?

– Это направление у нас функционирует уже несколько лет. Так как это магистерская программа, то срок обучения по ней два года, как раз в этом году должен быть выпуск одной из первых групп.

– Каковы содержание и объем предстоящих работ для практикантов?

– Работа на объекте будет проводиться в несколько этапов: первый день – выполнение архитектурного эскиза здания; второй-пятый – натурные обмеры здания с использованием рулетки, линейки, лазерного дальномера; заключительный – художественная зарисовка здания.

– На скольких объектах вы остановились?

– На трех, а именно – доме купца Банарцева (К. Маркса, д. 18), доме Чекмарева-Каменева (К. Маркса, д. 15/5) и главном доме усадьбы Урванцовых (К. Маркса, д. 11).

– А еще в Казани есть объекты, выбранные для обмеров и фиксации?

– Нет, выбраны пока только эти три объекта. И они, кстати, для первого курса очень и очень сложны.



На эскизе главного фасада дома Банарцева появляются большая арочная ниша и треугольные сандрики, оформляющие оконные проемы второго этажа

Рассматривались и другие объекты регионального значения, например, на улице Университетской, затем на улице Московская – резное кирпичное здание, но оно тоже сложное для студентов первого курса... В первый день во время просмотра отобранных объектов вживую, подойдя к одному из объектов на улице Университетской, узнали, что там есть собственник-бизнесмен, который за обмер берет плату. Аргументы о бюджетном образовании на него никакого влияния не оказали... В конечном счете он дал добро на проведение обмеров и фотосъемку, но у нас уже изрядно подпортилось настроение, и мы решили поискать другие объекты... Дойдя до улицы Карла Маркса и увидев многообразие объектов, захотелось поработать с ними... Созвонились с заместителем председателя Комитета РТ, он нас быстро связали с вами, и согласие было получено просто мгновенно.

– Вся группа работает с этими тремя объектами, они же очень сложные, как Вы сказали?

– Нет, группа разделилась на три части, у каждой из которых по одному объекту. Все вместе они снимают размеры, ищут закономерности выстраивания вне зависимости от того, кто чем занимается - фасадом или деталями этого здания. Ребятам, занимающимся обмерами и зарисовками дома купца Банарцева (К. Маркса, д. 18) сейчас очень сложно, так как придомовая территория не дает возможности отойти на определенное расстояние, чтобы рассмотреть здание как единый объект – нет визуальной связи.

Другой момент, с которым сталкиваются некоторые студенты – это их врожденная педантичность (прекрасное качество!). Им необходимо, чтобы каждый размер был снят идеально, очень переживают, если расхождение в размерах получается в несколько сантиметров, а здесь еще такие обстоятельства: невозможно отойти на нужное расстояние, да и солнце светит в глаза, и никак не пробиваются размеры до карнизов лазерной рулеткой.

– Что Вы рекомендуете делать в этом случае?

– Необязательно снимать каждый размер, так как у каждого здания есть свои принципы, композиция строения. Например, студентам необходимо использовать знания о классическом ордере и правиле несвешиваемости. Им было очень тяжело, потому что необходимо включать

в работу знания, полученные в учебе, чтобы применить их уже на практике. Да, у них не достает многих размеров на этом фасаде, но в детальном рассмотрении обнаруживаются повторы элементов и их размеров.

– Таким способом они учатся «читать» здание?

– Да, именно так! В конечном итоге у них уходит боязнь сложных объектов, которые можно разобрать на составные части.

– Эскизы, что они рисуют, в каком масштабе?

– Сейчас они делают зарисовки элементов и фасадов (кроки) здания приблизительно, на глаз, а по завершении всей подготовительной работы и всех обмеров, они будут вычерчивать в натуральном масштабе 1:1 в программе AutoCAD, а затем этот эскиз будет выводиться на печать в том формате, в котором лучше всего будет компоноваться: А3 или А2. Данное здание (дом Банарцева) будет выводиться на печать в масштабе 1:50, так как здесь много мелких и разнообразных деталей и элементов.



ИНСТИТУТ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА
INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND DESIGN

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

Инвестиционной группе компаний ASG

Примите искренние слова благодарности за плодотворное сотрудничество с целью повышения уровня образованности молодых специалистов архитекторов, приобщения их к самостоятельной исследовательской работе и формирования новых компетенций в рамках проведения архитектурной обмерной практики студентов Института архитектуры и дизайна в 2019 году на объектах вашей организации.

Выражая уверенность в дальнейшем сотрудничестве, желаем вашей компании благополучия, удачи и успехов в ведении вашей деятельности.

INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND DESIGN

Директор ИАиД СФУ :
Геращенко С. М.

СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY



Экскурсия по Дому приемов ASG (дом Банарцева, К. Маркса, 18), где исторические интерьеры не уступают архитектурной выразительности объекта

ДАЙДЖЕСТ

КАПИТАЛ LIFE РАСШИРЯЕТ СВОЕ ПРИСУТСТВИЕ В ТАТАРСТАНЕ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана



15.07.2019

Новый флагманский офис крупнейшей в России агентской компании по страхованию жизни был торжественно открыт в Казани на улице Карла Маркса,16.

«ПОВЕРИТЬ АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИЮ...»: ОКН ASG ОБМЕРИЛИ КРАСНОЯРЦЫ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

22.07.2019

Производственная практика будущих архитекторов из Сибирского федерального университета (г. Красноярк) состоялась на базе объектов культурного наследия федерального и регионального значений, восстановленных Инвестиционной группой компаний ASG.

В качестве объектов натурных исследований были выбраны самые ценные здания исторического центра, располагающиеся в «жемчужине Казани» - улице Карла Маркса: дом Банарцева (К. Маркса, д. 18), дом Чекмарева-Каменева (К. Маркса, д. 15/5) и главный дом усадьбы Урванцовых (К. Маркса, 11). Руководитель практики старший преподаватель кафедры основ архитектурного проектирования Института архитектуры и дизайна Анастасия Орлова объяснила редакции «Мира искусств», что желание выбрать казанские ОКН в качестве объектов натурных исследований возникло после личного знакомства с результатами масштабного восстановления исторического центра Казани 2012-2013 гг.

В течение последних двух лет красноярцы приезжали в Казань и получали разрешение на обследование выбранного объекта на месте, уговаривая соб-

ственника разрешить доступ к нему для обмеров и эскизных зарисовок, а в этот раз решили поступить иначе.

Собрав визуальную информацию об объектах с помощью Google-карт, они написали официальное письмо от института в Управление архитектуры и градостроительства Исполнительного комитета г. Казани, который направил их в Комитет РТ по охране объектов культурного наследия.

Заручившись поддержкой председателя комитета Ивана Гущина, приступили к выбору объектов. Большую «помощь» в этом оказал логотип на воротах, который мгновенно вывел на владельца зданий – Инвестиционную группу компаний ASG. Для нас очень ценно, пояснила руководитель практики, что разрешение на натурные исследования было получено практически в момент обращения, тогда как некоторые собственники ОКН соглашались на это только за плату.

СУДЬБА 136 ЦЕНТРОВЫХ ГА

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

09.08.2019

Опубликован детальный план планировки с жильем на 10 млрд рублей, туннелем и расширением улиц, а также выносом промзон.

Изменилась концепция у многолетнего проекта компании ASG миллиардера Алексея Сёмина по застройке территории за министерством экологии РТ. Это земля площадью около 2,1 га с кадастровой стоимостью почти 220 млн рублей. Если раньше речь шла о возведении арендного жилья в рамках многофункционального комплекса «Триумф», то теперь там появится многофункциональный комплекс с гостиницей, рестораном и кинотеатром общей площадью 62 тыс. кв. метров (ранее – 112 тыс. кв. м).

Прежний план предусматривал две очереди: первая — торгово-общественный центр (четыре этажа), вторая – офисно-жилая часть с апарт-отелем (22-этажные дома-башни). Объем инвестиций должен был составить не менее 1 млрд рублей, но с тех пор, как осенью 2012 года было забито свайное поле, вопрос дальнейшего строительства завис. Сообщалось, что проект не получил согласования управления архитектуры и градостроительства.

Директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов в комментарии «БИЗНЕС Online» заявил, что нынешняя версия проекта планировки неактуальна и компания уже внесла предложения по его корректировке. «Учитывая строительство в данном районе крупных объектов коммерческого назначения и подходы городских властей по соблюдению баланса развития территорий, данная площадка рассматривается рядом инвесторов для реализации проекта с преимущественно жилой функцией, – рассказал он. – В настоящее время нашей компанией ведутся переговоры с четырьмя потенциальными застройщиками, планируется реализация масштабного проекта – порядка 60 тысяч квадратных метров жилья. Принимая во внимание изменения законодательства и введение эскроу-счетов, для всех участков, находящихся в собственности нашей компании, в том числе и на улице Павлюхина, с местными и иногородними застройщиками и банками прорабатываются механизмы сотрудничества, позволяющие распределить оплату за участок, в том числе используя возведенные площади по завершении проекта. Это позволяет застройщику сэкономить средства на этапе приобретения участка под строительство и направить больший объем финансирования непосредственно на сам объект, а окончательный расчет произвести квартирами и помещениями в построенном комплексе».

«В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ ВЫВЕРЕННЫЕ ВЫВЕСКИ, КОТОРЫЕ НЕ НАРУШАЮТ ОБЛИКА ГОРОДА, А У НАС...»

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

16.10.2019

Совет «исторических бизнесменов»: Иван Гущин предложил упростить согласование элементов фасадов на объектах культурного наследия

Срочный снос административных барьеров и упрощение согласований работ на исторических зданиях стали накануне темами встречи в комитете по охране памятников РТ. Глава ведомства Иван Гущин предложил участникам рынка совместно разработать некоторые нормативно-правовые документы.

Заместитель генерального директора управляющей компании ASG Алмаз Давлетшин поднял сразу несколько вопросов. Первый из них — сложность согласования вывесок. Гущин в ответ заметил, что вопрос вывесок действительно вошел в топ-3 по актуальности, и дал понять, что согласовать их размещение все-таки «можно, но сложно». В первую очередь необходимо обоснованное проектное решение. Вывеска не может закрывать половину фасада и в целом должна быть уместного размера. В качестве примера глава комитета привел Санкт-Петербург, где, по его словам, «выверенные, четкие вывески, которые не нарушают облик города». Видимо, у нас что-то не так... В целом он дал понять, что нацелен на упрощение порядка по согласованию вывесок, и предложил присутствующим бизнесменам внести предложения по разработке этого механизма. Возможно, следующим шагом станет проведение «круглого стола» с присутствием представителей прокуратуры, поскольку без них принять новый регламент не получится.

В КАЗАНИ ЗДАНИЕ МЕБЕЛЬНОГО ТЦ НА КОМПРЕССОРНОМ ИЗМЕНИТ ОБЛИК

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

21.10.2019

В Казани после четырех месяцев реновации в новом облике предстанет здание бывшего завода пишущих машин имени Агамалы-Оглы («Пишмаш») на Сибирском тракте, где последние 16 лет размещался мебельный супермаркет.

Визуальное обновление одного из первых в городе объектов подобного формата обошлось в сумму около 70 млн рублей, сообщили ИА «Татар-информ» в пресс-службе компании-собственника ASG.

Когда с объекта будет снята строительная сетка, он предстанет с оливково-малахитовыми фасадами, отделанными плиткой, и панорамными окнами с первого по третий этаж по центральной части. Проектом реновации также была предусмотрена архитектурная мерцающая подсветка, ремонт кровли и утепление фасада. При этом площадь здания ни в большую, ни в меньшую сторону не изменится, заверили в компании.

«Решение по обновлению внешнего облика торгового комплекса вызвано конкуренцией на рынке и изменившимися требованиями и предпочтениями потребителей, которые стали более придирчивы к комфорту во время шопинга. Поэтому мы вложили деньги не в ремонт здания, а именно в его обновление», – подчеркнула пресс-секретарь компании.

«ВЫВЕСКИ, ПРЕДМЕТЫ ОХРАНЫ, СОГЛАСОВАНИЕ РАБОТ...»: ASG ОБОЗНАЧИЛА АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ОКН

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

22.10.2019

15 октября состоялся «круглый стол» с собственниками ОКН, организованный комитетом по охране памятников РТ. В нем участвовал заместитель генерального директора Инвестиционной группы компаний ASG Алмаз Давлетшин. О предложениях компании по снижению административных барьеров, затягива-

ющих период полного восстановления ОКН и его включение в социально-культурную инфраструктуру города, он рассказал редакции «Мира искусств».

– Уважаемый Алмаз Ришатович, за год существования комитета это уже не первое мероприятие, на которое приглашают инвесторов, занятых восстановлением ОКН. Что послужило темой обсуждения на этот раз?

– «Круглый стол» был организован с целью обсуждения актуальных проблем, возникающих у собственников при проведении работ по сохранению объектов культурного наследия, и выработке решений по их устранению. Наша компания считает необходимым скорейшее урегулирование процедур согласования таких работ, как установка вывесок на фасадах ОКН, утверждение в них предметов охраны и проведение земляных работ при подключении объектов к инженерным сетям.

Для объекта высокой степени готовности решение проблемы вывески – это возможность ввода его в эксплуатацию. Большая часть малого и среднего бизнеса не имеет возможности проводить масштабные рекламные акции, они рассчитывают на клиента, который, проходя мимо, благодаря вывеске узнает, что здесь кафе, цветочный магазин или маникюрный салон. Безусловно, должны быть разработаны какие-то регламенты, чтобы вывеска не скрывала архитектурные достоинства здания, тем более не уродовала его. Но единожды утвержденные они не должны пересматриваться всякий раз, когда в ОКН меняется арендатор или появляется еще какая-то точка сервиса.

– Утверждение предметов охраны в ОКН, движимых и недвижимых, происходит на этапе согласования проекта реставрации, чем вызвано обращение к этому вопросу теперь, когда для всех 26 объектов ASG этот этап пройден?

– Как мы уже неоднократно рассказывали, наши объекты в Старо-Татарской слободе (ул. Г. Тукая, 81-87) преподнесли сюрприз, это оказались не дома типовой советской застройки, как все думали, а надстроенные исторические здания. Инвестором было принято решение вернуть им исторический облик, благодаря чему и перспектива улицы Тукая приобрела тот вид, что был на начало прошлого века. ASG провела большую работу по утверждению этих зданий как вновь выявленных ОКН и предметов охраны в них. Но буквально в последний момент изменились некоторые процедуры согласования, формы документов, и мы оказались перед необходимостью повторного согласования. К счастью, эту проблему удалось решить уже в ходе мероприятия.

Сегодня на ряде наших объектов идут работы по подключению их к инженерным сетям, сделать это в историческом центре, где электро- и теплосети и без того перегружены, не просто. Поэтому ASG просит упростить процедуру согласования таких работ, поскольку эти сети проводятся методом продавливания в уже существующих технических коридорах. Между тем длительная и многоэтапная процедура согласования негативно сказывается на сроках и организации работ на ОКН: подрядчику приходится ждать неопределенное время, могут измениться погодные условия и т.д.

ASG ЗАВЕРШАЕТ ОБНОВЛЕНИЕ ТЦ «МЕГГА МЕБЕЛЬ» НА СИБИРСКОМ ТРАКТЕ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

31.10.2019

«Мегга Мебель» (Сибирский тракт, 34, корпус 1) функционирует с 2003 года, он стал одним из первых торговых центров города нового для того времени формата. На площади, превышающей 24 тыс. квадратных метров, разместились торговые предприятия разного профиля.

Горожане и гости города быстро оценили удобство торгового центра, находящегося на границе крупнейших спальных районов Казани, куда можно добрать-

ся на всех видах наземного общественного транспорта. Популярности торгового центра способствует также его неизменная специализация – здесь сосредоточены магазины ведущих российских производителей мебели, а не дилеров, что благоприятно сказывается на цене товара.

Решение обновить внешний и внутренний облик здания компания объясняет не его техническим состоянием, а изменившимися стандартами потребительского поведения. Обилие торговых площадей в Казани, постоянно возрастающая конкуренция привели к тому, что покупатель выбирает магазин, руководствуясь не только соотношением цены и качества товара, его ассортиментом, но и комфортностью самого процесса выбора покупки.

Посетителей обновленной «Мегги Мебель» ждет принципиально изменившийся утепленный фасад из современных отделочных материалов, панорамные окна, новая система архитектурной и мерцающей подсветки.

СОБСТВЕННИК ОБЪЕКТА В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ — СТРУКТУРЫ АЛЕКСЕЯ СЁМИНА

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

05.12.2019

На сайте Инвестиционной группы компаний ASG указано, что они готовы на базе объектов недвижимости и земельных участков обсудить возможность реализации совместных инвестиционных проектов в сфере ленд-девелопмента, торговой, офисной, производственно-складской и жилой недвижимости, гостиничного бизнеса и строительства.

В частности, по направлению «Инвестиционные проекты в историческом центре Казани» группа компаний ASG реализует ряд перспективных инвестиционных проектов в сфере гостиничной, торговой и жилой недвижимости общей площадью 200 000 кв. м с общим объемом инвестиций более 5 млрд рублей. Несколько объектов находятся на заключительной стадии строительства, в том числе и многофункциональный комплекс на Московской, 52 (выставленный на продажу за 1,25 млрд рублей), центр семейного досуга на Нариманова, 22, гостиничные комплексы на ул. Петербургской и ул. Бутлерова

СОЕДИНИТЬ ДВА ЯДРА АГЛОМЕРАЦИИ: РЕАНИМИРУЕТ ЛИ АФАНАСЬЕВ «БОЛЬШОЙ ЗЕЛЕНОДОЛЬСК»?

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

09.12.2019

Минниханов поддержал: рожденный еще при Марате Хуснуллине проект застройки 1,3 тыс. га между Казанью и Зеленодольском обрел второе дыхание

«Это интересный проект, надо подключить Казань, он ей может быть полезен», – отозвался Рустам Минниханов на просьбу главы исполкома Зеленодольского района Михаила Афанасьева вернуть в повестку дня проект «Большой Зеленодольск», однажды уже одобренный Минтимером Шаймиевым. Он уже заинтересовал собственников земли.

К проекту не прочь подключиться и владельцы земельных участков. В ответ на вопрос «БИЗНЕС Online» директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов заметил, что некоторое количество земель между Казанью и Зеленодольском находится под их управлением. «Мы видим возможность комплексного развития данных территорий: во избежание излишней нагрузки на транспортные коридоры необходимо соблюсти баланс в зонировании производственных и жилых пространств, – полагает директор ASG по развитию. – Соответственно, застройка может быть представлена объектами легкой промышленности (что позволяет сделать имеющийся потенциал по инженерным сетям), логистическими комплексами с учетом разветвленных транспортных потоков и примыкания к трассе М7, мало- и среднеэтажной застройкой, торгово-деловой зоной и объектами туризма

и отдыха». Собеседник издания добавил, что реализация данного проекта даст «новый импульс динамичному развитию Зеленодольского района, несправедливо недооцененного до сегодняшнего дня». «Мы в свою очередь готовы принять активное участие в реализации проекта на принципах государственно-частного партнерства» – подчеркнул Аисов.

«Глава района Афанасьев очень вовремя поднял тему реанимации проекта „Большой Зеленодольск“, – полагает собеседник издания. – Будучи еще главой Лаишевского района, он уделял большое внимание привлечению инвестиций в муниципалитет, созданию условий для предпринимателей, развитию инфраструктуры. И этот тренд сохранился. Зеленодольский район входит в Казанскую агломерацию, открываются новые логистические центры, расширяются существующие предприятия, открываются особые экономические зоны, что создает новые рабочие места и привлекает трудовые ресурсы. И создание инфраструктуры для развития района совершенно логичное и отвечает насущным требованиям».

ASG ЗА ПОЛГОДА СДАЛА В ДОЛГОСРОЧНУЮ АРЕНДУ УЖЕ ВТОРОЙ ОКН

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

16.12.2019

5 декабря состоялось техническое открытие элитной парикмахерской Bakr Barber, расположившейся на первом этаже здания по улице Карла Маркса, 18. В течение лета там осуществлялись отделочные работы в соответствии с дизайн-проектом арендатора. ASG неоднократно подчеркивала, что доводит свои объекты до состояния предчистовой отделки, а окончательная концепция решения внутреннего пространства должна соответствовать профилю использования здания будущим арендатором.

Теперь еще одно здание ASG не только украшает «жемчужину Казани» – улицу Карла Маркса, но и является актуальным объектом социальной инфраструктуры. После открытия редакция «Мира искусств» побеседовала с управляющим салона Тимуром Гординым.

– Что послужило основанием интереса к этому зданию – его местоположение или то, что это объект культурного наследия?

– Привлекли уникальные место и пространство, потому что мы находимся в историческом здании. Приятно, что здесь ощущается очень богатая история, которая осеняет и наше заведение. Также значимы и чисто коммерческие моменты – первая линия, первый этаж и редкость для центра Казани – собственные места для парковки. Это такие вещи, которые очень сильно влияют на прибыльность бизнеса. Кроме того, историческое здание – это всегда приятный повод для беседы с клиентом: интересно, кто здесь был, проживал, участвовал в постройке, каких людей принимали... Посетитель чувствует себя более комфортно, когда понимает, что организация готова тратить немалые средства на «ауру» его обслуживания.

– Какие дополнительные достоинства этого здания Вы открыли для себя уже после открытия?

– Нас порадовало, что клиенты живо интересуются историей места, в которое зашли, казалось бы, по чисто прагматическим причинам. То, что мы находимся в здании постройки середины XVIII века – это всегда шокирующий момент для наших гостей. Мы всегда делаем акцент на истории дома, а также на том, что здание в целом является Домом приемов ASG, и его открытие состоялось в 2017 году встречей двух мэров: Казани Ильсура Метшина и Парижа – Анн Идальго. Это убеждает клиентов в элитности нашего заведения лучше всякой рекламы.

О том, как проходил отбор арендатора для данного объекта, редакции «Мира искусств» пояснил генеральный директор управляющей компании «Единая арендная система» Айрат Шамсутдинов: мы продолжаем политику ASG по

поиску солидных компаний для восстановленных нами объектов в историческом центре. Опыт показывает, что элитная недвижимость интересует в первую очередь их, потому что престижность места, где они находятся, является значимым элементом их маркетинговой стратегии.

ВИДЕО

УСАДЬБА ТАРАСКОВО – ПРИМЕР УСПЕШНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ГУБЕРНАТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ «УСАДЬБЫ ПОДМОСКОВЬЯ»

РОССИЯ 1

19.10.2019

Один из сюжетов программы «Вести в субботу» посвящен губернаторской программе «Усадьбы Подмосковья». Представитель Инвестиционной группы компаний ASG рассказала о достоинствах программы для инвесторов, восстанавливающих объекты культурного наследия. В качестве примера успешной реализации программы взят шедевр подмосковной неоготики – усадьба Тарасково (Каширский район).

УСАДЬБА ПУЩИНО-НА-НАРЕ В ЦИКЛЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ «МЕСТО В ИСТОРИИ» (ВЫП. 19)

ТВ СЕРПУХОВ

05.11.2019

Историк Марианна Пантелеева рассказывает об усадьбе князей Вяземских в Пущино-на-Наре, построенной в конце XVIII века по проекту Николая Львова. После национализации в главном доме размещался детский дом, позже – санаторий. К началу XXI века усадьба оказалась практически полностью разрушенной. В 2014 году Инвестиционная группа ASG начала в усадьбе реставрационные работы.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ УСАДЬБЫ ТАЛИЦЫ, ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ASG, СТАЛИ ДЕКОРАЦИЕЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА, ПОСВЯЩЕННОГО ТРАГИЧЕСКОЙ СУДЬБЕ ГЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ — НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ.

360° ПОДМОСКОВЬЕ

Режиссер: И. Леонтьев; Операторы: С. Фомин, А. Емельянов, М. Рыжкин, В. Вилисов; Продюсер: М. Шалохманов

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ УСАДЬБЫ ТАЛИЦЫ, ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ASG, СТАЛИ ДЕКОРАЦИЕЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА, ПОСВЯЩЕННОГО ТРАГИЧЕСКОЙ СУДЬБЕ ГЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ — МИХАИЛА САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА.

Режиссер: И. Леонтьев; Операторы: С. Фомин, А. Емельянов, М. Рыжкин, В. Вилисов; Продюсер: М. Шалохманов

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том IV

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

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

558 предметов

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ЭВОЛЮЦИЯ «БОТАНИЧЕСКИХ» РОСПИСЕЙ В ЕВРОПЕЙСКОМ ФАРФОРЕ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена эволюции ботанических росписей фарфора, зародившихся в Китае, и их развитию на главных европейских фарфоровых мануфактурах. К концу XVIII века в Европе сложилось два типа флоральной росписи по фарфору: натуралистический и научный, традиции которых сохраняются до настоящего времени.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фарфор, производство фарфора, техника росписи, флоральная роспись, ботаническая живопись, декоративность.

ABSTRACT: the article is devoted to the evolution of Botanical porcelain paintings that originated in China, and their development in the main European porcelain manufactories. By the end of the XVIII century, there were two types of floral painting on porcelain in Europe: naturalistic and scientific, the traditions of which are preserved to this day.

KEYWORDS: porcelain, porcelain production, painting technique, floral painting, decorativeness.

С древнейших времен изделия из фарфора ценились не за их функциональность (фарфор крайне хрупок), а за изысканность формы, тонкость материала и великолепные росписи. Красота фарфорового «белья» (недекорированных изделий) заключена в чистоте форм и белоснежном блеске глянца его глазурованной поверхности. Однако именно росписи делают фарфор произведением искусства, вдыхают в обезличенную белизну жизнь, придают ему индивидуальность и динамичность.

Первые предметы из фарфора, созданные в Китае приблизительно в IV–VII веках н.э., практически не декорировались, исключая довольно редкие случаи насечного орнамента, – так высоко почитались сами строгие формы фарфора. В начале эпохи династии Мин (1368 – 1644) в моду вошла посуда с росписью из окиси кобальта. Кобальт привозили из Персии в Цзиндэчжэнь – главный центр фарфорового производства того времени. Глазури для фарфора создавались на основе окислов металлов. Синий цвет давала после обжига окись кобальта, красный – окись железа, белый – окислы сурьмы, мышьяка, олова или цинка, черный – окислы иридия, серый – платины, желтый – двуокись титана или окись марганца, зеленый – окись хрома или меди.

Именно в Китае зародилась традиция изображения на фарфоре цветов и плодов. Причем изображения эти были очень подробными и натуралистичными, отсюда их название – *«ботанические»*. Расцвет данной разновидности декора пришелся на X – XII века. Позднее, когда наладился экспорт фарфоровых изделий из Китая в Европу, эта мода распространилась повсеместно.



Блюдо, декорированное цветами и птицами
Период правления императора Канси (1662 – 1722)
Фарфор «зеленого семейства»
Музей Гиме (Музей восточных искусств), Париж

В Музее Гиме (Музей восточных искусств, Париж) хранится фарфоровое блюдо с прекрасным образцом цветочной росписи периода правления императора Канси (1662 – 1722). Данное блюдо принадлежит к так называемому «зеленому семейству» (фр. «famille verte»). В эпоху императора Канси сложилась своеобразная цветовая палитра для росписи фарфора, в которой главенствующее положение занимал густой и насыщенный зеленый цвет; другие использовавшиеся цвета – красный, желтый, фиолетовый и прозрачный голубой – были значительно тоньше и легче. Такое цветовое сочетание в Европе получило название «famille verte» – «зеленое семейство». Существовали также изделия палитры «famille noire» – с сияющим черным фоном, «famille jaune» – с желтым. Для внутреннего рынка производился фарфор с монохромной росписью темно-красной краской на медной основе – такая глазурь называлась «sang-de-boeuf» («бычья кровь»). Характерной палитрой двух последующих правлений была «famille rose» («розовое семейство») с доминированием розового цвета, очень ценившаяся в Европе.



Тарелка, декорированная цветами
Фарфор «розового семейства»
Художественный музей Уолтерс

Для европейцев со времен античности цветы являлись чудом, прекрасным даром, связанным с природой и плодородием. В эпоху средневековья каждый цветок и растение наделялись символическим значением и сокральным смыслом, а изображения их отличались схематизмом и высокой стилизацией. Возрождение внесло свои коррективы и сделало изображения флоры куда более реалистичными. С этого момента художники стали стремиться воспроизвести природу максимально натуралистично. Доказательство тому – живопись таких мастеров, как Ян Брейгель Старший (1568 – 1625), Бальтазар ван дер Аст (ок. 1593 – 1657), Амброзиус Босхарт (1573 – 1621) и др.



Бальтазар ван дер Аст
Натюрморт с тюльпаном
Первая половина XVII века
Частная коллекция [1]

После эпохи великих географический открытий европейцы стали стремиться к накоплению новых знаний. Возник небывалый интерес к медицине, естественным наукам, а с ними и к целебным свойствам растений. В XVIII веке повсеместно возникают «натуральные кабинеты» и кабинеты древностей, кунсткамеры, библиотеки. В Европе начинается культ садоводства, стимулирующий освоение растительных богатств обоих полушарий. Люди много путешествуют, привозя из долгих странствий заграничные растения. В этот период выпускаются первые иллюстрированные издания – ботанические атласы. Самыми популярными были научные труды английского ботаника Филипа Миллера (1691 – 1771) «Словарь садоводства» (англ. «The Gardeners Dictionary») 1731 года и «Естественная история» в 36 томах графа де Бюффона (фр. Histoire naturelle générale et particulière), издававшаяся в период 1749-1788 годов. Миллер и де Бюффон стремились усовершенствовать классификацию растений шведского естествоиспытателя Карла Линнея (1707 – 1778), не просто описывающего флору, но и делающего рисунки с натуры, которые стали одними из первых образцов для нанесения растительного деко-

ра на фарфор. Для Линнея в Китае был заказан чайный фарфоровый сервиз, эскизы росписей для которого делал сам учёный. При транспортировке половина предметов сервиза разбилась, и он был заказан вторично. В качестве эскизов для его росписи снова использовались рисунки и гравюры Линнея. На этот раз сервиз прибыл в Европу в целости и сохранности. Вскоре он приобрел такую известность, что на протяжении XVIII столетия многократно повторялся различными европейскими мануфактурами.



Чашка и блюдце с изображением цветущей линнеи (род древесных цветковых растений, названных в честь Карла Линнея)
Входили в состав сервиза, изготовленного в Китае для Карла Линнея, около 1755 года
Музей Восточной Азии, Стокгольм

Таким образом, европейский фарфор стал одним из символов эпохи Просвещения. С момента появления в Европе он был не просто столовой принадлежностью или предметом роскоши, но плодом учености. Росписи по фарфору стали полем для изобразительных и научных экспериментов. Отныне этими росписями хочется не просто любоваться, но и вдумчиво рассматривать. Откликом на это стала «ботаническая живопись» на фарфоре, зародившаяся на Мейсенской фарфоровой мануфактуре. Пик её популярности пришелся на середину 1740-х годов. Позднее реплики «ботаники» появятся во Франции (Венсенн). Изображения «европейских» цветов (в противовес условным цветам восточной живописной традиции и их западной адаптации т.н. «индианских цветов», которые чаще всего использовались в росписях платьев фарфоровой мелкой пластики того времени) создавались по гравюрам и атласам, получив название «Holzschnittbluinen» – «цветы гравюр на дереве». Их изюминка – высокая достоверности рисунка без всякой намеренной красивости. Отсюда – появление семян, водорослей, грибов, обнаженных корней, отдельных фрагментов растений. Изображения настолько точно и добросовестно копировали образцы с натуры, что в конечном счёте приобретали слишком сухой вид. Одним из первых сервизов, декорированных в стиле **«Holzschnittbluinen»**, стал столовый сервиз, который в 1742-ом году был изготовлен для кельнского курфюрста Клеменса Августа. Ныне он хранится в замке Аугустусбург в Брюле.



Тарелка
Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, 1741 – 1742 годы
Входила в состав сервиза, изготовленного для курфюрста Клеменса Августа
26 ноября 2014 г., Лондон, аукцион Bonhams, лот 179. £ 10,625 [2]

С 50-х годов XVIII века цветочные композиции на фарфоре отходят от «научности». Широко применяется роспись «цветы в разброску». Мастера рококо начинают избегать симметрии и упорядоченности. Впервые на фарфоре появляются рельефные цветы. Формируется тип традиционной цветочной живописи **«Bunten deutschen Blumen»** (**«Пестрые немецкие цветы»**). Такие цветочные композиции чаще всего состояли из роз, тюльпанов, астр, пестрого мака, душистого горошка. Цветы воспроизводились в упрощенном декоративном стиле, с не встречающимся в природе изгибом (например, в форме буквы S), но всегда в очень интересном, живом положении [3]. Подобная роспись получила название **«манерная»**. Характерным её примером может служить тарелка с рельефным декором, названным на Мейсенской мануфактуре «Dulong». Здесь в центре композиции (в «зеркале» тарелки) изображен цветочный букет, а по краям – цветочные композиции в фигурных золоченых резервах.



Тарелка
Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, середина XVIII века
13 ноября 2015 г., Кёльн, аукцион Lempertz, лот 910
€ 496 (эстимейт € 300 – 400) [4]

Стоит отметить, что переход от «Holzschnittbluinen» к «манерной» росписи был постепенным. Поэтому в середине XVIII века можно встретить обе эти разновидности декора. Подтверждением этому служит часть чайного сервиза из Большого собрания изящных искусств ASG, состоящая из чашек и блюдец, созданных на Мейсенском заводе в 1755 году.

Чайные пары дополнены чайником на одну чашку («эгоист») с идентичным цветочным декором. Создан он был в XVIII столетии в городе Хёхст, где фарфоровая мануфактура была основана в 1746 году коммерсантом Иоганном Кристофом Гельтцем и мейсенским художником Адамом Фридрихом фон Лёвенфинком (1714 – 1754).



Часть чайного сервиза
Чайные пары: Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, около 1755 г. Чайник: Германия, Хёхст, XVIII в. Фарфор; полихромная роспись, золочение. Чашки: высота 4 см, ø 7 см
Блюдца: ø 12 см
Чайник 11×11,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4003 (1 – 21)

Предметы этого сервиза украшены в стиле «Holzschnittbluinen» цветами разного масштаба, свободно расположившимися на изделиях – от крупных бутонов до мелких цветочков на стебле по внешней и внутренней поверхности чашек. Рисунок их выполнен несколько графично и плоскостно, что сближает эти изображения с засушенными цветами из гербариев, словно служившими в качестве оригинала для художника. Кроме своего декоративного назначения, данные изображения могли помочь художникам-декораторам скрыть дефекты глазури.

Долгое время европейские мастера не могли получить чистую фарфоровую массу, свободную от примесей окислов железа. Последние давали на белье темные точки, снижающие качество фарфора. Чтобы прикрыть данные дефекты на саксонской мануфактуре часто изображались одиночные цветы, делающие незаметными изъяны обжига. Позднее данные недостатки превратились в характерные детали раннего фарфора, подтверждающие его подлинность. В данном случае такие дефекты в большом количестве можно увидеть на внутренней поверхности чашек сервиза из собрания ASG.



Дефекты глазури в виде темных точек на белье

Цветок, благодаря которому в немецком языке появилась идиома «Blumen kaffee» (русс. «Цветочный кофе»)

Чайная пара Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, около 1740 г. Стиль росписи «Holzschnittbluinen» [5]



Помимо этого, на дне каждой из этих чашек мы видим небольшой цветок, благодаря которому в немецком языке появилось ироническое словосочетание «Blumen kaffee», что в дословном переводе означает «Цветочный кофе». Дело в том, что через слабозаваренный кофе в этой чашке можно было разглядеть цветок на дне, а потому к этому «цветочному напитку» чрезмерно бережливых хозяев стали применять данную саркастическую идиому.

Вслед за этими разновидностями флоральной росписи фарфора возникла еще одна – **«цветы и плоды»** («Flowers&Fruits»). Она также возникла в Мейсене в 1740-ые годы. В качестве эскизов для росписей этого типа здесь пользовались книгой «Изображения нескольких тысяч деревьев, соцветий, цветов, кустов и грибов» Вайнманнса и «Новой книгой о цветах» Франкенбергера, которая вышла в 1662-ом году в Страсбурге.

Своего расцвета «цветы и плоды» достигли в Англии на фарфоровой мануфактуре Челси в 1760 – 1770-е годы. Данный декор представляет собой настоящее попурри из разномасштабных цветов, фруктов, овощей, злаков и орехов, свободно скомпонованных по поверхности фарфоровых изделий. Роспись производит впечатление хаоса, но при этом все детали тщательно прописаны. Мастера стремятся поразить необычным и оригинальным выбором предметов «натюрморта»: рядом с бутонами роз разместилась свекла, по ботве которой ползет червяк, а по соседству с ними – ветка с лимоном, чья яркая цедра привлекла бабочек.



Тарелка
Англия, фарфоровая мануфактура Челси
Около 1755 года
Британская королевская коллекция

Даже на примере одной тарелки, изготовленной на заводе Челси, можно судить, насколько свободная и асимметричная манера англичан отличалась от мейсенских росписей по фарфору. Педантичные немцы строго выверяли соотношение фарфоровой основы и цветочного декора. Эта тенденция проявилась в одной из самых знаменитых мейсенских росписей типа «цветы и плоды», которая и по сей день пользуется большим успехом по всему миру – «Синий лук» (нем. Zwiebelmuster). Данная разновидность декора фарфоровых сервизов впервые была применена на мейсенской мануфактуре в 1739 году (в 2019 году данный тип росписи отметил свой 280-й юбилей). Авторство «Синего лука» приписывают Йохану Кречмеру. С конца XIX столетия с некоторыми вариациями он копировался и другими крупными фабриками. Так, например, данный тип росписи в Веджвуде именовался «Мейсенским», а в Японии – «Голубым Дунаем».

Первоначально его называли просто луковицей («bulb»). Образцом для подражания здесь послужили дальневосточные росписи с преобладанием сине-белого колорита. В Мейсене производились сервизы, украшенные плодами гранатов, не знакомых жителям Саксонии. Тогда немецкие мастера начали разрабатывать декор с местной флорой, в результате чего появились головки лука, которые дополнялись причудливыми цветочными композициями из стилизованных пионов и астр в центре, а по краям – развевающийся на ветру бамбук. Влияние искусства рококо выражалось здесь в асимметрии.

Традиционным цветом для декора данного типа был синий, однако, выпускались и лимитированные серии сервизов, украшенных зелеными, красными, розовыми или черными узорами. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится часть столового сервиза, состоящая из двух маленьких тарелок в форме рокайлей, глубокого блюда, вазы на подставке и четырех тарелок, декорированных росписью «Синий лук». Волнообразные кромки тарелок и вазы обрамлены здесь рельефным плетением с прорезями. Сервиз этот был изготовлен в конце XIX века в Мейсене, что лишний раз подтверждает высокую востребованность декора «Синий лук», ставшего уже классикой.

О том, насколько широко в XIX веке на Мейсенской мануфактуре применялись стили росписей прошлого столетия, свидетельствует и ваза из собрания ASG. Её тулово и крышка декорированы в стилистике рококо крупными рельефными



Часть сервиза «Синий лук»
Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, конец XIX в.
Фарфор; роспись кобальтом, золочение
Ваза на подставке: высота 14,5 см, ø 18 см
Глубокое блюдо: высота 6 см, ø 22,5 см
Тарелки: ø 24 см;
Малые тарелки в форме рокайлей: 4,5×10×11,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3921 (1 – 8)



Ваза
Германия
(в стиле Мейсена),
конец XIX в.
Фарфор; полихромная роспись, золочение
50×34 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-2936

цветами на прихотливо изогнутых стеблях с листьями. Под крупными бутонами роз стремятся скрыться различные насекомые – мухи и жуки. Выразительность декору добавляют зеленые попугаи, расположившиеся на противоположных сторонах вазы, а также змеевидный изгиб побега с крупными листьями, венчающий крышку.

Итак, к концу XVIII века в Европе сложилось два типа флоральной росписи по фарфору:

1. **Натуралистический:** когда художник расписывает предметы в реалистической манере по собственным подготовительным эскизам с натуры, соблюдая реальный масштаб цветов и растений, их пропорции и цвет;

2. **Научный:** в данном случае эскизами для художников выступают атласы и рисунки ботаников. Такие росписи часто сопровождаются латинскими названиями растений, а также ссылками на номера страниц с их изображениями в атласах. Здесь главным критерием выступает не красота цветка, а достоверность его воплощения в росписи.

Самым знаменитым сервизом, декор которого стал апогеем научного типа росписей, является «Флора Даника» (лат. Flora Danica) Датской фарфоровой мануфактуры. На его изготовление ушло двенадцать лет, а состоит он из 1530 предметов.

Сервиз был изготовлен в период позднего классицизма, но стилистика его исполнения весьма эклектична. Это выражается в сочетании рельефных кромок предметов сервиза в форме листьев аканта, окаймленных жемчужником (характерным орнаментом XIX века), и обилии лепного полихромного растительного декора с использованием мотивов трельяжной сетки, приближающими сервиз «Флора Даника» к образцам середины XVIII столетия. Крайне вычурно для эпохи классицизма смотрятся носики чайни-



Часть сервиза «Флора Даника
Датская фарфоровая мануфактура
1790 – 1800-е годы
Замок Кристиансборг, Дания

ков, решенные в виде стволов деревьев, зеленые ручки-стебли, украшенные в местах крепления к тулову рельефными полихромными цветами. Все эти приемы станут повсеместно применяться в декорировке фарфора XIX века.

Почти одновременно с «Флорой Даникой» в 1790 году на Датской фарфоровой мануфактуре был выпущен еще один сервиз с флоральной росписью под названием «Blue fluted» (русс. «Синий волнистый»), ставший первым столовым сервизом, изготовленном в Копенгагене. Его рисунок представлял собой синюю подглазурную роспись по рифленому фарфору. В основе росписи лежат довольно стилизованные мотивы датской флоры, однако в них ощущается оглядка на китайские образцы, особенно в выборе сочетания белого и синего цветов. В 1779 году здесь появится еще один синий обеденный сервиз – «Blue Flower» (русс. «Синий цветок»). Росписи его станут отчасти повторять «Blue fluted», однако будут стремиться к большей натуралистичности в изображении цветов, отчего новый рисунок только проиграет: утратится тонкость линий, нарушится гармоничное композиционное сочетание рифленого «белья» и крупных цветочных бутонов, чей насыщенный колорит уже не производит столь изысканного впечатления.



Столовый сервиз с росписью «Blue fluted» Датская Королевская фарфоровая мануфактура [6]



Кашпо Дания, Датская Королевская фарфоровая мануфактура, 1870 – 1890 гг. Фарфор; золочение БСИИ ASG, инв. № 11-4045 (1)

Сегодня Королевская фарфоровая мануфактура Дании монополизировала рисунок «Blue Fluted», а его название стало синонимом датского фарфора. В собрании ASG хранится кашпо с росписью «Blue Fluted», изготовленное в Дании в 1870 – 1890 годы (датировка осуществлена по клейму).

К началу XIX века художники по фарфору более не черпают вдохновение в ботанических атласах, увлеченность садоводством и естествознанием проходит. На смену ей приходит интерес к парковой культуре. Вместе с тем возрастает и национальный дух, художники стремятся изображать родные им растения. Так во Франции источником натурных впечатлений для росписей по фарфору становится парк при дворце Мальмезон. Наполеон привозил из военных походов множество экзотических растений, из которых и был разбит роскошный сад при дворце. Королевой цветов здесь была роза, столь любимая императрицей Жозефиной. Именно с этого времени розы начинают активно культивировать, выводя все новые и новые их сорта. В садах Жозефины работал и самый знаменитый «живописец цветов» XIX века Пьер-Жозеф Редуте (1759 – 1840) – автор серии гравюр «Розы» («Les Roses»), опубликованной в 1817 – 1824 годах.



Пьер-Жозеф Редуте Rosa gallica aurelianensis (Галльская роза или «Герцогиня Орлеанская») 1817 – 1824 годы Воспроизведение гравюры из Библиотеки Конгресса, Вашингтон

Кроме серии «Розы» были выпущены увражи Редуте с изображениями лилий, тюльпанов, колокольчиков, орхидей и ирисов. Параллельно с ним работали и такие выдающиеся мастера в области ботанического рисунка, как Пьер Жан Франсуа Тюрпен (1775 – 1840) и Пьер Антуан Пуато (1766 – 1854), иллюстрировавшие ботанические издания, выпускавшиеся в крупнейших городах Европы – Париже, Лондоне, Страсбурге и Флоренции. Их работы значительно отличаются от графичных, старательно исполненных гравюр XVIII столетия. Они становятся самоценными

произведениями искусства, которые значительно расширили и обогатили изобразительный ряд ботанических росписей по фарфору. Художники-ботанисты напрямую копировали рисунки этих живописцев или же переносили их на фарфор с различными вариациями.

Так, под влиянием их работ выполнены росписи тарелок и ваз десертного сервиза середины XIX века из Большого собрания изящных искусств ASG. В центре каждого предмета с поистине ботанической точностью изображены садовые и полевые цветы. Их крупные бутоны на стеблях с листьями занимают практически все пространство «зеркал», а отводки по кромкам насыщенного голубого цвета подчеркивают их красоту. Линейная сухость гравюрного ботанического рисунка здесь абсолютно исчезает. На смену ей приходит сочность, объемность изображения. Реалистичность, с которой написаны эти цветы, и их близость к природному оригиналу, доставляют не только эстетическое удовольствие, но также дают возможность использовать эти изображения в качестве научного материала для ботаников, поскольку благодаря им можно составить представление о том, как тот или иной вид растений выглядел в XIX столетии. То, что цветы на этих тарелках выполнены именно по рисункам из ботанического атласа подтверждает и тот факт, что на каждой тарелке мы видим тщательно исполненное, крупное самодостаточное изображение одного цветка. Позднее, когда художники по фарфору перестанут писать цветы по ботаническим атласам, они начнут объединять их в букеты, помещать в корзины, запечатлевать целые клумбы или даже кусты. Причем эти цветочные изображения будут отличаться большой долей упрощенности и обобщения, так что зачастую сложно будет определить видовую принадлежность цветов.



Часть десертного сервиза
Франция, Париж, середина XIX в. (период Наполеона III)
Фарфор; голубое крытьё, полихромная роспись, золочение
Тарелки: ø 21 см
Вазы: высота 11,5 см, ø 22 см
Конфитюрница с крышкой: 14,5×20 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4216 (1–12)



Фиалка, маргаритка, колокольчик, примула весенняя



Роза



Георгин



Цветы шиповника (роза морщинистая)





Тюльпан



Левкой (Маттиола)





Мальва





Роза

Подробная идентификация изображенных цветов, будь то натюрморт или росписи по фарфору, важна при составлении каталогов, так как помогает составить максимально точное описание предмета. Без помощи профессионального ботаника это сложно сделать и всегда можно прибегнуть к уловке – определить только один цветок, написав: «Розы и другие цветы». Именно поэтому работа по установлению видовой принадлежности цветов делает честь искусствоведу.

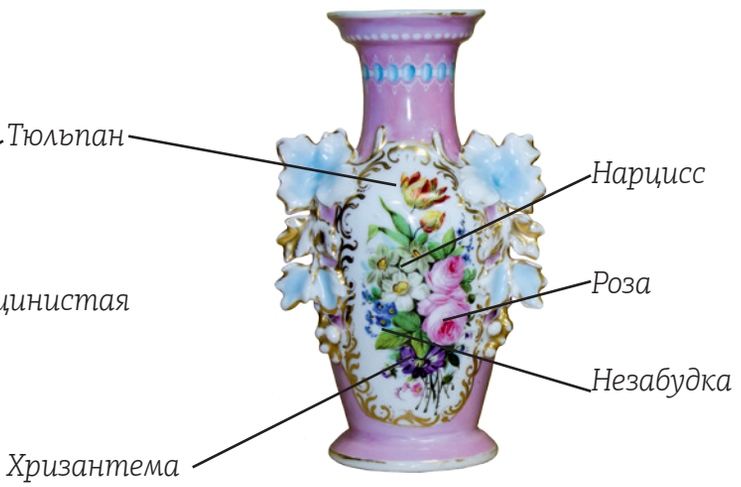


Пара ваз
Франция, Париж, XIX в.
Фарфор; полихромная роспись, отводка золотом
39,5×17 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3869 (1, 2)

Еще одной примечательной разновидностью флорального декора фарфора в XIX веке становятся рельефные цветы калины, белоснежные бутоны которой сплошным ковром покрывают изделия. В Англии данный тип декора принято называть «snowballs» («снежный ком» или «калина»), в Германии – «schneeballen», во Франции – «boule de neige». Корни происхождения «буль-де-неж» уходят в XVIII век, когда на фарфоровой мануфак-

Пара ваз с крышками
Германия, Саксонская фарфоровая мануфактура (?), конец XIX в.
Фарфор; полихромная роспись, золочение
47×30,5×26 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2629 (1, 2)

Пара ваз
Франция, первая четверть XIX в. (период Реставрации)
Фарфор; розовое крытьё, полихромная роспись, золочение
29×17 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3954 (1,2)











Цветы калины

Парные вазы
Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, 1750-е годы
Фарфор, лепка, полихромная роспись
56×13,5 см
Парадные залы Большого Царскосельского дворца

туре Мейсена работал знаменитый скульптор-модельер Иоганн Иоахим Кендлер (1706 – 1775). Впервые миниатюрные объемные цветы калины украсили сервиз Августа III, который Кендлер придумал в 1739 году. Затем король подарил его своей супруге Марии Жозефине. Увидев этот сервиз в 1760 году, Фридрих Великий заказал в Мейсене шесть ваз с декором «буль-де-неж».

В Большом собрании изящных искусств ASG находятся парные флаконы для духов, украшенные цветами «буль-де-неж». Изготовлены они в первой половине XIX века на одном из самых знаменитых фарфоровых производств Парижа – мануфактуре Жакоба Пети, чей фарфор сегодня ценится особенно высоко за его самобытность и богатую полихромию. На производстве часто создавались имитации саксонского фарфора, в данном случае Жакоб Пети вернул к жизни забытый к тому времени декор «буль-де-неж».



Флаконы украшены бесчисленным количеством объемных цветов. Здесь мастер отходит от классического белого цвета и покрывает кончики лепестков калины нежно-голубыми окантовками. Каждый фарфоровый цветок лепится вручную, а потому «буль-де-неж» считается одним из самых трудоёмких и роскошных декоров в истории фарфорового искусства. Предметы, унизанные цветами калины, были, как правило, дипломатическими дарами, а позволить себе украсить ими интерьеры своих домов могли лишь богатые люди.

Интересной тенденцией цветочного декорирования фарфора в XIX веке стал отказ от имитаций китайских росписей в пользу японских – «Какиэмон» и «Имари». В соседней с Китаем Японии производство фарфора было налажено сравнительно поздно – в конце XVI – начале XVII веков. К этому времени среди японской знати распространилась мода на изысканные чайные церемонии. В 1592 году в связи с вторжением японских войск в Корею, являвшуюся вассалом империи Мин, Китай прекратил официальную торговлю с Японией. Но в ходе войны японскими самураями были угнаны в плен целые поселения корейских гончаров, которые сыграли важную роль в развитии керамического производства Японии. В 1616 году на острове Кюсю в районе селения Арита были открыты залежи каолиновой глины. Через несколько лет Арита стала центром изготовления фарфора на экспорт.

Бутылка
1675 – 1725 годы
Роспись мотивами «Какиэмон»
Рейксмюсеум, Амстердам



Пара флаконов для духов
Франция, Париж, Мануфактура Жакоба Пети, первая половина XIX в.
Фарфор; лепка, полихромная роспись, золочение
БСИИ ASG, инв. № 11-4217 (2,3)



Супница
Германия, Мейсенская фарфоровая мануфактура, 1740 – 1750-е годы
Европейская имитация росписи «Какиэмон»
Гарвардский художественный музей

Готовая продукция вывозилась в Нагасаки через порт Имари, название которого со временем стало обозначать сами фарфоровые изделия. Первые известные образцы в стиле какиэмон попали в Европу не позднее 1696 года.

Мастер Сакайда Кидзайэмон (1596 – 1666) работал в Арита с 1644 года. Считается, что он придумал новый для росписи фарфора мотив с изображением парных плодов хурмы ярко-красного цвета (каки), поэтому сам мастер и его потомки получили родовое прозвание «Какиэмон». Сакайда Какиэмон и его два сына (всего насчитывается двенадцать поколений мастеров этой семьи) выработали стиль полихромной росписи, рассчитанной на вкусы европейских потребителей. Экспорт этих изделий особенно возрос во второй четверти XVIII века, когда цинский Китай временно приостановил торговлю с европейскими странами. Новый подъем поставок фарфора имари в Европу случился после того, как Китай потерпел поражение в Опиумных войнах и вступил в затяжной период гражданских войн.

Стиль японского экспортного фарфора оказал значительное влияние на декор европейских изделий. В Большом собрании изящных искусств ASG нет вещей из Японии, но представлены стилизованные под продукцию имари изделия французских фарфоровых заводов. В частности, парные вазы из Лиможа украшены персиковым крытьём с условными золочеными иероглифами. Резервы с золотыми обводками расписаны цветочными гирляндами и павлинами. Изображения достаточно условны и декоративны, что соответствует духу восточной росписи «Какиэмон»: павлин едва превосходит по размеру раскрывшийся бутон розы, на одной ветке растут цветы разных видов, цветочные стебли причудливо извиваются. В подражание японскому декору была выполнена и красно-сине-белая цветочная композиция на керосиновой лампе, созданной вдали от Востока – на северо-западе Франции.

Постепенно фарфор перестает быть привилегией знати. В XIX веке он утрачивает свое значение как символ элитарности. Увеличиваются объёмы его производства для массового пользования, и соответственно, падают цены на него.



Керосиновая лампа
Франция, Байе (Нормандия), XIX в.
Фарфор; полихромная роспись; металл, чеканка
28×10 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3925



Пара ваз с крышками
Франция, Лимож, конец XIX в.
Фарфор; крытьё персикового цвета, полихромная роспись, золочение
26×13,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3284 (1, 2)



Чайно-кофейный сервиз
Германия, Мануфактура Карла Тильша, 1850 – 1870 гг.
Фарфор; монохромная печать (деколь), золочение
Кофейник: 24×23 см
Чайник: 18,5×25,5 см
Сахарница с крышкой: 17×14 см
Молочник: 15×13 см
Салфетница: 9×10 см
БСИИ ASG, инв № 11-3156 (1 – 5)

С этого времени снижается и уровень росписей. Изображения цветов становятся более стилизованными и трудноузнаваемыми. Ручная роспись часто заменяется деколью (технология нанесения изображения на керамические изделия, при которой «переводная картинка» переносится на фарфор с бумажной основы и фиксируется высокотемпературным обжигом), которая превратила фарфоровые изделия из произведений искусства в предметы широкого обихода.

Вопреки этому, как в XX веке, так и сегодня традиции ботанических росписей в Европе по-прежнему популярны. Одна из самых известных мастеров цветочных росписей на фарфоре Сьюзен Вильямс-Эллис (Susan Williams-Ellis, 1918 – 2007) декорировала предметы вручную и каждый её ботанический рисунок уникален. В основе этих рисунков лежат гравюры английских натуралистов-ботаников, а потому их вид очень реалистичен. Но в целом следует отметить, что научный подход к изображению флоры на фарфоре остался в истории декоративно-прикладного искусства.



Художник по фарфору Сьюзен Вильямс-Эллис за работой [7]

Ссылки:
1. Balthasar van der Ast (Middelburg ?1593/4-1657 Delft), The ‘Zomerschoon’ tulip [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.pinterest.ru/pin/717339046870661580/ – Дата доступа: 16.12.2019.
2. A Meissen plate from the service for Clemens August of Cologne, circa 1741-42 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.bonhams.com/auctions/21958/lot/179/#/! – Дата доступа: 16.12.2019.
3. Стиль «ботаника» в фарфоре [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.li.ru/interface/pda/?jid=3668069&pid=204847831&redirected=1&page=0&backurl=/users/irena_69/post204847831/ –Дата доступа: 16.12.2019.
4. A Meissen «neu-Dulong» porcelain bowl with a central bouquet [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.lempertz.com/ru/catalogues/lot/1056-2/910-a-meissen-neu-dulong-porcelain-bowl-with-a-central-bouquet.html – Дата доступа: 16.12.2019.
5. Botanical Meissen Porcelain Teacup and Saucer c 1740 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://scottishantiques.com/meissen/porcelain-sale?product_id=6482 – Дата доступа: 16.12.2019.
6. История Копенгагенской королевской мануфактуры | Royal Copenhagen (часть I.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.liveinternet.ru/users/4892480/post392704531/ – Дата доступа: 18.12.2019.
7. Portmeirion: pottery trendsetter [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.vam.ac.uk/blog/projects/portmeirion-pottery-trendsetter – Дата доступа: 19.12.2019.

«ОБРАМЛЕНИЕ» ЧУВСТВ

СЛАГАЕМЫЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА СТАРЫХ МАСТЕРОВ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья продолжает тему, начатую в предыдущем номере журнала, о ценовой политике мировых аукционов, торгующих произведениями изобразительного искусства старых мастеров, и факторах коммерческой успешности картин из Большого собрания изящных искусств ASG.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: старые мастера, провенанс, эмоциональное воздействие, художественный стиль, конъюнктура, коммерческий успех.

ABSTRACT: the article follows the topic began in previous issue of the magazine about the pricing policy of world auctions that sell works of fine art by old masters, and factors of commercial success of paintings from the ASG Great Collection Of Fine Arts.

KEYWORDS: old masters, provenance, emotional impact, art style, conjuncture, commercial success.

Одна из важнейших задач живописи – вызывать искренние и глубокие эмоции у зрителя. Публика в аукционном зале готова выложить крупные суммы за возможность расчувствоваться. В этом случае эмоциональный отклик будет порождать стоимость картины, а не наоборот.

Считается, что степень **эмоционального воздействия** на зрителей у музыки и литературы куда выше, чем у живописи. Однако именно благодаря живописи появился медицинский термин «синдром Стендаля». Данный синдром получил своё название по имени французского писателя XIX века, описавшего в книге «Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио» свои ощущения во время визита во Флоренцию в 1817 году: «Когда я выходил из церкви Святого Креста, у меня забилось сердце, мне показалось, что иссяк источник жизни, я шёл, боясь рухнуть на землю... Я видел шедевры искусства, порожденные энергией страсти, после чего все стало бессмысленным, маленьким, ограниченным, так, когда ветер страстей перестает надувать паруса, которые толкают вперед человеческую душу, тогда она становится лишённой страстей, а значит, пороков и добродетелей» [1].

Симптоматику «синдрома Стендаля» (учащенное сердцебиение, галлюцинации, головокружение) можно наблюдать у людей в музеях, в залах картинных галерей. Многие считают данный синдром психическим расстройством, хотя расценивать его можно по-разному, поскольку эмоциональная восприимчивость и жизненный опыт у людей довольно сильно разнятся. За годы работы в Выставочном центре Международного института антиквариата нам лишь однажды представился случай увидеть проявление этого синдрома, когда профессор Университета Глазго (Шотландия) заплакал перед женским портретом в гирлянде цветов работы фламандского художника XVII века: «Да, это Фландрия! Это только они могут так написать цветы на темном фоне. Какая она восхитительная, даже слеза наворачивается».

В данном случае, мы не знаем, кто автор этого полотна. Вероятно, портрет и его цветочное обрамление были созданы разными художника (причем цветы написаны более даровитым мастером). Почему же именно это произведение вызвало такой глубокий отклик в душе зрителя? Ведь рядом находились картины с куда более драматичными сюжетами: Распятие Христа, Усек-



Фламандская школа XVII в.
Женский портрет в цветочной гирлянде
Холст, масло. 155×124,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1867

новение главы Иоанна Предтечи, Мученичество Святого Андрея и др. Дело в том, что в разные периоды жизни, на разных этапах взросления, по мере накопления человеком определенного духовного и жизненного опыта, его будут волновать совершенно разные темы в искусстве. Всякий раз увиденное на картине зритель пропускает через себя – что-то находит отклик в его душе, а что-то останется незамеченным. Кто-то, соотнеся себя с героями произведений, растрогается при виде Мадонны с младенцем, кто-то будет сопереживать возвращению домой блудного сына, а кто-то – расстрелу повстанцев Гойи. Но для того, чтобы так глубоко воспринять недолговечную и уязвимую красоту цветов, необходимо быть истинным эстетом с очень тонкой душевной организацией.

Если говорить о собственном опыте переживания картин, то нечто схожее с «синдром Стендаля» породила основанная на реальных событиях картина француза Гюстава Доре (1832 – 1883) «Семья акробата» (1874 год), в которой смерть ребёнка и практически животная одеревенелость его родителей рождают в душе боль и ужас.



Женский портрет в цветочной гирлянде
Фрагменты с изображениями цветов
БСИИ ASG, инв. № 01-1867



Гюстав Доре
Семья акробата
1874 год
Музей искусств, Клермон

Во время торгов аукционисты часто делают ставку на эмоциональную составляющую произведений, всячески подогревая внимание к ней. При этом они всегда помнят, что эмоции, даже в торговле произведениями искусства, не всегда надежный ориентир, на него не следует всецело полагаться. Эмоции слишком зыбки и субъективны. Конечно, существуют общие темы в искусстве, которые волнуют всех без исключения – материнство, раскаяние, физические страдания, триумф победы. Но есть и совершенно индивидуальные моменты. Так, например, человек может взволноваться при виде «Пары башмаков» Винсента Ван Гога (1886 – 1887), поскольку его развитое воображение дорисует ему владельца этих ботинок, а заодно и его сложную трудовую судьбу. Другой и не посмотрит на эту старую обувь со стоптанными подмётками, сочтя её и вовсе предметом, не достойным своего внимания. Таким образом, аукционист должен уметь тонко расставлять эмоциональные ловушки для покупателей, дабы успешно стимулировать процесс продажи картин. И если покупатель попадется в такую ловушку, то высоко взлетевшая цена на произведение его не остановит, т.к. желание обладать им будет слишком велико.

Интересно, что в роли эмоциональной ловушки не обязательно должен выступать какой-то трогательный образ или сюжет, это может быть и художественный компонент, в частности, **цвет**. Яркие цвета, поражающие своей интенсивностью, всегда хорошо продаются. Цвет – самый чувственный компонент живописи – приковывает к себе взгляд, его сложно игнорировать. Поэтому на аукционных торгах сегодня так популярна живопись импрессионистов и модернистов начала XX века. Художники этих направлений экспериментировали с цветами и их оттенками. Лидерами продаж являются картины, колористика которых строится на трех основных цветах – красном, желтом и синем. Это картины Кандинского, Малевича, Вламинка, Матисса, Фернана Леже, Мондриана. Здесь покупатели платят только за цвет, воплощенный в простых геометрических формах. Особенно популярны на торгах «цветовые периоды» художников: «розовый» или «голубой» Пикассо, «синий» Миро, «красный» Ротко и т.д.

Марк Ротко
NO. 1 (Королевский красный и синий)
Холст, масло.
289×171,5 см
13 ноября 2012 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 19
$ 75,122,500 (эстимейт $ 35,000,000 – 50,000,000)



Но как быть со старыми мастерами, живопись которых составляет основу Большого собрания изящных искусств ASG? Эти художники никогда не писали картины ради воспевания цвета. Колорит не становился главным героем их композиций. Здесь нет локальных кричащих цветов. Старых мастеров восхищает не открытый цвет, а изящество оттенков и полутонов. Колористические нюансы, тонкие лессировки – вот чем ценна их живопись. В искусстве модернистов мы можем увидеть цвета, которых не бывает в природе – лимон по наитию художника изображается красным, листва – голубой, а лошадь – зеленой.

Данные цвета иногда могут быть слишком навязчивыми, раздражающими глаз. Основное же кредо старых мастеров – максимально точно воспроизведение предметов в их реальном колорите, одновременно с этим предоставление зрителям возможности зрителям постепенно и крайне деликатно погрузить своё восприятие в тончайшую игру красок.

Хотя у старых мастеров не было так называемых цветовых периодов, на торгах их живописью работники аукционов иногда могут выгоднее продать картину, сыграв на цвете, ставшим брендом крупного живописца, а затем и его последователей: зеленый подмалёвок «застолбил» Паоло Веронезе, глубокий, пылающий красный в сочетании с мягким медовым янтарным оттенком – стал отличительной чертой картин Рембрандта, без изысканно-холодного серебра трудно себе представить портретную живопись Тициана. За великолепный портрет Тициана с изображением Альфонсо д' Авалоса, доспехи которого отливают тем самым серебром металла, музей Гетти в 2004 году отдал 70 миллионов долларов.

В Большом собрании изящных искусств ASG есть несколько картин, написанных с использованием характерных цветов, ставших отличительной чертой живописи выдающихся мастеров: художник венецианской школы XVII века в работе «Пьета» применил холодный зеленоватый



Тициан Вечеллио
Портрет Альфонсо д' Авалоса
1533 год
Хоста, масло. 110×80 см
Цена – $70 млн
Год продажи – 2004
Музей Гетти, Калифорния



«ЯНТАРЬ» РЕМБРАНДТА
Ян Ливенс
Мужской портрет в восточном костюме
Голландия, XVII в.
Холст, масло. 115x90 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1021



ЗЕЛЁНЫЙ ВЕРОНЕЗЕ
Венецианская школа XVII в.
Пьета
Италия, XVII в.
Холст, масло. 149,5×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1980

колорит, присущий работам Веронезе, соратник Рембрандта – Ян Ливенс перенял его «янтарь» в изображении одежд, лица и рук (инкарнат) портретируемого мужчины, а Лука Джордано избрал столь любимую им умбру, которая присутствует практически во всех работах художника, в качестве фона для Пана и Сиринги. Легко узнаваемая палитра живописца, как и растиражированные художественные образы, о которых мы уже говорили в прежних публикациях, продаются с большим успехом.



УМБРА ДЖОРДАНО

Лука Джордано
Пан и Сиринга
Италия, XVII в.
Холст, масло. 52×86 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2151

Старые мастера стремились довести в своих произведениях **верность природе** до абсолюта не только лишь с помощью цвета. Публика аукционных залов готова платить за усердный труд, способность вновь и вновь возвращаться к работе, переосмысливая и переписывая её в погоне за совершенством, за силы и время, которые были затрачены на создание полотен. Она судит о мастерстве исполнения картины по тому, насколько педантично и тщательно воспроизведены образы объективной действительности. Здесь важна мера, которая не позволяет живописцу перейти ту черту, за которой он может впасть в творческий буквализм. К таким гиперреалистам или «природным абсолютистам», в хорошем смысле слова, можно отнести Фредерика де Мушерона (1633 – 1686) и Яна Франса ван Блумена (1662 – 1749), у которых каждый лист на дереве выписан с особым старанием и в мельчайших подробностях.



Фредерик де Мушерон
Итальянский пейзаж с горами и путешественниками на дороге
Холст, масло. 82×104 см
27 апреля 2006 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 61
£ 16,800 (эстимейт £ 8,000 – 12,000)



Фредерик де Мушерон
Сельский пейзаж с крестьянами на дороге
Фландрия, 1660-ые гг.
Холст, масло. 122,5×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0848

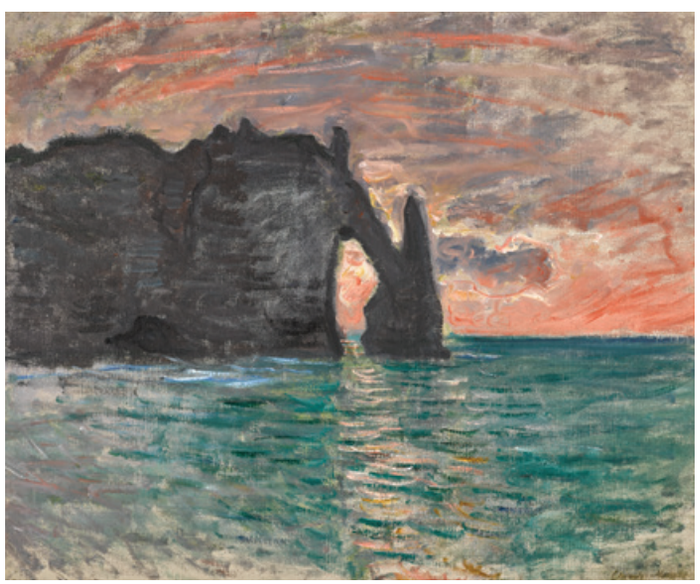


Ян Франс ван Блумен
Итальянские пейзажи
Холст, масло. 145×119 см
7 июля 2011 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 205
£ 61,250 (эстимейт £ 15,000 – 25,000)



Ян Франс ван Блумен, круг
Речной пейзаж
Фландрия, ок. 1700 г.
Холст, масло. 54,5×85 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2126

Но не смотря на все эти усилия старых мастеров, картины импрессионистов, написанные с кажущейся небрежностью, широкими мазками в несколько касаний, сегодня продаются куда успешнее. Хотя тут важное значение имеет фактор симпатий и предпочтений: одному покупателю ближе обстоятельная, ремесленническая, чётко выверенная, а временами и сухая, манера старых мастеров, другому – спонтанный, непосредственный стиль импрессионистов, их техника «а ля прима», не подразумевающая кропотливой проработки и внесения изменений.



Клод Моне
Этрета. Заход солнца
Холст, масло. 60×73,5 см
13 ноября 2019 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 119
$ 3,020,000 (эстимейт $ 1,200,000 – 1,800,000)

Зато в пользу старых мастеров играет фактор **завершенности работы**. Благодаря исчерпывающе-детальной и обдуманной проработке изображения в случае с ними всегда видно, когда работа завершена, а когда нет. Старые мастера создали стандарт завершённости. На торгах живописью художников XX века потенциальные покупатели часто интересуются: «Завершена ли эта композиция?». Если картина кажется незавершенной, это может отпугнуть их: «Вдруг художник оставил работу незаконченной, поскольку она перестала его удовлетворять и стала неинтересной». Такие опасения могут обернуться провалом торгов. В этих обстоятельствах аукционным экспертам важно объяснить покупателям, что кажущуюся незавершённость можно рассматривать как попытку художника установить своеобразный баланс между отдельными частями композиции, как стремление придать ей свежесть, живость и оригинальность.



ЗАВЕРШЕНА ЛИ ДАННАЯ РАБОТА СЕЗАННА?
Поль Сезанн
Яблоки и груши
Карандаш, акварель. 21,5×32 см
7 мая 2013 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 11
$ 1,565,000 (эстимейт $ 400,000 – 600,000)

Рисунок Поля Сезанна «Яблоки и груши» был продан в 2013 году за 1565 тыс. долларов, при том что он совершенно невелик – 21,5×32 см. Влияет ли размер произведения на стоимость его продаж? Предпочитать большие картины малым – проявление дурновкусия и ограниченности. Хотя в соответствии с негласным правилом аукционов – при продаже двух картин живописца примерно одинакового художественного уровня, та, что больше по размеру, будет

продаваться дороже. Конечно, в случае, если это портрет кисти Вермеера, натюрморт Флориса ван Дейка, жанр Габриеля Метсю или пейзаж Констебля, отличающиеся утонченностью и непревзойденным мастерством исполнения, то небольшой формат этих «маленьких драгоценностей» решающего значения на цену не окажет. Слишком большие по формату композиции также коммерчески непривлекательны – где их размещать? Монументальную живопись приобретают, в основном, крупные галереи.



Амброзиус Босхарт Старший
Натюрморт с тюльпанами, розами, гиацинтом, первоцветом, фиалкой, незабудками, колумбиной, ландышами, цикламеном, бархатцами и гвоздикой в стеклянной вазе с бабочкой и мухой
Холст, медь. 21×17 см
10 ноября 2014 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 33
$ 4,645,000 (эстимейт $ 3,000,000 – 4,000,000)

Порой аукционисты пытаются схитрить, поместив маленькую композицию в массивную раму, чтобы оптически увеличить её. **Рамы** оказывают большое воздействие на наше восприятие картины и на её цену. Неудачно подобранная рама может испортить наше впечатление от работы, подходящая – улучшить в разы. Приобретая пейзаж Тёрнера более чем за восемь миллионов фунтов стерлингов, можно потратить и несколько десятков тысяч на стильную раму XIX столетия. Тем



Кристиан Люикс
Натюрморт с тюльпанами и розами
Холст, дерево. 43×33 см
5 июня 2002 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 27
$ 45,410 (эстимейт $ 30,000 – 40,000)



Кристиан Люикс
Белая камбала
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло. 26×40 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0631

самым повысится и цена этого пейзажа. Конечно, нет смысла тратить неоправданно большую сумму на раму для картины низкого живописного уровня – она несколько улучшит её вид, но не поднимет существенно цены.



Уильям Тёрнер
Пейзаж с видом на мост Уолтон
Холст, масло. 87,5×118 см
3 июля 2019 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 11
£ 8,171,000 (эстимейт £ 4,000,000 – 6,000,000)

Часто опытные коллекционеры на торгах работами старых мастеров платят значительные суммы за самые заурядные картины учеников и последователей именитых живописец. Делают они это для того, чтобы заполучить ценные аутентичные рамы с богатым резным декором, в которые эти работы вставлены. Данные роскошные рамы некогда украшали оригинальные, очень дорогие полотна. Теперь же их цена в несколько раз превосходит стоимость обрамленной ими живописи.

На торгах картины старых мастеров помещают в рамы в строгом соответствие со стилем эпохи и местом их создания. Если рама оригинальная (т.е. подобрана самим живописцем или при его жизни) это увеличивает стоимость произведения.





Итальянская (Рим ?) рама первой половины XVIII века
230×145 см
19 января 2017 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 179
£ 11,250 (эстимейт £ 4,000 – 6,000)



Мужской портрет
Голландия, XVII век
Рама первой половины XVII века
Масло, медь. 42,5×39,5 см (в раме)
19 января 2016 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 296
£ 41,250 (эстимейт £ 4,000 – 6,000)

Фламандская рама XVII века, декорированная черепаховым панцирем (зеркальная вставка – поздняя)
44×39 см
3 мая 2018 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 131A
£ 11,250 (эстимейт £ 1,500 – 2,500)

В Большом собрании изящных искусств ASG есть немало примечательных образцов рам. Порядка 20 из них отреставрированы и представлены в музейных залах. Настоящей драгоценной оправой для картины Франца Ксавьера Людвига Хохра «Кающаяся Мария Магдалина» является богато декорированная резьбой левкасная рама XVII века. Она имеет итальянское происхождение, покрыта позолотой, украшена цветами и листьями аканта, пылающим сердцем и головкой путти. Принимая во внимание тот факт, что рама имеет основание, можно предположить, что картина Хохра была поставлена на постамент и находилась в часовне одного из дворцов Франции.



Франц Ксавьер Людвиг Хохр
Кающаяся Мария Магдалина
Франция, 1789 г.
Холст, масло. Овал 117×62 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0795

Фрагменты рамы



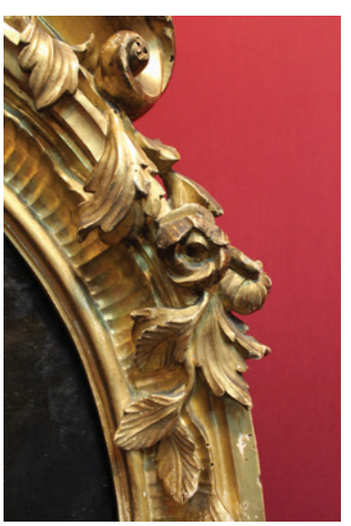
Основание рамы с пылающим сердцем, пронзенным стрелой (символ религиозного горения)



Навершие рамы в виде головки путти



Декор из листьев акканта



Резная цветочная гирлянда

В одном музейном зале с Хохром находятся произведения круга Николо Кодацци «Вид на площадь с портиком» и Франца Кристофа Яннека «Пейзаж с рыбаками». Обе рамы этих пейзажей отреставрированы и созданы в XVIII веке в период рококо. Для барочной картины круга Кодацци XVII столетия рама является «не родной», но настолько стилистически удачно подобранной, что выглядит весьма аутентично. Резьба на раме полотна Яннека более лаконична, динамику здесь создают ормушли и листья аканта по внутреннему краю и углам.



Франц Кристоф Яннек
Пейзаж с рыбаками
Австрия, 1753 год
Холст, масло. 101×149 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2717



Николо Кодацци, круг
Вид на площадь с портиком
Италия, XVII в.
Холст, масло. 71×89 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2751



Угол рамы с акантовым листом





Резной рокайль

Рокайльный декор рамы с листьями, побегами аканта и «трельяжной сеткой»

Впечатляет и овальная рама парадного портрета неизвестной в образе Надежды французского художника XVII века Жана Нокре. По внешнему краю она окантована овоидным орнаментом, по внутреннему – ленточным (серпантин). В центре мы видим многочисленные завитки, цветы и листья, отдельные элементы которых покрыты патиной.



Жан Нокре
Портрет неизвестной в образе аллегории Надежды
Франция, XVII в.
Холст, масло. Овал 194×154 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2119

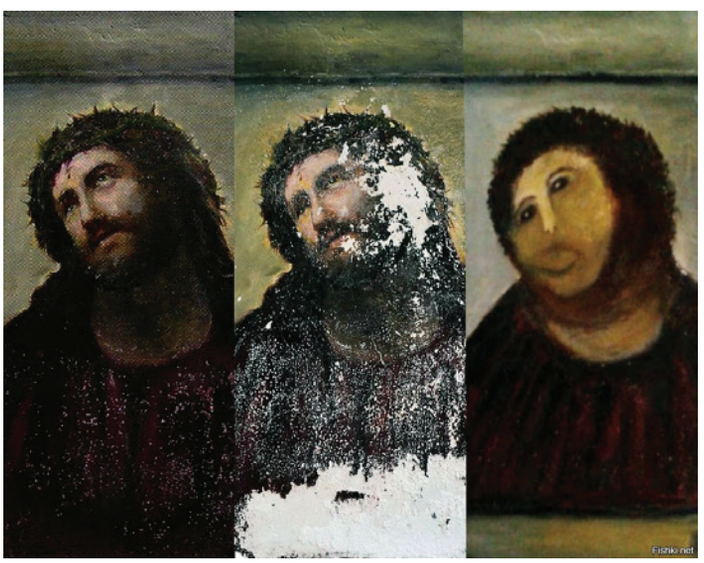
Во всех приведенных случаях **реставрация** рам выполнена деликатно и без лишних вмешательств. Об этом важно помнить, поскольку произведения с явными следами реставрационных работ (ретушь, отреставрированные прорывы и др.) сильно теряют в цене. Чем ближе полотно к своему первозданному состоянию, тем лучше. Степень вмешательства реставратора может быть разной: 1) иногда приходится принимать радикальные меры, например, в случае с устранениями прорывов холста или отслоениями красочного слоя от грунта; 2) для возвращения картине её исходного тона мастер проводит только удаление потемневшего лака. В первом случае не обойтись без дублирования холста, то есть подведения под старый холст нового с целью укрепления. Аукционисты часто удаляют дублировочные холсты с картин, участвующих в торгах, для того чтобы вернуть им «нетронутый» облик. Тем самым они оставляют возможность их покупателям самим решать непростую дилемму по укреплению полотна. Дальше встаёт вопрос о наложении новых пигментов. Редко кто останавливается лишь на стадии укрепления красочного слоя и восстановления холста. Чаще всего картина осторожно и



Сочетание вызолоченных и патинированных участков рамы придаёт портрету дополнительную элегантность

в меру переписывается с соблюдением всех авторских лессировок. Существует строгое правило: **если более пятидесяти процентов красочного слоя – дело рук реставратора, то картину уже нельзя считать авторской**.

Самой худшей реставрацией в истории живописи был признан «Пушистый Иисус» (лат. Ecce Mono – «Се обезьянка»). С 2010 по 2012 год 80-летняя прихожанка храма Милосердия в Борхе (Испания) Сесилия Хименес реставрировала фреску Элиаса Гарсиа Мартинеса (1858-1934) «Ecce Homo» («Се человек»). Реставрация над фреской начала XX века проводилась с разрешения настоятеля храма. В результате непрофессиональных работ изображение Христа стало походить на мохнатую обезьянку.



Фреска «Се человек» в оригинальном виде (слева) и после реставрации (справа)
Элиас Гарсиа Мартинес/Сесилия Хименес
Пушистый Иисус
Ок. 1930 года
50 × 40 см
Храм Милосердия, Борха

«Пушистый Иисус» быстро стал популярным, поэтому намерение счистить работу Хименес и вернуть фреске первоначальный вид стало причиной протестов. Общественность подала петицию в защиту отреставрированного изображения, согласно которой работа пожилой прихожанки гораздо интереснее и ценнее в художественном смысле, чем оригинал художника. Искусствоведы объявили «Пушистого Иисуса» шедевром примитивизма. Летом 2012 года фреску огородили и стали водить к ней экскурсии. Однако такой примечательный случай, когда неудачная реставрация обернулась созданием нового, действительно, куда более интересного авангардного произведения, нежели академичная работа Мартинеса, единичен.

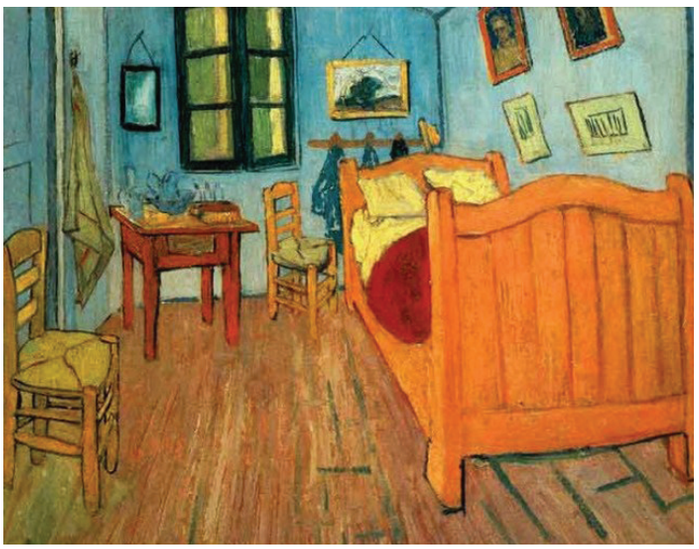
Снятие старого лака также таит в себе множество опасностей, основная из которых – удаление верхних красочных слоёв и подписи художника. Старые мастера покрывали свои работы лаком с целью защиты и придания им блеска. Этот финишный этап был важным ритуалом перед выставками в Королевской академии или в Салоне. И если опытный реставратор аккуратно снимет это потемневшее от времени лаковое покрытие, то картина вновь засверкает «открытыми» авторскими красками. Порой контраст до и после удаления старого лака бывает до такой степени разителен, что покупатели не узнают приобретенное ими произведение, настолько оно преображается, а значит и прибавляет в цене.

Многие покупатели приходят на аукционы, вооружившись ультрафиолетовыми лампами, которые помогают увидеть те участки красочного слоя, которые были наложены позже остальных. Однако сегодня появилось множество ухищрений, в частности, маскировочные лаки, не пропускающие ультрафиолет. Непорядочные реставраторы пользуются такими хитростями дабы скрыть следы своих вмешательств в авторскую живопись. Пользуются ими и при создании **подделок**. Тут надо разграничивать неправильно атрибутированные экспертами аукционных домов картины и грубые подделки – работы, подсушенные в печи для наведения искусственного кракелюра. Мошенники часто подделывают и подписи художников, так что наличие их не даёт никаких гарантий. Именно подделка подписи влечёт за собой уголовное преследование.

Картины старых мастеров подделать сложнее, чем современное искусство. Во-первых, они требуют кропотливого состаривания, во-вторых, необходимо очень убедительно воспроизводить действительность. По тому насколько успешно и тонко это сделано можно судить о том, что перед нами – работа большого мастера или современная попытка скопировать его манеру, т.е. подделка. В современном искусстве критерий точного, детального воспроизведения визуального мира утрачен, поэтому об уровне исполнения картин судить довольно сложно. Лучше всего опираться на стиль.



Винсент Ван Гог
Спальня в Арле (первый вариант), 1888 год
Холст, масло. 72×90 см
Музей Винсента Ван Гога, Амстердам



Одна из 33 поддельных работ Винсента Ван Гога, созданных немцем Отто Вакером в 1927 году. В 1932 году Вакера осудили за изготовление фальсификаций, однако 6 его картин-подделок в ходе исследований были признаны подлинниками

Сотрудники аукционных домов бдительны и строго проверяют работы на предмет подделки. Но и тут случаются проколы. В 2011 году на аукционе Sotheby's мужской портрет знаменитого

голландца Франса Хальса был продан покупателю из Америки за 8,4 миллионов фунтов стерлингов. Картина была предоставлена на аукцион арт-дилером Марком Вайсом, которого позднее окрестили «Мориарти в мире старых мастеров». В начале 2016 года во Франции была проведена экспертиза картины «Венера», приписываемой Лукасу Кранаху и датированной 1531 годом. Данная работа была приобретена в Лондоне за 6 миллионов фунтов стерлингов. Эксперты Лувра признали её подделкой. Первые подозрения у владельца портрета Хальса возникли, когда он обнаружил, что мнимый Кранах поступил на аукцион с подачи того же Марка Вайса. Он вернул работу Sotheby's, сотрудники которого признали подделкой и её. Для подобных случаев разработан механизм возмещения ущерба обманутым покупателям.



Подделка «Мужского портрета» Франса Хальса

После того, как мы уже знаем, что данный портрет является подделкой Хальса, нам может показаться, что не составляло большого труда понять это и до его приобретения – по сравнению с другими портретными изображениями мастера, которым свойствен азарт и виртуозное владение кистью, данное полотно выглядит слабее по рисунку и отличается «бесцветностью» образа. Но и **у гениев бывают плохие дни**, когда они создают посредственные картины. У старых мастеров такое случается редко – они долго работали над картиной, обдумывали её, переписывали, совершенствовали. Современные художники чаще создают произведение за один сеанс. И даже если картина не слишком хороша, за одно осознание того, что её касался великий творец, покупатели выкладывают крупные суммы.

Критерии подлинности картин:

1. Подпись. Хотя и тут есть подвох – потомки покойного художника часто изготавливают штамп на основе его подписи и ставят его на все картины, предположительно атрибутированные его авторством. Такие картины вызывают много вопросов;

2. Высокий художественный уровень исполнения;

3. Включенность работы в каталог-резоне – максимально полный и официально опубликованный перечень картин художника. Часто аферисты выбирают картину, занесённую в каталог-резоне, но утраченную. Они создают подделку, отвечающую её описаниям, и выдают за оригинал;

4. Наличие на оборотной стороне подписи художника, названия картины, старых этикеток с выставок. Если есть номера аукционных лотов, то можно проверить их подлинность на основе архивов;

5. Положительное экспертное заключение авторитетной комиссии, сертификат подлинности.

Ссылки:

1. Синдром Стендаля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%BC_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8F – Дата доступа: 22.01.2020.

2. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я / пер. с англ. В. Ахтырской. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 416 с.

ВОЗМОЖНОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ИНТЕРЬЕРА ГОРОДСКОЙ УСАДЬБЫ XIX ВЕКА НА ОСНОВЕ ПРЕДМЕТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ БСИИ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена анализу предметов интерьера усадьбы Е.А. Боратынского в Казани и их «первоисточников» из Большого собрания изящных искусств ASG: мебель, осветительные приборы, декоративно-прикладное искусство. Предметы рассматриваются комплексно в соответствии с назначением комнаты, интерьер которой они составляют: гостиная, кабинет и т.д.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: модерн, историзм, ампир, бульотка, консоль, дежёне, рокайльная резьба.

ABSTRACT: the article analyzes interior items of the estate of E. A. Boratynsky in Kazan and their «primary sources» from the ASG Great Collection of Fine Arts: furniture, lighting devices, decorative and applied arts. Items are considered comprehensively in accordance with the purpose of the room, the interior of which they used: living room, office, etc.

KEYWORDS: modern, historicism, empire, bouillotte, console, dejeuner, rocaille carving.

В настоящей статье рассмотрены интерьеры усадьбы Е.А. Боратынского, предметы, их наполняющие, описаны с позиций искусствоведческого анализа, проиллюстрированы аналогичными образцами мебельного и декоративно-прикладного искусства из коллекций Большого собрания изящных искусств ASG. Аналоги эти не обязательно точь-в-точь повторяют внешний облик предметов из усадьбы Боратынского, которая, как и любая губернская дворянская усадьба, отличается разностильностью формирующих интерьеры вещей. В собрании ASG есть мебель и изделия декоративно-прикладного искусства, которые стилистически и хронологически идентичны с предметами усадьбы Е.А. Боратынского, а применительно к русским усадебным интерьерам XIX века являются весьма типичными.

Усадьба Е.А. Боратынского – единственная деревянная усадьба, сохранившаяся в Казани до наших дней. Она была построена на Большой Ядской улице (ныне Горького) на рубеже XVIII – XIX веков для графини Апраксиной, и представляла собой классическую усадебную постройку: главный дом, флигели, большой двор со службами и сад. В конце 1830-х годов, когда владельцем усадьбы был Иван Мамаев, казанский архитектор Фома Иванович Петонди перестроил главный дом.

Боратынские стали владельцами усадьбы в 1869 году, когда её приобрёл сын поэта – Николай Боратынский (1835 – 1898). При нём изменился не только внешний облик усадьбы, но и интерьеры: с севера и запада главный дом расширили кирпичными стенами, была построена полукруглая каменная терраса, лепнину бального зала дополнило изображение герба Боратынских. Благодаря каменному пристрою в Белой зале появился полукруглый выступ с французскими окнами (в интерьере такое окно занимает всю высоту от пола до потолка) – характерный приём в архитектуре XIX века.



Герб рода Боратынских

С мая 2012 по сентябрь 2015 года усадьба реставрировалась, в результате чего были реконструированы фактически те интерьеры, что описывают Боратынские. В качестве исторических источников для формирования интерьеров усадьбы были использованы: воспоминания людей, знакомых с Боратынскими и бывавшими в этой усадьбе; архивные фотографии; фрагменты из книги «Канун Восьмого дня» правнучки поэта Ольги Александровны Ильиной-Боратынской, в которой она описала практически каждую комнату усадьбы.



Книга Ольги Александровны Ильиной-Боратынской «Канун Восьмого дня»

Усадьба Боратынских включает в себя:

1. Белый зал;
2. Голубую комнату;
3. Розовую комнату;
4. Зелёную гостиную;
5. Комнату хозяйки (Комнату Литы);
6. Кабинет.

БЕЛЫЙ ЗАЛ



Знакомство с усадьбой начинается с Белого зала. Здесь практически нет предметов мебели: только рояль и современные банкетки вдоль стен для посетителей музея. Банкетки подбирались максимально похожими на те, что были здесь при Боратынских. В данном случае при организации интерьера помогла картина «В старой усадьбе» Павла Радимова (1916 год), на которой запечатлен Белый зал усадьбы, а в кресле – невестка поэта Ольга Александровна Боратынская (урождённая Казем-Бек).



Павел Радимов
В старой усадьбе
1916 год
Холст, масло. 75,5×97 см
27 октября 2011 г., Москва, аукцион Совком, лот 103
Эстимейт 450000 – 600000 руб.

ГОЛУБАЯ КОМНАТА



В Голубой комнате, бывшей некогда столовой, выставлены экспонаты, связанные с детством и юностью Евгения Боратынского, проведенными в Тамбовской губернии, Санкт-Петербурге и Финляндии.

Из корпусной мебели здесь представлен набор мебели для сидения, стол с фигурной столешницей, витрины и небольшой шкаф. Набор мебели для сидения был изготовлен в стиле «русский Жакоб» на мебельной фабрике Мельцеров в конце XIX – начале XX веков под «русский Жакоб» первой половины XIX столетия. Его подбирали на основе сохранившейся описи мебели из каймарского дома Энгельгардтов того времени, когда там жил Боратынский. В данной описи фигурируют «столы с бронзою», а также «столы и бюро с кото-лапами» – так крепостные, никогда не видевшие львов, описали основания ножек предметов меблировки в форме звериных лап.



Мебель для сидения в стиле «русский Жакоб»
Фабрика Мельцеров, конец XIX – начало XX веков
Стол с основаниями ножек в форме звериных лап
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Книжный шкаф
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Книжный шкаф
Франция, первая четверть XIX в.
Красное дерево, фанерование, стекло, золоченая бронза, черный гранит
163×117×42,5 см
БСИИ ASG, инв. № 17-1865



Стол с основаниями ножек в форме звериных лап
Франция, вторая половина XIX в.
Массив дуба, резьба
63×134,5 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3310

В усадьбе Е.А. Боратынского есть несколько витрин, в которых экспонируются прекрасные образцы фарфора и серебра. Всё это западноевропейские витрины конца XIX – начала XX веков, использовавшиеся для хранения семейных коллекций мелкой пластики, фарфора, бронзы, книг и т.д. В двух витринах Голубой комнаты находятся фарфоровые сервизы – мейсенский сервиз «дежёне» (сервиз для завтрака) XIX века с галантными сценами и Веджвуд этого же времени с изображениями играющих детей, поддерживающий общую тематику комнаты, посвященную детству Боратынского. Данный фарфор поступил в экспозицию усадьбы из фондов Национального музея Республики Татарстан, обладающего обширной коллекцией керамических изделий. В Большом собрании изящных искусств ASG продукция Веджвуда отсутствует, однако есть образцы мейсенского фарфора, самые ранние из которых относятся к 1750-м годам, самые поздние – к концу XIX века. Хотя в этом случае как аналог мейсенскому сервизу мы бы предложили кофейный сервиз для завтрака («дежёне») XIX века, изготовленный на не менее титулованной Венской фарфоровой мануфактуре. Поддержать детскую тематику помогло бы кашпо середины XIX века, декорированное изображениями детей, занятых сельскохозяйственными работами. Данная сцена восходит к популярному сюжету «дети-садовники» Франсуа Буше.



Мейсенский сервиз
XIX век
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского

Кашпо
Франция, середина XIX в. (период Наполеона III)
Фарфор; полихромная роспись, прозолоть; золоченая бронза, чеканка
ø 37 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1060



Витрина
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Кофейный сервиз для завтрака «дежёне»
Австрия, Венская фарфоровая мануфактура, XIX в.
Фарфор; пурпурное крытьё, полихромная роспись, золочение
Кофейник: 22,5×14 см
Масленка: 9×14×9 см
Чашки: высота 6,5 см, ø 7 см
Блюдца: ø 13,5 см
Поднос: 6×41,5×35 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4050 (1 – 9)





Витрина с веджвудским сервизом
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Витрина
Франция, вторая половина XIX в.
Дерево, фанерование, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné), стекло
139×68×31 см
БСИИ ASG, инв. № 17-1140



Витрина
Франция, около 1900 года
Дерево, фанерование, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné), стекло
172×85×40 см
БСИИ ASG, инв. № 17-3462

В витрине с мейсенским сервизом находится фарфоровый кувшин XIX века с изображением дамы в широкополой шляпе и флакон для разливных духов. Расцвет производства подобных парфюмерных флаконов из фарфора приходится на XVIII – XIX века. Парфюмерная посуда отличалась большим разнообразием форм и приёмов декора. В Англии изготавливали небольшие фарфоровые флаконы, в Италии (Мурано) выпускали маленькие изогнутые флаконы похожие на бананы, в Мейсене – фигурные флаконы с рельефными цветами, персонажами из популярных театральных пьес, китайцами и галантными сценами, на Сицилии их декорировали кораллами. Очень долгое время флаконы не были привязаны к определенными ароматам – их наполняли понравившимися духами, которые заказывали у аптекарей-парфюмеров. Так продолжалось вплоть до конца XIX века, изменения касались лишь характера оформления флаконов.



Фарфоровый кувшин и флакон для духов
XIX век
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Пара ваз с изображениями дам, играющих на музыкальных инструментах (гитаре и арфе)
Франция, XIX в.
Фарфор; полихромная роспись, золочение, цировка
46,5×19,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1178 (1,2)



Флакон для духов
XIX век
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Флакон для духов
Франция, XIX в.
Фарфор; полихромная роспись, золочение
БСИИ ASG, инв. № 11-4049 (3)

Одна из старинных витрин усадьбы Е.А. Боратынского декорирована в нижней части масляной живописью с галантной сценой в духе XVIII века. В Большом собрании изящных искусств ASG есть шкаф провинциальной работы конца XVIII столетия, дверца которого украшена масляной живописью с пасторальной сценой, разыгранной актерами в парке. Стилистика этого изображения близка французской школе XVIII века, а именно творчеству Никола Ланкре (1690 – 1743) и его последователей. Как раз такие росписи повторяет декор мебели эпохи историзма XIX века и, в частности, витрины из усадьбы Е.А. Боратынского, хотя и в весьма упрощенном виде.



Шкаф
Франция (провинциальная работа), конец XVIII века
Орех, кованое железо, масляная живопись
237×108×94 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2262

Масляная роспись на дверце шкафа
БСИИ ASG, инв. № 17-2262
Конец XVIII века



Витрина
XIX век
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Масляная роспись витрины
XIX век
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского



В этой витрине Голубой комнаты мы можем видеть серебряный кофейник с родовым гербом из дома барона Дельвига. С Антоном Дельвигом Боратынский познакомился в 1818 году, когда вступил в лейб-гвардии Егерский полк, расквартированный в Санкт-Петербурге. Вместе с Александром Пушкиным и Вильгельмом Кюхельбекером они создали поэтическое братство «Союз поэтов».



Серебряный кофейник с родовым гербом из дома барона Дельвига
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского

В собрании ASG насчитывается 30 экземпляров серебряных кофейников. Это кофейники XVIII и XIX веков. Наиболее ранним образцом является кофейник, созданный Жаном-Франсуа II Гильбером (Jean-François II Guillebert) – серебряных и золотых дел мастером, работавшим в Кале (Франция) и получившим звание мастера в 1764 году.

Основу коллекции серебряных кофейников собрания ASG составляют французские изделия классической конструкции – три симметрично расположенные ножки обязательно заканчивались звериными лапами, а в местах крепления к тулову декорировались разнообразными по форме листьями аканта. Носик же выполнялся в виде головы животного: грифона, лошади или барашка. Кофейник из усадьбы Е.А. Боратынского довольно прост по форме и лаконичен в декоре, поэтому в роли аналога ему больше подойдет не французский, а английский кофейник собрания ASG, устройство которого значительно облегчено. Этот кофейник, созданный в Англии около 1800 года, имеет удлиненное тулово, разделенное бордюрами на несколько частей, и высокие выгнутые ножки. Его изогнутая ручка в верхней части украшена таким же выступом-завитком, что и у кофейника из усадьбы Е.А. Боратынского.



Кофейник
Франция (Кале), 1781 – 1787 годы Мастер: Жан-Франсуа II Гильберт Серебро, литье, чеканка, гравировка; дерево
Высота – 29 см
975 гр.
БСИИ ASG, инв. № 92-1071



Кофейник
Англия (Лондон), 1800 год
Мастер: Джон Мьюборн (John Mewbern)
Серебро, литье, чеканка, гравировка; дерево
Высота – 30 см
919 гр.
БСИИ ASG, инв. № 92-2585

На корпусе этого кофейника стоит монограмма «К», изображение гербов, а также лозунг ордена Подвязки: «Honni soit qui mal y pense» (рус. «Пусть стыдится подумавший плохо об этом»). Орден Подвязки – высший рыцарский орден Великобритании, учрежденный королем Эдуардом III 23 апреля 1348 года. Существует ряд легенд о происхождении ордена, самая известная связана с графиней Солсбери. Во время танца с королем она уронила подвязку и окружающие засмеялись, король же поднял подвязку, и повязал ее на собственную ногу со словами: «Пусть стыдится подумавший плохо об этом», ставшими девизом ордена.



Канделябр на две свечи золоченой бронзы
XIX век
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского

В Голубой комнате висят и две люстры. Одна из них изготовлена в XIX веке, другая – современная, сделанная по образцам позапрошлого столетия.



Люстры
Голубая комната усадьбы Е.А. Боратынского

Подобные люстры на ободе были очень популярны в Европе и России в эпоху ампира. Их окрашенное в синий цвет жестяное дно имитировало керамику английской фирмы «Веджвуд», изделия которой в XVIII – XIX веках пользовались большим спросом. В Большом собрании изящных искусств ASG есть четыре люстры на ободе начала XIX века. У каждой дно окрашено в синий цвет, разнится лишь золоченая бронзовая фурнитура и чеканные декоративные накладки.



Пара канделябров на одиннадцать свечей
Франция, XIX в.
Золоченая бронза, литье, чеканка
Высота 112 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0348 (1, 2)



Люстра
Франция, первая четверть XIX в.
Золоченая бронза, окрашенная жесть, литье, чеканка
125×74 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0350



Люстра
Франция, первая четверть XIX в.
Золоченая бронза, окрашенная жесть, литье, чеканка
95×60 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0872

РОЗОВАЯ КОМНАТА





Лампа-бульотка XIX век Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского

В Розовой комнате усадьбы Е.А. Боратынского представлены две современные небольшие люстры на ободе с красными донья-ми. Они куплены на Ногинском литейно-механическом заводе, где отливаются люстры по старинным образцам.



Современная люстра, отлитая на Ногинском литейно-механическом заводе по старинным образцам Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского

Тему осветительных приборов усадьбы продолжают лампа-бульотка, которая стоит на столе Е.А. Боратынского, и бронзовое бра из каймарского дома (жена поэта – Анастасия Энгельгардт-Боратынская – получила в приданое поместье Каймары в Казанском уезде Казанской губернии, ныне Высокогорский район РТ). Лампа-бульотка была передана в усадьбу Е.А. Боратынского из подмосковной усадьбы Мураново (также приданое жены поэта).

Название ламп-бульоток (фр. lampe Bouillotte) произошло от обозначения популярной в начале XIX века карточной игры «Бульот». Игра возникла во Франции во времена Великой французской революции и была также популярна в среде русской аристократии. Партия в данной игре длилась достаточно долго, поэтому свечи на столе заметно оплывали. Для того, чтобы сгорающие свечи не слепили глаза игроков, были придуманы лампы со специальным абажуром, который с помощью крепления мог менять свое положение на стержне. Таким образом, можно было регулировать высоту и опускать абажур, когда свечи сгорают. Обычно лампы были рассчитаны на несколько свечей, но бывали и для одной. Лампы-бульотки в большом количестве можно увидеть в гостиных и кабинетах европейских особняков и русских усадеб (усадьбы Болдино, Вязёмы, Горки), а также в музейных собраниях.

В Большом собрании изящных искусств ASG есть четыре лампы-бульотки с классическими зелёными абажурами из листового железа. Все они установлены на круглых основаниях с углублением и рассчитаны на две/три свечи.



Лампа-бульотка Франция, начало XIX века Золоченая бронза, литье, чеканка; листовое железо БСИИ ASG, инв. № 09-4420



Лампа-бульотка
Франция, начало XIX века
Посеребренная бронза, литье, чеканка; листовое железо Высота 67 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4668

Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского является угловой, из неё открывается парадная анфилада. Назначение этой комнаты менялось. Первоначально это была детская, затем классная. Последним её хозяином был правнук поэта, талантливый художник Александр Боратынский (Алек).

Именно здесь представлен один из двух главных экспонатов мебели усадьбы – письменный стол Евгения Боратынского, за которым, по семейным преданиям, были созданы такие прославленные стихи поэта, как «На смерть Гёте», «Бывало, отрок, звонким кликом...», «Мой Элизий», «В дни безграничных увлечений...», «Где сладкий шёпот». Стол дополнен парой кресел красного дерева с выразительным муаровым рисунком древесины.

Бывало, отрок, звонким кликом
Лесное эхо я будил,
И верный отклик в лесе диком
Меня смятенно веселил.
Пора другая наступила,
И рифма юношу пленила,
Лесное эхо за меня.
Игра стихов, игра златая!
Как звуки, звукам отвечая,
Бывало, нежили меня!
Но всё проходит. Остываю
Я и к гармонии стихов –
И как дубров не окликаю,
Так не ищу созвучных слов.

1831 год



Бронзовое бра с головой грифона
XIX век
Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Пара бра
Франция, вторая половина XIX века Золоченая и патинированная бронза, литье, чеканка
21×37 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4601 (1,2)



Пара бра с фигурами орлов
Франция, начало XX века (стиль ампир) Золоченая бронза, литье, чеканка; окрашенная жесть
32,5×18×12 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4100 (1,2)



Письменный стол Евгения Боратынского
Пара ампирных кресел
Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Бюро
Франция, вторая половина XIX века
Палисандр, маркетри, золочёная бронза, железо, кожа, тиснение 83×155×92 см
БСИИ ASG, инв. № 15-3670

В собрании ASG есть несколько вариантов аналогов данному столу. Один из них близок по конструкции: имеет фигурную столешницу, центральный выдвижной ящик и по два боковых, волнообразную царгу и изогнутые ножки. Однако изготовлен он не в период ампира, а во второй половине XIX века из палисандра и украшен набором маркетри.

Для того, чтобы соблюсти верность хронологии в подборе аналогов, здесь мы бы предпочли письменный стол красного дерева первой четверти XIX века. Хотя он и обладает прямыми пропорциями, но изготовлен в то же время, что и стол из усадьбы Е.А. Боратынского, а также имеет выдвижные ящики в верхней части. Дополнит стол пара ампирных кресел красного дерева. Их спинки, как и спинки усадебных кресел, слегка отогнуты назад, а подлокотники имеют изогнутые завершения.



Письменный стол
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, золоченая бронза, кожа, тиснение
92×97×48 см
БСИИ ASG, инв. № 15-3562



Пара кресел
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, резьба
92×59×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3007 (1, 2)

Напротив стола стоит секретер XIX века с выдвижными ящиками. Крышка его открыта, под стеклом экспонируются прижизненные издания поэта. Столешница выполнена из мрамора и в целом секретер имеет достаточно классическое устройство. Его аналог из собрания ASG дополнен по бокам капителями дорического ордера и убран накладками из чеканной золоченой бронзы.



Секретер
XIX век
Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Стол с овальной столешницей и этажерка, декорированная небольшой металлической балюстрадой
Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Стол с овальной столешницей
Франция, первая четверть XIX века
Красное и тонированное дерево, фанерование, золоченая бронза, черный мрамор с включениями белого цвета Petit granité belge
78,5×86 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3365

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





Столик-этажерка с балюстрадой
Франция, середина XIX века
Массив красного дерева, анегри, шпон – красное дерево, бук, маркетри, золоченый металл
76×43×30 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1726



Столик с откидной крышкой
Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Столик с откидной крышкой
Франция, первая треть XIX века
Каркас – массив дуба и красного дерева, шпон – красное дерево, фанерование
76×62,5×39 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2199

В Розовой комнате примечательна высокая жардиньерка с тремя лебедиными головами. Подобный декор мебели стал популярен благодаря французской императрице Жозефине. Лебедь – символ чистоты, любви и верности – стал символом самой Жозефины. Все её кровати украшались элементами в виде лебедей.



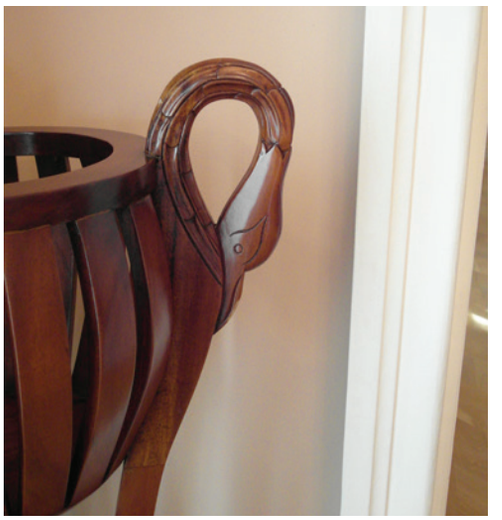
Жардиньерка, декорированная головами лебедей
Розовая комната усадьбы Е.А. Боратынского



Кресло императрицы Жозефины из дворца Сен – Клу



Стол
Франция, первая четверть XIX века
Каркас – массив бука, шпон – красное дерево, резьба
58×40 см
БСИИ ASG, инв. № 24-1685



В Большом собрании изящных искусств ASG нет жардиньерки с лебедями, зато есть стол-геридон из красного дерева и бука первой четверти XIX века, столешницу которого поддерживают три длинные шеи этих изящных птиц.

ЗЕЛЁНАЯ ГОСТИНАЯ



«Лебединая тема» продолжается и в Зелёной гостиной – месте, где собиралась вся семья Боратынских, и где принимали близких друзей. Здесь лебедиными головами украшен набор мебели для сидения, состоящий из двух кресел-бержер со спинками-гондолами (форма спинки имеет округлую форму) и небольшого канапе. Завершения подлокотников этих предметов мебели выполнены в виде лебединых шей и широких крыльев.



Набор мебели для сидения, состоящий из двух кресел-бержер со спинками-гондолами и небольшого канапе
Первая четверть XIX века
Зелёная гостиная усадьбы Е.А. Боратынского

Из Франции пришла и еще одна разновидность зооморфного декора мебели – головы дельфинов. Данные животные были представлены на гербе Великого Дофина Людовика, и стали широко применяться в декоративно-прикладном искусстве Франции в первой половине XIX века при реставрации власти Бурбонов. В Большом собрании изящных искусств ASG нет небольших канапе с лебедиными головами, но есть с дельфинами. Их смело можно использовать в качестве аналогов к канапе из усадьбы Е.А. Боратынского, поскольку хронологически они создавались в одно и то же время. Выбранное нами канапе имеет плоскую спинку с треугольным фронтоном. Его подлокотники оканчиваются головами дельфинов, а ножки выполнены в виде «сабель». Ансамбль с канапе составят парные кресла-бержер с лебедями и спинками-гондолами, близкие креслам из усадьбы.



Кресло-бержер с резьбой в виде лебедей
Первая четверть XIX века
Зелёная гостиная усадьбы Е.А. Боратынского

Канапе
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, резьба
98×129×55 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3752





Пара кресел-бержер
Франция, первая четверть XIX века
Орех, резьба, фанерование
75×60×54 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1174 (1,2)

Практически в центре Зелёной гостиной стоит раздвижной стол с овальной столешницей. Он достаточно велик, чтобы за ним могли разместиться хозяева и гости усадьбы. Самый большой раздвижной стол собрания ASG также имеет овальную столешницу. Однако декор его ножек куда более разнообразен и имеет балюстраду с тремя небольшими дополнительными ножками.



Раздвижной стол с овальной столешницей
Зелёная гостиная усадьбы Е.А. Боратынского



Стол
Франция, вторая половина XIX века Дерево, резьба, точение
БСИИ ASG, инв. № 13-3033

На подиуме в Зелёной гостиной установлен второй главный экспонат мебели усадьбы – стол-бюро из дома Энгельгардтов, за которым Пушкин делал записи в дорожной тетради. Александр Пушкин пребывал в Казани 5 – 7 сентября 1833 года во время своего большого путешествия в Поволжье и на Урал с целью сбора материалов к историческому труду «История Пугачёва» и повести «Капитанская дочка». Бюро это имеет откидную столешницу, обитую зелёным сукном, три выдвижных ящика и раздвижные дверцы с ёлочным рисунком маркетри. Внутри – несколько потайных ящиков.

Аналогом для бюро, за которым работал великий русский поэт, должен быть не менее значимый предмет. Таковым может стать бюро, созданное около 1790 года знаменитым мастером мебельщиком Франции Жаном-Батистом Вассу (1739 – 1807). Он получил звание мастера в 1767 году. Сначала работал на улице Сен-Николя в «Тет нуар», а с 1799 года – на Фобур-Сен-Антуан.



Стол-бюро из дома Энгельгардтов, за которым Пушкин делал записи в дорожной тетради
Зелёная гостиная усадьбы Е.А. Боратынского

Работы Вассу представляли собой классическую мебель конца периода правления Людовика XV, Транзисьона и Людовика XVI. В декоре предметов мебели он чаще всего использовал шпон розового и атласного дерева, обрамленный амарантом или палисандром. Выполнял маркетри в виде геометрических мотивов, цветов и военных трофеев, заключенных в медальоны. Для мебели периода Людовика XVI (прямоугольных или полукруглых комодов, десертных консолей и т.д.) использовал красное дерево. Даже в период Революции Вассу удалось сохранить мастерскую, которая затем перешла его младшему сыну Жану-Луи.



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

В верхней части бюро Вассу из собрания ASG декорировано ажурной галереей из меди и характерным для мастера набором маркетри в виде букета цветов в медальоне по центру цилиндрической крышки. За ней спрятаны выдвижные ящики, полки и доска. Золочёная бронзовая накладка на личинке выполнена в виде геральдического щита, а ручки – в форме колец.

Для Боратынских «пушкинское» бюро превратилось в семейную реликвию, как и ломберные столы, за которыми собиралась вся семья в Зелёной гостиной. Трудно представить классическую русскую усадьбу без ломберных раскладных столов с зеленым сукном. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится коллекция из 34 ломберных столов XVIII – XIX веков. Принимая во внимание небольшие размеры Зелёной гостиной, и учитывая уже находящуюся здесь мебель, сюда гармонично вписался бы компактный игральный стол (75×78×38 см) из собрания ASG, изготовленный в Голландии в конце XVIII – начале XIX веков. По всей поверхности его украшает маркетри из фруктовых пород дерева с изображениями гирлянд, ваз с цветами и птиц. Если раскрыть этот стол, то в закруглённых его углах можно увидеть изображения игральных карт.



КОМНАТА ХОЗЯЙКИ (КОМНАТА ЛИТЫ)



Самая большая и светлая из анфиладных комнат усадьбы при Боратынских всегда принадлежала женщинам. Тут рождались дети, примерялись подвенечные платья, бережно хранилась память об ушедших предках. Три поколения женщин Боратынских оставили в этой комнате свой след: Ольга Казем-Бек (1844 – 1918), вышедшая замуж за сына поэта, Надежда Шипова (1865 – 1903) – жена Александра Николаевича Боратынского, Ольга Ильина-Боратынская (1894 – 1991), или Лита, как звали её близкие, – правнучка Евгения Боратынского, поэтесса Серебряного века и писательница русского зарубежья. Все они занимались благотворительностью. Внучка поэта Ксения Николаевна Боратынская (1878 – 1958) открыла в Шушарах (село под Казанью) школу для крестьянских детей. С началом Первой мировой войны Ольга Ильина-Боратынская работала сестрой милосердия в одном из военных госпиталей Казани. В Шушарах Ольга Александровна Боратынская организовала артель девушек-вышивальщиц – «Шитушки». В Комнате хозяйки стоит столик для рукоделия, в котором наряду с образцами вышивок выставлена бронзовая медаль, присуждённая изделиям шушарских мастериц на Всемирной Колумбовой выставке 1893 года в Чикаго. Это была одна из самых масштабных выставок в истории: за шесть месяцев работы её посетили 27 миллионов человек.

Ломберный стол
Голландия, конец XVIII – начало XIX веков
Фруктовые породы дерева, маркетри, резьба, золочёная бронза, сукно
75×78×38 см
БСИИ ASG, инв. № 13-0950



Столик для рукоделия с образцами изделий шушарских мастериц и бронзовой медалью Всемирной Колумбовой выставки
Комната хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского



Столик для рукоделия
Франция, первая треть XIX века
Кап ясеня, точение, фанерование, золоченая бронза, зеркало
69×53×36,5 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1143

В собрании ASG мы не случайно выбрали французский столик для рукоделия первой трети XIX века именно из светлых пород дерева (кап ясеня), поскольку он прекрасно сочетается со светлой мебелью спального гарнитура в стиле модерн из Комнаты хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского. Шкаф этого гарнитура – типичный образец мебельного искусства того направления модерна, которое отличает пластически декоративный стиль изогнутых линий, стилизованных растительных мотивов, бегущей волны и морской пены, прихотливых линий, получивших название «Удар бича» и т.д. Как раз декоративный мотив «Удар бича» венчает шкаф в Комнате хозяйки. Его же, в несколько изменённом виде – в форме металлических накладок, можно встретить на дверцах модернового шкафа из набора мебели для столовой в собрании ASG. В этот набор, помимо шкафа, входят: этажерка, витрина, обрамление для каминного экрана и зеркала, а также десять стульев и два стола.



Шкаф в стиле Модерн, декорированный «Ударом бича»
Комната хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского



Шкаф
Франция, около 1900 года
Массив и шпон красного дерева, латунь, золоченая бронза
209×122×46 см
БСИИ ASG,
инв. № 25-4035 (1)

Однако этот шкаф является частью столового, а не спального набора мебели. Он достаточно велик для данной усадебной комнаты и выполнен из массива и шпона красного дерева. Куда лучше в эту по-девичьи светлую комнату впишется шкаф собрания ASG той же эпохи модерн из золотистого шпона корня ореха. Данный шкаф принадлежит к другому виду стилистики модерна – прямолинейному, где преобладают прямоугольные очертания.



Шкаф
Франция, конец XIX века
Шпон корня ореха, интарсия
175×150×39 см
БСИИ ASG, инв. № 25-3614 (1)

Всё из тех же светлых пород дерева (массива и шпона клёна) выполнена кушетка первой трети XIX века из Большого собрания изящных искусств ASG. Она имеет две ассиметричные спинки S-образной формы. И хотя у кушетки из усадьбы Е.А. Боратынского нет спинки в ногах, голубая обивка кушетки из собрания ASG так же хорошо согласуется с нежно-голубыми обоями Комнаты хозяйки.

Кушетка
Франция, первая треть XIX века
Массив и шпон клена, интарсия
БСИИ ASG,
инв. № 11-3772





Кушетка
Комната хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского



Витрина
Франция, вторая половина XIX века
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné), стекло 178×88×43 см
БСИИ ASG, инв. № 17-4088



Витрина
Комната хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского

Женская комната требует много тепла и света, а потому именно в Комнате хозяйки установлен камин (в настоящее время не работает). Функцию защиты дома от огня и искр выполняли каминные экраны, свободно пропускавшие свет и тепло. В данном случае с этой целью можно использовать экран для камина из Большого собрания изящных искусств ASG французской работы XIX века. Он изготовлен из массива бука, а обивка в бело-голубых тонах украшена цветочными гирляндами с подсолнухами.

Из осветительных приборов в Комнате хозяйки под потолком висят парные люстры с хрустальным убором, а на камине стоят ампирные канделябры на три свечи с крылатыми женскими фигурами патинированной бронзы на сферах. Близкие им канделябры экспонируются в Зелёной столовой Екатерининского дворца (Царское Село).



Парные люстры с хрустальным убором
Комната хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского



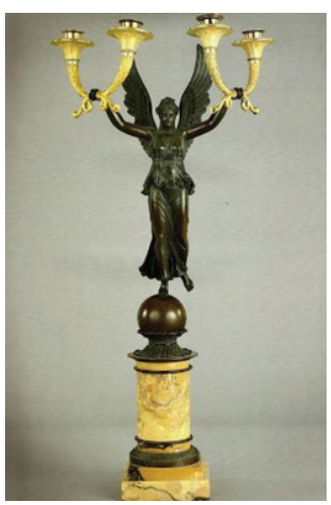
Пара люстр
Франция, вторая половина XIX века Золоченая бронза, литье, чеканка; стекло, гранение
60×65 см
БСИИ ASG, инв. № 09-3470 (1,2)



Экран для камина
Франция, XIX век
Массив бука, резьба
93×56,5×35,5 см
БСИИ ASG,
инв. № 24-0849



Пара канделябров
Франция, начало XIX века
Патинированная и золоченая бронза, литье, чеканка; белый мрамор (Saint-Béat blanc), полирование
72×27,5 см
БСИИ ASG, инв.
№ 09-2655 (1, 2)



Канделябр парный
Около 1820 года
Зелёная столовая Екатерининского дворца (Царское Село)



Пара ампирных канделябров
Комната хозяйки усадьбы Е.А. Боратынского

КАБИНЕТ ХОЗЯИНА



Небольшой вестибюль ведёт из будуара в Кабинет хозяина дома. Пара белых пилястр условно делит его на две почти равные части. Ближе к входу – деловое пространство, где центральное место занимает «львиный» секретер, на откидной крышке которого расположены документы, связанные с исполнением должностных обязанностей и благотворительностью. Секретер этот был изготовлен, вероятно, в Англии, а «львиным» его называют потому, что металлические ручки выполнены в виде львиных голов.



Секретер
Англия (?)
Кабинет хозяина усадьбы Е.А. Боратынского

Львиная голова – один из излюбленных орнаментальных мотивов не только английского, но и французского ампира. Причем в качестве декора использовали не только головы, но и лапы львов. Особенно популярным было решение ножек предметов мебели в форме львиных лап, как, например, у секретера из красного дерева собрания ASG. Помимо этого по обеим сторонам секретер имеет бронзовые золоченые накладки с бюстами в виде древних египтян. После Египетского похода Наполеона (1798 – 1801) образы Древнего Египта стали особенно популярны в декоративно-прикладном искусстве Франции XIX века.



Секретер
Франция, первая четверть XIX века
Массив и шпон красного дерева, фанерование, тонирование, золоченая бронза, гранит
141×96,5×43,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-2876

Говоря о Кабинете усадьбы Е.А. Боратынского, нельзя не сказать о двух его хозяевах – отце и сыне – Николае и Александре Боратынских. Николай Евгеньевич Боратынский – младший из сыновей поэта. Он вёл активную общественную земскую деятельность: был предводителем дворянства Казанского и Царевококшайского уездов, гласным депутатом Казанского уездного собрания. В 1865 году он был избран председателем попечительского совета Мариинского учи-

лища. Как писал его современник: «имя Н.Е. Боратынского стало в Казанской губернии известно как синоним главнейших доблестей дворянства, чести, правды и добра» [1, с. 49].

Александр Николаевич Боратынский (1867 – 1918) – внук поэта. При нём усадьба стала культурным центром Казани, притягивавшим к себе писателей, художников, музыкантов. Гостями здесь были: писатель Н.Г. Гарин-Михайловский, художники Н.И. Фешин, А.И. Фомин, Н.М. Сапожникова, поэт и художник П.А. Радимов, основатель Казанской художественной школы Н.Н. Белькович. В Казани дом стали называть «Боратынка», сюда стекалась за помощью молодёжь из обездоленных слоёв общества, пытавшаяся получить образование, вдовы, оставшиеся с детьми на руках, в поисках поддержки, пожилые люди, лишённые минимального обеспечения. На порог дома даже подбрасывали младенцев, зная, что Боратынский не оставит их.

Александр Николаевич получил юридическое образование в Императорском училище правоведения в Санкт-Петербурге (выпуск 1889 года). Работал помощником секретаря Казанского окружного суда, городским судьёй в Чистополе, заместителем прокурора Симбирского окружного суда, почётным мировым судьёй Казанского судебно-мирового округа. В 1899 – 1917 годах являлся предводителем дворянства Казанского и Царевококшайского уездов Казанской губернии, состоял гласным Казанской городской Думы. В 1908 – 1911 годах Боратынский был депутатом III Государственной Думы.

Занимался Александр Боратынский и обустройством усадьбы: в 1910 – 1911 годах в дом провели электричество, водопровод, канализацию. К Кабинету примыкает небольшая ванная комната с купальней, найденной при реставрации этой части дома.



Три поколения Боратынских: сын поэта Николай, внук Александр, правнук Дмитрий 1890-е годы

Как отмечено выше, Кабинет был поделён на две части: общественную (для приёма официальных лиц и просителей) и приватную, используемую для любимых занятий, общения с друзьями, отдыха. Здесь в углу стоят напольные часы XIX века с классической для этого времени конструкцией. Их верхняя часть имеет форму разорванного фронтона с парой каннелированных колонн по бокам. Циферблат с римскими и арабскими цифрами украшен композицией из золоченой бронзы с изображением трубящих амуров и акантовых листьев.



Напольные часы
XIX век
Кабинет хозяина усадьбы Е.А. Боратынского

Похожий разорванный фронтон имеют и напольные голландские часы конца XVIII – начала XIX веков из Большого собрания изящных искусств ASG. Средняя их часть украшена парой каннелированных колонн с капителями коринфского ордера. Римские цифры нанесены на круглый эмалевый циферблат, декорированный изображениями четырех времен года в виде аллегорических фигур представителей разных народностей. Здесь же – второй циферблат, показывающий смену фаз луны, а также различные ландшафтные и морские пейзажи.



Напольные часы
Голландия, конец XVIII – начало XIX веков.
Дерево, резьба; золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
225×55×27 см
БСИИ ASG,
инв. № 08-4066



Столик-этажерка
Кабинет хозяина усадьбы Е.А. Боратынского



Столик-этажерка
Франция, начало XIX века
Набор различных пород дерева, маркетри, бронза
79×59 см
БСИИ ASG,
инв. № 13-3407

Для удобства размещения хозяина и его гостей в приватной части Кабинета стоят несколько небольших столиков и мебель для сидения. Две овальные столешницы столика-этажерки декорированы в технике маркетри центрально-лучевыми композициями. В верхней части – выдвижной ящик. На другом столике стоит застеклённая витрина со старинными фотографиями, книгами и документами в ней. Столик-этажерка и стол с овальной столешницей в стиле Людовика XVI из собрания ASG так же декорированы в технике маркетри. В подстолье этажерки – паркетный набор в прямоугольном обрамлении в виде шевронов и в ленточной фанеровке. На съёмной столешнице – орнаментальная композиция с бубном, зажжённым факелом, цветами и колчаном со стрелами. Три квадратные в сечении ножки с колесиками украшены вертикальными полосами маркетри и соединены внизу круглой полочкой Х-образного набора с четырехконечной звездой по центру. Стол с овальной столешницей из собрания ASG, по-видимому, использовался для игры в бульот. На его столешнице с внешней стороны – изображение пейзажа, а с обратной – маркетри в виде шахматной доски.



Стол
Кабинет хозяина усадьбы Е.А. Боратынского



Стол
Франция, вторая половина XIX века
Набор различных пород дерева, маркетри
77×61 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2428



Изображение пейзажа на съёмной столешнице
БСИИ ASG, инв. № 13-2428

Мебель для сидения в Кабинете хозяина составляют два стула светлой обивки с фигурными спинками и небольшое канапе эпохи модерна с мотивом всё того же «Удара бича» на спинке. Спинки стульев имеют фигурную форму и резные своды. Рокайльной резьбой декорированы спинки пары кресел второй половины XIX века в стиле Людовика XV из Большого собрания изящных искусств ASG. Их спинки-кабриоль, своды в форме «арбалетов» и изогнутые ножки имеют общие конструктивные черты со стульями из Кабинета хозяина усадьбы Е.А. Боратынского. Что касается модернового канапе, то в собрании ASG есть легкое изысканное канапе русской работы конца XIX – начала XX веков. Оно входит в мебельный набор, состоящий, помимо канапе, из пары кресел, шести стульев и стола. Вертикальная полоса рисунка сатиновой обивки этого канапе (чередование белого, красного и золотого) получила широкое распространение в модерне. В центре – овальный фарфоровый медальон с галантной сценой.



Пара стульев с фигурными спинками
Кабинет хозяина усадьбы Е.А. Боратынского



Пара кресел
Франция, вторая половина XIX века Дерево, резьба
93×61×51 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1661 (1,2)



Канапе в стиле модерн
Кабинет хозяина усадьбы Е.А. Боратынского



Канапе
Россия, конец XIX – начало XX веков
Дерево, фарфор, золоченая бронза, сатин
91×127×48 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0192

Подводя итоги, важно отметить, что на сегодняшний день познакомиться с усадебным бытом в Казани можно только в доме Боратынских. Знаковыми предметами мебели здесь являются – бюро, за которым работал Пушкин, и письменный стол Евгения Боратынского. Остальная мебель и изделия декоративно-прикладного искусства XIX – XX веков, а также современные предметы в стиле прошлых столетий, являются типичными для русской дворянской усадьбы, их аналоги можно встретить во многих музейных собраниях. Есть они и в коллекциях Большого собрания изящных искусств ASG, только учитывая время их создания, правильнее называть эти предметы первоисточниками. Кроме того, мы сознательно подобрали к нему несколько предметов мебели (ломберный стол, каминный экран) для гостиной и комнаты усадьбы Е.А. Боратынского, которых в её интерьерах нет. Однако без них сложно представить себе дворянский уклад жизни XIX века.

Потенциал собрания ASG настолько велик, что его коллекций хватит для формирования интерьеров всего усадебного кластера ASG с музейной функцией. Так, уже готовые интерьеры, созданные на основе коллекций собрания, представлены в купеческой усадьбе Аигиных села Талицы Пушкинского района Московской области. Данная усадьба находится недалеко от Мураново – литературно-мемориального музея, организованного потомками Ф.И. Тютчева на базе родовой усадьбы. Мураново принадлежало жене Евгения Боратынского – Анастасии Львовне Энгельгардт. В 1842 году поэтом был построен главный дом этой усадьбы.

Особую ценность данной усадьбы музейные работники и посетители видят в том, что она реконструирует реалии усадебной жизни позапрошлого века – варку варенья, сенокос и т.д., что совпадает с концепцией Инвестиционной группы компаний ASG по созданию усадебного кластера с музейной функцией. Реализация данной функции в первую очередь зависит от создания аутентичной усадебной предметно-материальной среды, поэтому изучение реальных усадебных интерьеров представляет собой актуальную исследовательскую задачу.

Использованный источник:
1. Сумерки и рассветы дома Боратынских: путеводитель/Музей Е.А. Боратынского. – [Казань?], [2019?].– 57с.

ЗНАЧЕНИЕ ФОРМАТА В КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ: ПРЕДПОЧТЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XVI-XVIII ВЕКОВ



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



Рустем Мирхасанов, ст. преподаватель кафедры дизайна и национальных искусств Казанского федерального университета

АННОТАЦИЯ: в статье рассмотрен формат картины как способ организации живописных материалов и его значение в создании гармоничной композиции. На примере коллекции итальянской живописи XVI-XVIII веков из Большого собрания изящных искусств ASG анализируются предпочтения художников в выборе формата в контексте их объективной обусловленности (архитектура, интерьер) и специфики авторской манеры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: формат, композиция, организация художественных материалов, тондо, ритм.

ABSTRACT: the article is considering a picture as a method of organization of art materials and its place in the creating of harmonic composition. On the example of XVI-XVIII century Italian art from the ASG Great Collection of Fine Arts the artists' choice of format considers in the context of objective conditionality (architecture; interior) and the specificity of author's manner.

KEYWORDS: format, composition, art materials organization, tondo, rhythm.

Рассуждения о картине, как правило, начинаются с определения ее места в творчестве художника, принадлежности к определенному стилю, обстоятельствах и времени создания. Затем исследуются ее тема, идея, замысел и степень их реализации. Очень редко искусствоведческому анализу подвергаются формат и рама картины, а между тем именно эти два элемента обеспечивают переход от плоскости стены непосредственно к изображению, разграничивая реальное и иллюзорное пространство. Неподготовленный зритель воспринимает формат только как инструмент художника – должна же картина быть заключена в какие-то формальные рамки! Творческим этот процесс назвать сложно: каким бы необычным ни был формат, художник его не создает, а выбирает из числа возможных вариантов. При этом характер формата картины, подчеркивает историк искусства Б. Виппер, самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто указывает путь к правильному пониманию замысла автора [4, с. 280].

Художественный образ, создаваемый мастером, в определенной степени формируется благодаря формату живописного произведения – размеру и форме (площади) изобразительной поверхности, отношению изображаемых объектов ко всему формату изобразительной плоскости и т.д. Незакомпонованная в формате учебная работа выдает низкий уровень профессиональной подготовки, а плохая работа в формате на этапе творчества обозначает слабое развитие композиционного мышления.

Формат обычно определяется художником еще до начала работы и остается неизменным до тех пор, пока какие-либо манипуляции не проделают с картиной ее владельцы. Однако некоторые живописцы для внесения изменений в ком-

позицию меняли формат своей работы. Известна история с санями в картине «Боярыня Морозова» Сурикова, которые «поехали» только после того, как художник подшил кусок холста внизу. Таким образом, движение или статика в картине зависят от формата холста. Часто отрезал и подшивал куски холста Пьер Боннар, величайший колорист XX века. Веласкес остался в истории живописи не только своими гениальными полотнами, но и манерой работы: он мог отрезать от картины куски, потом надставлять ее и т.д.

Практически через всю историю классической живописи с XV по XIX века наблюдается следующая закономерность: мир новых чувств и новых образов, связанный с новым художественным стилем, как правило, требует и новой художественной техники. Последняя представляет собой переход к новым «живописным» материалам (краски и основа) и новым способам их организации (рельеф поверхности картины, её формат и размеры) [3, с. 97].

С окончанием эпохи Возрождения, когда Италия была единственной законодательницей мод в живописи, значение итальянских мастеров для западноевропейского искусства не уменьшилось. Как свидетельствует коллекция итальянской живописи XVI-XVIII веков из Большого собрания изящных искусств ASG, итальянские живописцы пребывали в поиске наилучшего способа организации живописных материалов не меньше, чем их великие предшественники – Боттичелли, Леонардо, Рафаэль.

Несмотря на то, что история этого элемента живописи еще не исследована, само преобладание какого-либо формата в определенную эпоху или многократное повторение одного формата в творческом наследии конкретного художника, свидетельствуют о его глубокой связи как с содержанием художественного произведения и его образно-эмоциональной атмосферой, так и с его композицией. Именно в формате можно усмотреть проявление индивидуального темперамента художника и вкус целой эпохи [4, с. 281]. Содержание картины всегда зависит от геометрии формата, поэтому даже умозрительное изменение его пропорций вызывает изменение смыслового и идейного характера картины.

Особый случай работы с форматом, когда художник, главным образом монументалист, декоратор интерьера, вынужден вписывать свое произведение в уже существующую «площадь»: тулово вазы, свод потолка, нишу в стене и т.п. Художник в этом случае продумывает композицию, приспосабливая ее к размеру и форме пространства изобразительной поверхности интерьера. При этом площадь и конфигурация расписываемой поверхности согласовываются с требованиями и пожеланиями заказчика, с каноническими (например, храмовая роспись), эпохальными требованиями (например, Высокое Возрождение), эпоха модерна (20- годы Советской России или расцвет СССР), сюжетом и образным решением.

Самым распространенным форматом картины является четырехугольник с различным соотношением сторон, из которых равное соотношение сторон изобразительной поверхности (картина квадратного формата) встречается реже всего. Некоторые эпохи или национальные школы больше ценили круглый формат (тондо) или овал.

ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ ФОРМАТ

Формат с преобладанием ширины над высотой, то есть горизонтально-вытянутый, очень удобен для повествовательных эпических произведений. Недаром к нему прибегали создатели шпалер и авторы фресок. Заботу о зрителе, перед которым действие разворачивается постепенно, как неспешный своеобразный «рассказ», подробное повествование, проявляли и итальянские живописцы XIV – первой половины XVIII века.

Так, Карло Бонавия пишет протяженный по горизонтали «Пейзаж с храмом Минервы Медичи», находящийся ныне в коллекции ASG, изображая два композиционных центра и решая сложную задачу: трудно создать не делимое пополам изображение на удлиненном вытянутом формате.



Бонавия, Карло
Bonavia, Carlo
Пейзаж с храмом Минервы Медичи
(Храмом нимфы)
Италия, XVIII в.
Холст, масло. 56×69 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1786



Пальма, Якопо младший, мастерская
Palma, Jacopo
Нептун и Амфитрита в окружении нереид и тритонов
Италия, нач. XVII в.
Холст, масло. 75×300 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2686

Художнику это удается благодаря двум важным по значению и смыслу группам: справа несколько персонажей с собакой, а слева – обветшалое заросшее растениями культовое сооружение. Два композиционных смысловых центра объединяются активной линией горизонта. Кстати, данная работа – наглядный учебный пример из формальной сферы наследия, отражающий приемы работы с удлиненным форматом и наличием двух центров в композиции.

Как и большинство работ Бонавии, картину из БСИИ отличает ясный колорит с прозрачными нюансировками и реалистичная световоздушная среда юга Италии, когда союз неба и моря подобен любовной ласке.

Биографических сведений о Карло Бонавии (ок. 1730 -1789), итальянском живописце-пейзажисте эпохи рококо почти не сохранилось. Несмотря на то, что его творческая жизнь прошла в Неаполе, ставшем в XVIII веке настоящим местом паломничества путешественников и живописцев, документальных свидетельств того, что он родился в этом городе, нет. У путешественников пейзажная живопись пользовалась высоким спросом, и Бонавия успешно освоил неаполитанскую пейзажную традицию у Сальватора Розы. Во всех его работах влияние учителя настолько очевидно, что иногда работы Бонавии приписывают Розе. Но более прямым и конкретным на технику живописи и сам стиль Бонавии было влияние гениального мариниста Клода Жозефа Верне. Верне находился в Риме с 1734 по 1752 годы и однажды совершил краткую поездку в Неаполь, но этого времени Бонавии не хватило бы для глубокого освоения стиля Верне, исследователи высказывают предположение, что Бонавия сам навещал Верне в Риме [1].

Пристрастие художника к горизонтальному формату и двухцентровой композиции подтверждает его пейзажная работа из Государственного Эрмитажа. Она также залита спокойным утренним или дневным светом, услаждающим взор зрителя.

«Поточная» работа ведутиста не способствовала топографической тщательности, некоторые руины реальных античных памятников, например, храм Дианы в Байи, размещены в ландшафтах, не соответствующих действительности. Это вызывает предположение, что и другие пейзажи Карло Бонавии создавались не с натуры, а из фантазии.

Необычный, утрированно-горизонтальный формат картины мастерской Якопо Пальмы младшего «Нептун и Амфитрита в окружении нереид и тритонов» наводит на мысль, что данное полотно являлось частью более крупной композиции. Хотя



Бонавия, Карло Байский залив (1758). Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

возможно формат картины был определен, исходя из размера и конфигурации свободного места на стене предназначенного для нее помещения. Известно, что типичным элементом убранства богатых патрицианских покоев в XVI веке являлись произведения, воспевающие наготу в стиле великого Микеланджело.

В центре – Нептун – в античной мифологии бог, правивший морем и его обитателями. Мореплаватели задабривали его, чтобы обеспечить себе безопасное плавание, поскольку в гневе Нептун мог вызвать бурю и устроить кораблекрушение. Изображен с густыми волосами, похожими на водоросли, и бородой, невозмутимый и величественный. В правой руке он держит трезубец, а левой - опирается на рыбу, напоминающую морское чудовище. Справа его жена Амфитрита. Их окружают тритоны (общее имя водяных) и нереиды. Взгляд Нептуна устремлен на зрителя, тогда как нереиды и Амфитрита смотрят на тритона, поглощенного разглядыванием рыбы. Линии взглядов, которыми обмениваются персонажи, обеспечивают картине композиционную целостность, добиться которой в произведении подобного формата было непросто.

Якопо Пальма Младший (1548-1628) был итальянским художником и гравером. Его отец Антонио организовал преуспевающую мастерскую, а дядей был великий живописец венецианец Пальма иль Веккьо. На самом деле художника звали Якопо Негретти, но он упорно именовал себя и членов свей семьи «Пальма» во всех подписях, монограммах и многочисленных личных комментариях к своим рисункам.

Герцог Урбино Гвидобальдо II отправил юного Якопо из Венеции в Рим оттачивать навыки рисования. Художник остановился в доме венецианского посла, к удивлению которого занимался в основном самообразованием и избегал частых контактов с другими художниками. В 1570 году Якопо Пальма вернулся в Венецию, в художественную жизнь которой ему поначалу было трудно вписаться, поскольку стиль его работ был отмечен сильным римском влиянием. Чтобы вернуться к особенностям венецианской школы позднего маньеризма, Якопо Пальма обратился к стилю Тинторетто, как в технике, так и в выборе выразительных средств.

Пальма был известным художником и получал множество заказов от отцов города и покровителей церкви. Частных клиентов в этот период было немного, так как горожане были разорены чумой, опустошавшей Венецию, особенно страшными ее последствия были в 1576 году.

После смерти Тинторетто в 1594 году Пальма становится ведущим художником Венеции, это высокое положение он смог удержать до самой смерти. Теперь у него начался очень продуктивный период, который, как это ни парадоксально, все чаще сопровождался проблемами с качеством и, по оценке современников, потерей оригинальности его произведений. Причиной этих трудностей, однако, не было то, что, пережив своих основных конкурентов, Пальма, как утверждали злые языки, стал ленивым ремесленником. Скорее из-за популярности и огромного количества заказов он был вынужден передавать все больше и больше работ своей мастерской, что неуклонно приводило к снижению художественного уровня и репродукции сюжетов и образов.

Подчеркнуто горизонтальный формат избран художником и для своей одной из самых известных работ «Падение мятежных ангелов». Причем контраст формата – горизонтального, заставляющего зрителя рассматривать персонажей слева направо, и направления движения – сверху вниз – обеспечивают картине удивительную динамику, соответствующую скорости падения.

Моложе Якопо Пальмы на целое столетие, Марко Антонио Франческини (1648-1729) был итальянским художником периода барокко, работавшим преимущественно в родной Болонье. В течение долгой творческой жизни Франческини создал множество картин на религиозные и



Пальма, Якопо младший
Падение мятежных ангелов (1615-20)
Холст, масло.74x127 см
Галерея Боргезе, Рим

мифологические сюжеты для заказчиков со всей Европы. По заказу принца Иоганна Адама I фон Лихтенштейна он написал 26 полотен для венского дворца, повествующих о любовных историях Дианы и Венеры (1692-1700). В Генуе он писал для дворцов Спинола и Палаццо Паллавичини, опять же на мифологические сюжеты из жизни богини Дианы.

В целом, творчество Франческини строго подчинено академическим и идеалистическим канонам, нечастым даже для болонца.



Франческини, Марк Антонио
Рождение Аполлона и Дианы (1692-09).
Холст, масло. 175х210 см.
Музей Лихтенштейн, Вена

Редкие персонажи в его композиционных построениях расположены статично и выверенно и почти всегда отличаются холодной фарфоровой кожей, как это мы видим на картине «Рождение Аполлона и Дианы». Его стиль часто определяют как барочетто – смесь барокко и рококо; но можно также именовать его как барокко, интерпретированное неоклассическим влиянием французов. Искусствовед Рудольф Витковер определил художника как «Болонский Маратта».

Первым учителем Франческини был Джованни Мария Галли Бибиена Старший, после смерти которого (1665) он продолжал обучаться самостоятельно. В возрасте 20 лет Франческини работал в мастерской графа Карло Чиньяни, художника-инноватора, привнесшего в живопись интимное настроение, развитое позже Гвидо Рени. Марко Антонио стал самым способным учеником Чиньяни и встретил здесь своего двоюродного брата Луиджи Куайни. Вместе с ним он выполняет многочисленные заказы в разных городах Италии, предпочтительно в жанре фрески. Союз творческий перерос в семейный, когда Франческини женился на Терезе Куайни, своей кузине.

Легкий и ловкий в работе, имеющий привлекательную внешность, Франческини обычно писал в совместных работах фигуры, а Куайни – архитектуру и пейзаж. В 1685 году Марко Антонио выигрывает конкурс на оформление Палаццо Дукале в Генуе. В начале XVIII века он достигает зенита своей славы.

В 1709 году Франческини поддержал создание академии (под названием «Клементина» в честь папы Климента XI) и в следующем году стал ее вице-президентом.

Наиболее распространенными сюжетами его картин являются сцены из Ветхого Завета и эпизоды греко-римской мифологии. Так, в Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа круга художника «Триумф Давида». Она представляет эпизод, когда Давид возвращается домой после победы над Голиафом. Навстречу победителю устремляются ликующие женщины, играя при этом на музыкальных инструментах, танцуя и напевая. Матери семейств вместе с детьми также вышли за городские стены. Все славят Давида, восклицая: «Саул победил тысячи, а Давид – десятки тысяч».



Франческини, Марко Антонио, круг
Franceschini, Marco Antonio
Триумф Давида
Италия, XVIII в.
Холст, масло. 55,5×146 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2125

Давид изображен в левой части, он сидит на белом коне, держа в руках большой меч в ножнах. Его сопровождают воины, продолжающие жарко обсуждать одержанную победу, один воин, чтобы было видно издалека, высоко поднял отсеченную голову Голиафа. Справа – процессия женщин, выходящих из городских ворот встречать победителя.

При соотношении сторон почти 1:3 художник вынужден прибегнуть к двухчастной композиции, что и делает Франческини, благо это оправдывается сюжетом, ведь ожидание радости всегда острее, чем само свершившееся событие. Благодаря опять же формату и застывшему (хотя горизонтальный формат создает все условия для динамики) действию картина Марко Антонио Франческини напоминает одновременно и фреску, и шпалеру, и мозаику, в искусстве которых у художника были несомненные достижения.

Еще одно произведение горизонтального формата из БСИИ принадлежит кругу художника, в творческом наследии которого работы подобного формата встречаются нечасто. Просто избранный им библейский сюжет – «Христос и грешница» – для передачи смысла события требует неспешного повествования и значительного круга участников.



Борзоне, Лучано, круг Христос и грешница
Италия, первая половина XVII в.
Холст, масло. 106х177 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2681

Художник круга Борзоне остановился на кульминационном моменте истории, когда фарисеи привели на суд к Христу женщину, обвиняемую в прелюбодеянии. Этот случай использован ими как возможность уличения Христа в неисполнении иудейских законов, согласно которым тех, кто занимался прелюбодеянием, следовало забивать камнями.

Фарисеи спросили его: «Ты что скажешь?» Но Иисус, «наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень». Смущенные обвинители тихо разошлись, тогда Иисус сказал женщине: «Иди и впредь не греши» (Ин. 8:3 – 11).

Картина поступила в собрание без обозначения авторства, ее принадлежность кругу Борзоне искусствоведы Международного института антиквариата обосновали характерной для этого мастера плотной и живой работой кистью, статичными, хотя и эффектно-стилизованными позами персонажей. Театрализация истории, рассказываемой в картине, была свойственна генуэзской школе первой половины XVI века в целом и каждому из ее представителей, включая самого Борзоне и трех его сыновей.

Лучано Борзоне, «человек, ограниченный в средствах, но наделенный честностью и жалостью», был итальянским художником в стиле позднего маньеризма и раннего барокко, работавшим в основном в своем родном городе Генуе, где и появился на свет в 1590 году. Его родителями были Сильвестр Борзоне и Вероника Бертолотто. Занимаясь изучением литературы, маленький Лучано посещал дом своего дяди по материнской линии, скромного художника-портретиста Филиппо Бертолотто. Здесь он и заинтересовался живописью, вскоре достигнув в ней такого уровня, что герцог Альбериго Кибо (1530-1623) рекомендовал ему заняться живописью в школе Чезаре Корте. Затем последовало знакомство с Джулио Прокаччини, Даниэле Креспи и его отцом Джованни Баттиста Креспи по прозвищу Иль Черано, которых он встретил в Милане, где продолжил свое обучение; влияние этих мастеров отчетливо проявляется в картинах, которые он писал в тот период по заказам для разных городов... Вместе с Доменико Фиаселлой и Джованни Андреа Ансальдо Борзоне является одним из значимых генуэзских художников первой половины XVII века [2].

В Милане Борзоне написал множество портретов аристократии, многочисленные заказы поступали художнику и в Генуе, куда он вернулся, открыв собственную мастерскую.

Лучано Борзоне был другом высокообразованного художника Бернардо Кастелло, вместе они декорировали дом поэта Габриэло Чиабреры (1552 -1638) в Савоне. По этому случаю поэт посвятил ему небольшую песню, где описывает,

что ему хотелось бы, чтобы он был написан в его «Сиракузах».

Из немногих атрибутированных произведений Борзоне – «Христос и Вероника» в церкви Сан-Франческо-ди-Паола в Генуе, работа очень близка ломбардской школе. Его более зрелые работы формально отнесены к генуэзской школе, хотя элементы ломбардского стиля сохраняются и в них. Часто в планировке пространства Борзоне близок к манере Строцци.



Лучано Борзоне, круг
Святой Иероним в пустыне
Холст, масло 94 х 72,4 см

Зрелый период художника отмечен такими работами, как «Крещение Святой Екатерины Александрийской», в которой плавность форм и глубокая эмоциональность предполагают возможное влияние Гвидо Рени.



Борзоне, Лучано
Крещение Святой Екатерины Александрийской

Повторное открытие художественной значимости этого крупного генуэзского живописца состоялась сравнительно недавно, только в 1969 году.

В последний период своей жизни Борзоне работал на Джакомо Ломеллини по имени Иль Моро, который использовал его также в качестве советника по формированию своей собственной коллекции. Для нового покровителя художник написал, среди прочего, «Святого Петра с книгой».

Борзоне, Лучано
Святой Петр с книгой
Холст, масло.
121,3 х 104,8 см.



Умер художник, предположительно, от падения с лесов, когда писал картину Рождества для купола Базилики Сантиссима Аннунциата дель Вастато, случилось это в 1645 году. Его трое сыновей, Джованни Баттиста и Карло (оба умерли от чумы в 1657 году), и Мария Франческо (1625–1679) также стали художниками.

Мария Франческо, младший сын, преуспел в живописи пейзажей, в том числе морских, в стиле Лоррена и Пуссена и стал работать при дворе Людовика XI.

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ ФОРМАТ

Формат, вертикально ориентированный, сразу обеспечивает произведению старых мастеров устремленность вверх, к Богу. Композиция подобной картины предусматривает возможность активного действия по оси «небо – земля». Именно такой формат – формат репрезентации и торжественного действия – предпочитали мастера Высокого Возрождения, например, Рафаэль в его «Сикстинской мадонне».

Сложный по геометрии формат художника Доменико Ваккаро соответствует идее мира небесного и зеркально противоположного ему мира земного. «Чудо Карло Борромео» из коллекции ASG транслирует зрителю образы чумы и смерти, греха и наказания небесного, подавая все это через сложную систему контрастов тона в прекрасном вычурном обрамлении.

Доменико Антонио Ваккаро (1678-1745) был итальянским художником, скульптором и архитектором. Начальные уроки живописи получил у своего отца – скульптора Лоренцо Ваккаро, а



Ваккаро, Доменико Антонио
Vaccaro, Domenico Antonio
Чудо Карло Борромео
Италия, XVIII в.
Холст, масло. 102,5×65 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0827



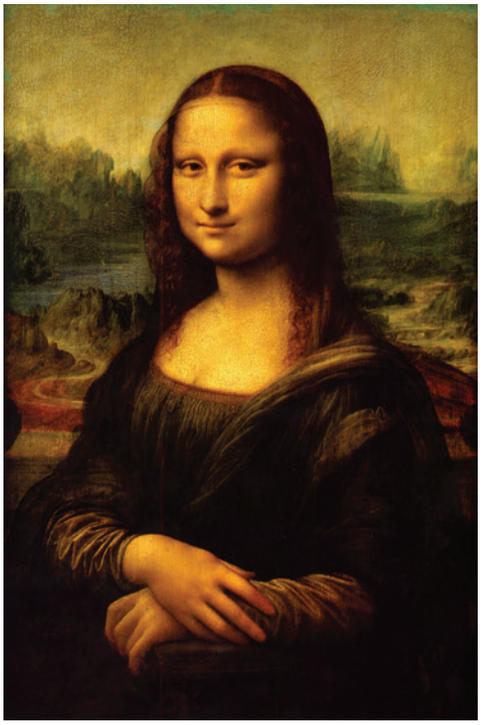
Ваккаро, Доменико Антонио
Vaccaro, Domenico Antonio
Бог-Отец и Святой Дух (ок. 1700-1710)
64×42 см
Маурицхейс

впоследствии обучался в мастерской Франческо Солимены, крупного представителя позднего неаполитанского барокко.

Собственный стиль живописи Ваккаро является интерпретацией манеры Солимены и Луки Джордано, что проявилось в любви к экспрессивным многоярусным композициям. Его живописное наследие невелико, поскольку в целом им написано немного, в основном он был сосредоточен на скульптуре и архитектуре.

Обычно изображаемой художником фигуре героя было нарочито «тесно» в формате изобразительной поверхности, и поле холста или бумаги вокруг площади фигуры не было достаточно свободным. Это означало, что изображенная фигура, транслирующая образ личности, такая мощная и огромная, что не может поместиться в заданном ей пространстве поля картины.

Таковы герои произведений Микеланджело, Караваджо... Например, Леонардо сознательно увеличивает размеры лица и фигуры Джоконды относительно масштаба пейзажа на своем знаменитом полотне. Это отражение философии Возрождения: человек – центр и мерило всего сущего на Земле. Образное решение работы, исходя из композиционного замысла, – это фигура Человека в женском обличии, великая, грандиозная своим масштабным пятном (в данном контексте «величием») по отношению к окружающему ее миру Природы. И ее знаменитая улыбка, и взгляд, неотступно наблюдающий за перемещающимся зрителем – лишь дополнение к образу единения, слияния человеческого и природного, портретного и пейзажного, решенного техническими приемами сфумато, закрепляющими этот союз.



Винчи, Леонардо да
Портрет госпожи Лизы дель Джокондо (1503).
Холст, масло. 77х53 см.
Лувр

Сам формат данной работы – это несомненно плод научных изысканий Мастера, который был очень холодным и рациональным ученым. Достаточно почитать его сообщения о математике Луке Пачоли, строки о матери в дневниках и письмо-«резюме» богатому покровителю Людовико иль Моро о своих способностях по созданию машин разрушения и войны [6]. Если существуют геометрия и математика холста, формата и изображения в живописи, то их квинтэссенция находится в работах гениального «доктора Фауста» живописи – Леонардо да Винчи.

Максимально увеличивая возможное пространство над головой изображаемых фигур в верхней части площади формата, художник противопоставляет «мощь» окружающего пространства «слабости» человеческой фигуры. Такой подход к формату и фигуре можно отметить в работах Босха и Брейгеля. Таким образом эти художники – мастера Северного Возрождения выражали свое отношение к изображаемым героям. Они в этом бескрайнем мире - маленькие, грешные, порочные.

Увеличивая пространство холста перед лицом героя картины, изображенного в профиль, мы «продолжаем» таким образом путь и траекторию его взгляда. Таковы профильные портреты эпохи Возрождения. Свободное пространство за спиной человека пожилого, изображенного в профиль, – это жизненный путь.

Свободное пространство перед лицом героя картины совершенно необходимо, если персонаж воспроизведен во время движения. Отступление от этого правила оценивается зрителем мгновенно и остро. Достаточно взглянуть на картину Франческо Казановы «Кавалерист», чтобы увидеть все просчеты композиции, определяемые неверно выбранным форматом. Вертикальный, хотя и приближающийся к квадратному, формат картины не оставляет всаднику места для движения.



Казанова, Франческо
Casanova, Francesco
Кавалерист
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 55×46 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3344

Конь при этом словно бы составлен из двух частей: его круп намного более мощный, чем голова. Современники отмечали, что Казанова был хорошим колористом, но у него были слабые стороны в рисовании и композиции, что подтверждает полотно из БСИИ.

Франческо Казанова (1727-1803) вырос в Венеции, где он был учеником своего тезки – видного представителя венецианской школы ведутистов Франческо Гварди. Позже он учился у баталиста

Франческо Симонини в Парме. В 1751 году художник отправился в Париж со своим братом Джакомо, знаменитым авантюристом, которого он, вероятно, снова покинул летом 1753 года, чтобы продолжить свое образование в дрезденской галерее, копируя работы нидерландца Филипса Ваувермана, отличавшегося необыкновенным мастерством в изображении лошадей. Образцом для его батальной живописи был прежде всего Жак Куртуа.

Несмотря на недостатки работ Казановы, в первую очередь, слабый рисунок, который он маскировал за счет пушечных разрывов, дыма и т.п., у него было много видных покупателей, среди прочего, он написал для Екатерины II несколько боевых сцен, в числе которых «Штурм крепости Очаков». Он также писал морские пейзажи, создал проекты гобеленов и мебельной обивки, которые оказались очень прибыльными. С 1770 по 1787 год Королевская мануфактура Бове использовала более семидесяти его образцов.

При усилении вертикального формата, то есть значительном преобладании высоты над шириной, в картине вновь появляется динамика с конкретным направлением – вверх либо вниз. Такой формат предпочитали декоративисты и маньеристы [4, с. 282], старавшиеся вызывать своими картинами немедленный эмоциональный отклик в душе зрителя, чаще других это были неотчетливая тревога и неосознаваемый страх.

Как и у всякого артефакта, то есть вещи искусственно сделанной, у формата нет непреложных законов, но есть собственный художественный язык и уловимые для внимательного и чуткого зрителя тенденции развития.



Рафаэль
Положение во гроб (1507)
179x174 см.
Галерея Боргезе, Рим

В качестве примера Б.Р. Виппер приводит воплощение сюжета «Положение во гроб». У молодого Рафаэля в композиции преобладают страстный драматизм и бурная динамика, однако избранный формат не позволяет адекватно передать это состояние, картина написана на холсте квадратной формы, на котором любое движение, не имея возможности быть продолженным, неизбежно затухает. Нет возможности подчеркнуть преимущества одной из сторон, а что еще остается?

Тициан же для правдоподобного изображения этой тяжелой, но не длинной дороги избирает горизонтальный формат. Мастера барокко – Караваджо и Рубенс – отдавали в этой теме предпочтение вертикальному формату, который позволял осознать трагичность, но и торжественность момента и проследить за движением сверху вниз [4, с. 283].



Караваджо
Положение во гроб (1602-1604)
Пинакотека Ватикана

Уже на этом примере становится ясно, что выбор формата зависит в первую очередь от его эмоционально-образного воплощения, а не от темы и фабулы как таковых.

Например, на картине из БСИИ ASG круга Джованни Антонио Пеллегрини изображена встреча Клеопатры и Марка Антония, полководца, которому при разделе Римской империи достался Восток. Перед большим походом на парфян Марк Антоний посылает офицера с поручением пригласить Клеопатру к нему в Киликию. Хитрый и циничный военачальник-политик собирался обвинить ее в помощи убийцам Цезаря, надеясь под этим предлогом получить с царицы как можно больше денег для похода. Клеопатра, разузнав о характере Антония и прежде всего о его влюбчивости, тщеславии и привычке к внешнему блеску, прибывает на судне с вызолоченной кормой, пурпурными парусами и посеребренными веслами. У художника были все основания представить в горизонтальном формате подробности этого необычайного события: красивых мужчину и женщину в пышных костюмах, золоченую яхту, пурпурные паруса, гребцов в образе нимф, мальчиков-эротов и т.д.

Однако художник выбирает совершенно иное решение. В центре композиции подчеркнуто вертикального формата мы видим Марка Антония и Клеопатру в костюме Афродиты в момент встречи, время для них будто остановилось: застыло в выгоревшем небе солнце, не летают птицы, не шелохнется крона дерева. Огромное пространство над головами персонажей символизирует тщету их планов и устремлений, несмотря на их могущество и коварство, они – не больше, чем песчинки истории, гонимые ветром. Некогда это небо видело еще более защищенные поселения, нежели то, что художник изобразил слева в виде сложноукрепленной цитадели крепостей, однако время и ветер превратили их в желтый песок. В не большую по размеру картину вложен очень глубокий смысл, и формат, большую часть которого занимает небо, играет в этом определяющую роль.



Пеллегрини, Джованни Антонио, круг
Марк Антоний и Клеопатра
Холст, масло. 32,5 х 21 см
БСИИ ASG, инв.№ 04-0824

Наравне с Себастьяно Риччи и Якопо Амигони, Пеллегрини был одним из наиболее выдающихся венецианских живописцев начала XVIII века. Соединяя стиль Высокого Возрождения Паоло Веронезе с барокко Пьетро де Кортоны и Луки Джордано, он создавал великолепные декоративные убранства, пользовавшиеся популярностью у аристократии Центральной и Северной Европы. Творческая деятельность Пеллегрини как венецианского «художника-виртуоза» была связана с выполнением заказов европейских дворов, он много путешествовал, работал в Австрии, Англии, Нидерландах, Германии и Франции.

Его отец, перчаточник, был уроженцем Падуи. В юные годы Пеллегрини учился у миланского художника Паоло Пагани (1661 – 1716), вместе с ним он побывал в Моравии и Вене в 1690 году. В 1696 году Пеллегрини вернулся в Венецию, где написал первую работу, сохранившуюся до наших дней, цикл фресок для Палаццетто в Мурано, иллюстрирующих сцены из жизни Александра Великого, а также аллегорические темы для плафона. Фигуры людей на этих работах, без сомнения, навеяны творчеством Пагани, но световые эффекты и свободное владение кистью напоминают картины Джордано или даже Кортоны, хотя с их работами Пеллегрини еще не мог быть знаком в то время. Он пробыл в Риме с 1699 по 1701 годы, после чего вернулся в Венецию, где работал над двумя декоративными проектами, оба на аллегорические темы: один для Скуола дель Кристо, а другой для Палаццо Альбрицци. В этих работах чувствуется сильное влияние Джордано и приемы позднего творчества Джованни Бати-

ста Гаулли, с картинами которого он познакомился в Риме. В 1704 году Пеллегрини женился на Анджеле, сестре Розальбы Каррьеры, художницы-миниатюристки, рисующей пастелью и необычайно популярной при монарших дворах благодаря своим искусным портретам на табакерках. До конца жизни он поддерживал тесные отношения со своей свояченицей [7].

В 1708 году Карл Монтагу, британский посол в Венеции, пригласил Пеллегрини и Марко Риччи в Англию. Пеллегрини прожил там до 1713 года. Этот визит был очень важен для него, так как именно в это время Пеллегрини достиг статуса наиболее востребованного художника-декоратора в Европе. Скорее всего, его первой работой в Лондоне стало декоративное убранство лестничного проема (разрушено) в доме герцога Манчестерского на Арлингтон стрит. В 1709 году вместе с Риччи Пеллегрини создавал декорации для оперы Скарлатти «Пирр и Деметрий». К этому времени влияние Джордано и Гаулли ослабело, а стиль Пеллегрини, с присущей ему ясностью и светом, представлял собой оригинальную интерпретацию творчества Паоло Веронезе. В 1713 году он закончил работы в часовне и на лестнице в доме герцога Манчестерского, где он написал «Триумф Римского Императора» на стене и Минерву на плафоне, рядом с которой поместил портрет владельца в компании путти. Снова свет и яркие цвета заимствованы у Веронезе; сцены с музыкантами, играющими на фанфарах, органично вписаны в сложную треугольную форму, они одновременно являются самодостаточными работами и частью общей композиции. Благодаря этим работам Пеллегрини имел значительный успех среди английской аристократии [7].

По пути в Париж Пеллегрини остановился в Дюссельдорфе, где был представлен Иоганну Вильгельму, курфюрсту Пфальцграфства. Амбициозный, привыкший к роскоши курфюрст по достоинству оценил мастерство Пеллегрини и убедил художника остаться на три года, заказав ему оформить интерьер загородного дома. Осенью 1713 года Пеллегрини закончил два плафона для лестничных проемов, изображавших «Падение Фаэтона» и «Падение Гигантов».

Исторические аллегорические полотна художника имеют явное сходство с циклом, выполненным Рубенсом (1622 – 1625; Париж, Лувр) и Кортоной (Флоренция, Питти) для семьи Медичи. С работами Рубенса Пеллегрини познакомился в Англии и в Дюссельдорфе в коллекции курфюрста.



Пеллегрини, Джованни Антонио
Чума змей
Холст, масло
Венеция

В отличие от Себастьяно Риччи, последователем которого его считают, Пеллегрини любил теплые мягкие тона палитры. Его живописный мазок был столь же плавным и лишенным определенности, как и его графическая манера, полная изящества. В рисунках художника всегда доминировало пятно, скрывавшее легкий, еле видимый абрис, как это можно увидеть в его картине «Чума змей», где фигуры ангелов почти сливаются с облаками.

В начале 1722 года Пеллегрини создал произведения, считающиеся вершиной его творчества, среди них два алтаря: «Святой Ульрих, излечивающий слепого» и «Дева Розария» для бенедиктинского монастыря в Санкт Манг в Фюссене, и «Распятие Святого Андрея» в Венеции; все они отличаются яркими цветами и сложными переходами света.

Вся композиция картины «Распятие Святого Андрея» четко делится «силовыми» линиями (совпадающими с формой андреевского креста) по геометрическим диагоналям прямоугольного формата: край красной ткани фигуры слева, голень Святого Андрея и его вытянутая вверх рука и т.д. Истовая вера Святого Андрея, его надежда на Спасителя настолько очевидны, что даже лишают картину части трагизма. Андрей не только



Пеллегрини, Джованни Антонио
Распятие Святого Андрея
Холст, масло
Венеция

не страшится близкой смерти, но напротив, рад умереть за свою веру, а большое незаполненное пространство над его головой как будто оставлено для незримого, но вездесущего Бога.

Лето и осень 1722 года Пеллегрини снова провел в Париже, после чего в 1724 году жил в Венеции и в Вюрцбурге. В 1725 году он работал в Дрездене, где стал известен благодаря покровительству Августа II, курфюрста Саксонского и Короля Польского. К этому моменту Пеллегрини было 55 лет, последние 20 он провел в беспрестанных путешествиях. Он обосновался в Венеции, где работал над заказами для города и его окрестностей. Пеллегрини коллекционировал голландское искусство, после его смерти собрание было куплено английским консулом Вивианом Смитом. Его работы повлияли на многих мастеров, особенно на Тьеполо и Гварди.

Итак, сравнивая вертикальный и горизонтальный форматы, можно заключить, что поперечный формат давит, принижает, вносит в произведение оттенок грусти и пессимизма. Вертикальный же формат более энергичен и обеспечивает атмосферу торжественности, возвышенных устремлений, а иногда, в зависимости от темы, радости и счастья. Только в вертикальном формате, считает Б. Виппер, Тициан мог создать свое знаменитое произведение «Ассунта» – сияющий и ликующе-торжественный полет Богоматери [4, с. 284], окончившей свой земной путь и отправившейся к своему Сыну.

Следовательно, формат картины обладает не только декоративным ритмом, но и полноценным эмоциональным звучанием.

ТОНДО И ОВАЛ

Овал и тондо представляют собой наиболее редкие виды формата, к которым обращались либо очень одаренные художники-новаторы, либо представители направлений изобразительного искусства, цитировавших классицизм.

Овальный или круглый формат обычно заключают в себе милые и забавные образы, ассоциирующиеся с фривольными сюжетами работ Буше. При этом овал или круг как формат могли возникнуть и в результате необходимости трансляции образа жизни фавориток французских королей и пастушек в любимых аристократами пасторалях. Также овал и круг живописного формата могли быть заданы интерьерами дворцов или архитектурными членениями потолков зданий. Таким образом, «Святое семейство» или мадонна с младенцем, вписанные в круг Микеланджело и Рафаэлем, не являются изначально каноническим композиционным решением для передачи образа единения и нежности, семейного счастья.

Данные виды формата обладают своим специфическим настроением, которое можно охарактеризовать как покой, сосредоточенность, умиротворенность. Эмоциональная концентрация тондо, а также невероятная сложность реалистического размещения фигур в круглом формате сделали его особенно привлекательным для итальянских мастеров, любивших сложные задачи. К нему тяготели не только Боттичелли, Рафаэль и Микеланджело, но и менее знаменитые живописцы последующих поколений. В эпоху Ренессанса формат тондо использовали в основном только флорентийцы и римляне, хотя случались и исключения.

Так, особое пристрастие к формату тондо имел болонец Франческо Альбани (1578-1660). Учителем его был фламандец, осевший в Италии, Денис Калверт, затем Лодовико Карраччи, а другом юности и однокашником – Гвидо Рени, превратившийся затем в соперника.

В стиле школы Карраччи Альбани выполнил около 45 алтарей, хотя гораздо больше он любил писать идиллические картины на мифологические сюжеты, взятые из произведений поэта Торквато Тассоса.

Овалы Альбани, может быть, не очень серьезны и все-таки по большей части прелестно написаны, отмечал историк искусства XIX века Павел Муратов [5]. Главным образцом в творчестве Альбани выбрал Рафаэля, которому не столько подражал, сколько демонстрировал особые навыки работы с мифологическими предметами. Он любил рисовать богинь любви, нимф и граций, игриво танцующих в идиллическом пейзаже. Франческо Альбани нашел свой любимый мотив и в изображении детей, которых он увековечил в

мифологических сюжетах в образах Купидонов и Амуров, а в религиозных картинах воспроизводил их в роли очаровательных ангелов.



Альбани, Франческо Лето
Венера в Кузнице Вулкана (ок. 1616)
Галерея Боргезе, Рим

Вторая жена художника, редкая красавица, подарила ему 12 детей такой миловидности, что они служили отцу в качестве превосходных моделей для образов Венеры, Галатеи, Купидонов и Ангелов, хотя это неизбежно приводило к некоторому однообразию черт лица персонажей.



Альбани, Франческо
Танец амуров (1620-1630).
90x114 см.
Пинакотека Брера, Милан

Вся живопись Альбани отличается нежностью и красотой, но слишком приторной, в которой с течением времени все ярче проявлялись недостатки его учителей. К тому же современникам Альбани уже претила любая монотонность, даже монотонность красоты. Пейзажи, которые часто составляют существенную часть его картин, также полны безмятежности и изящества, в них царит идеальная гармония барокко.

Отец художника торговал шелком и для семейного дела нужен был юрист, стать которым надлежало Франческо. Сначала молодой человек подчинился воле отца, но после его смерти начал брать уроки живописи у Дениса Калверта, который основал в Болонье школу, с которой соперничала школа братьев Карраччи. Там Франческо Альбани встретил Гвидо Рени, между молодыми людьми быстро сложилась дружба-соперничество. Вместе они переехали в престижную Академию дельи Инкамминати, которая была основана несколькими годами ранее Лодовико Карраччи и его двоюродными братьями Агостино Карраччи и Аннибале Карраччи.

Ожесточенное соперничество между основателями академии постепенно распространилось на Альбани и Рени, хотя оба они в 1611 году последовали за своим учителем Аннибале Карраччи в Рим. Там напряженные отношения окончательно превратились в открытую враждебность, хотя оба сохранили уважение к творчеству друг друга.

Франческо Альбани достиг в Риме настоящего художественного расцвета. Слабое здоровье его наставника Аннибале Карраччи часто давало ему возможность проявить себя как талантливого профессионала в сфере агентских услуг.

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.

Чуть ниже геометрического центра тондо изображен Прометей, его облик могуч и экспрессивен, что подчеркнуто скрученной позой и великолепными мускулами. Именно такой герой способен на самопожертвование, похитив огонь



Альбани, Франческо, мастерская
Гефест и Прометей, или Аллегория Огня
Италия, XVII в.
Холст, масло. 116×125 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0984

с Олимпа и поставив его на службу людям. Под левым боком героя художник изобразил источник его мучений – орла, в наказание за его поступок прилетавшего каждый день клевать у Прометея печень, которая наутро отрастала снова.

Композиционно тондо мастерской Альбани выполнено более интересно, чем работы самого художника. Центр в тондо, как правило, оставался свободным, а движущиеся фигуры концентрическим кругами или иными сложными переходами устремлялись к нему. Так, на картине из БСИИ фигуры Гефеста, Прометея и Авроры связаны в единую композицию взглядами, протянутыми руками или же посредством перемещающихся амуров, но при этом физически нигде не соприкасаются. Значимым здесь является магнетическая сеть эмоций, соединяющая персонажей крепче всех остальных уз.



Альбани, Франческо, мастерская
Гефест и Прометей, или Аллегория Огня (фрагмент)
Италия, XVII в.
Холст, масло. 116×125 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0984

В стиле Альбани выполнены прелестные амуры, вероятно, в качестве моделей служили дети хозяина мастерской.

Альбани развил удивительную производительность и создал большое количество картин, которые ему часто по просьбе своих клиентов приходилось повторять несколько раз. 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. Разбогатев, художник вернулся домой, теперь, когда необходимость заработка для нужд огромной семьи исчезла, он мог казалось бы наслаждаться радостью творчества ради его самого. Однако работы этого периода встречались публикой более прохладно.

По мере отхода от идей Ренессанса, отмечает Б. Виппер, тондо уступает место овалу [4, с. 285], фавориту европейской живописи конца XVI-середины XVIII веков. Тондо ограничивал художников барокко в передаче динамики, казался слишком сухим и абстрактным. Овал дает больше возможностей для творчества, его контур не столь жесток и позволяет менять ритм композиции, не ограничиваясь только линиями центростремительных и центробежных сил. Если тондо – абсолютизация покоя и концентрации, то овал непостоянен и изменчив: он может быть уже, свободней, приближаться к тондо или, максимально сплющиваясь, удаляться от него. Художник может найти и свою форму овала. Именно в этом направлении – от жесткости циркуля к мягкой текучести – развивается овал в эпоху барокко и рококо [4, с. 285].

Необычной темой для овальной по формату композиции является работа мастера круга Донато Крети «Казнь священников города Ноба» из Большого собрания изящных искусств ASG.

После победы над Голиафом слава Давида возрастала с каждым днем. Он сделался любимцем народа и снискал расположение царедворцев – приближенных Саула. Все это вызывало у

царя неудержимую ярость и зависть к Давиду. Несколько раз он покушался на его жизнь, но неудачно. Давид был вынужден спасаться бегством. Однажды, в начале своих скитаний проходя со своими людьми через Ноб, он обратился к главному священнику Ахимелеху с просьбой дать ему хлеба и снабдить его каким-нибудь оружием. Не зная о разрыве между Саулом и Давидом и видя в лице последнего не только знаменитого воина, но и зятя царя, Ахимелех дал ему хлеба, а также меч Голиафа, который хранился здесь как трофей. Свидетелем этого был один из приближенных Саула, Доэг Эдомитянин, который и донес об этом Саулу. Страшный гнев охватил последнего; в сношениях Ахимелеха с Давидом он усмотрел явную измену себе и приказал убить не только священников Ноба, но и всех его жителей.

На картине изображен момент казни священников Ноба. В центре – палач, поднимающий кинжал над головой одного из них.

Слева – персонаж, пытающийся остановить палача.

В центр композиции Крети поместил фигуру с поднятой рукой с зажатым холодным оружием. Ее цветовое пятно контрастно с цветом неба и создает активное цветовое звучание. При этом фигуры создают S-образные пластические ходы и круглящиеся «силовые» композиционные линии, перекликающиеся с краями овального формата. Образ казни, убийства не вяжется с овальным форматом, но в данном случае художник «оправдывает» его деревьями с искривленными стволами, согнутыми спинами почти всех персонажей. Обилие линий, повторяющих контур формата, делает картину гармоничной. Формат мог быть определен заказчиком, исходя из специфики интерьера, где его собирались разместить. Живопись в XVIII веке могла рассматриваться как декоративное пятно в красивой раме, настоящее украшение интерьера. Это красивое цветовое пятно в контексте архитектоники стен, мебели должно было иметь непременно овальную форму.

Парная к ней работа «Давид, сохраняющий жизнь Саулу» также темпераментна и трагична по композиционным диагоналям силовых линий холста и при этом вписана в овальный формат, транслирующий обычно образы молодых женщин и детей.



Крети, Донато, круг
Creti, Donato
Казнь священников города Ноба
Италия, XVIII в.
Холст, масло, овал 82×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2882 (1)



Крети, Донато, круг
Давид, сохраняющий жизнь Саулу
Италия, XVIII в.
Холст, масло, овал 82×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2882 (2)

Однажды, скрываясь от гнева Саула в неприступных горах, Давид получил возможность покончить с ним, обнаружив его спящим в своем шатре. Но он ограничился только безобидной шуткой, отрезав у царя край одежды. В правой части – Давид, заглядывающий в шатер, где спит Саул. Опять же обилие криволинейных контуров – спина Давида и его левая голень, спящего охранника Саула, драпировки, полог шатра и т.п. – поддерживают овальный формат и делают картину гармоничной.

Донато Крети – выдающийся живописец эпохи рококо - родился в Кремоне в 1671 году, он был сыном художника Джузеппе Крети (1634-1714). Природные задатки Донато к живописи обнаружились очень рано, и вскоре он поступил в мастерскую местного художника Джорджо Рапарини (1660-1725). Обладая огромным запасом трудолюбия, юный Донато после окончания занятий с Рапарини почти время проводил за рисованием по гравюрам Гвидо Рени и Симоны Кантарини (1612-1648).

В семье оценили редкий талант сына, и после переезда в Болонью по настоянию своего отца Донато поступил в мастерскую Лоренцо Пасинелли (1629-1700), крупного мастера, оказавшего определяющее влияние на формирование мировоззрения Донато Крети. Будучи самым молодым из учеников Пасинелли, Крети достиг самых больших успехов в обучении.

Его заметил граф Пьетро Эрколе Фава, меценат из Болоньи, пригласив Крети написать несколько картин для Палаццо Фава. В результате он более 20 лет работал на семью Фава, возможно этим объясняется редкая для художника привязанность к одному месту. Около 1700 года Донато Крети совершил свою единственную поездку за пределы Болоньи. В Венеции Крети усвоил непосредственный опыт венецианских художников, которые сыграли важную роль в его развитии, особенно Веронезе (1528-1588) и Тициан (1488-1576).

По словам его друга и биографа Антонио Марии Дзанотти, Крети был одержимым перфекционистом, который особенно заботился о позах, выражениях и драпировках отдельных фигур. Подобное дотошное внимание к деталям проявляется в его маленьких, аккуратных мазках и его идеальных рельефах поверхности картин. Телесные тона Крети являются гладкими и похожими на фарфор, а его смелые цвета имеют глубокий тон.

Наряду со своим учителем Лоренцо Пасинелли Крети стал создателем неовенецианской манеры, позже он перешел к утонченному и умеренному классицизму с характерным стремлением к гамме холодных голубых тонов, что можно увидеть уже в его ранней работе «Прославление святого Антония Падуанского».



Крети, Донато
Прославление святого Антония Падуанского (ок.1700-1710)
Холст, масло. 82x103 см
Лувр

Наряду с Дзанотти Крети принимал активное участие в основании и последующей деятельности Академии Клементины в Болонье, но, возможно, из-за его перфекционизма в сочетании с нетерпимостью к собственным и чужим недостаткам у него было мало собственных учеников.

Сложность создания реалистичной и гармоничной композиции в овальном формате возникала даже у крупных мастеров, что доказывает работа из БСИИ ASG круга Луки Джордано.

Формат этой работы появился, скорее всего, как фрагмент эскиза фрески, написанной на сюжет «Триумфа богов». До нас дошли изображения верховной богини и жены Зевса – Геры, а также Ириды и Психеи. Гера – покровительница брака и материнства изображена в левой части. Ее обнаженное сильное тело, самой природой предназначенное для продолжения рода, обвивает золотистая драпировка. Рядом с ней ее верный спутник – павлин. В правой верхней части – крылатая богиня радуги Ирида в синем плаще, рядом с ней ее спутница - радуга. В нижней части композиции среди облаков мы видим Психею с крыльями бабочки – олицетворение души у древних греков. Она льет воду из кувшина, зачерпнутую из реки Стикс по заданию Афродиты.



Джордано, Лука, круг. Триумф богов (?).
Италия, конец XVII в.
Холст, масло. Овал 61,5×50 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2420



Диано, Джачинто
Святой Доминик
Италия, XVIII в.
Медь, масло , овал 25×19,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0825

Безусловно, идея овального формата могла возникнуть уже на позднем этапе, когда оставшийся фрагмент эскиза необходимо было сохранить. Однако, если представить, что художник круга Джордано подразумевал овальный формат на этапе замысла, то он не справился с задачей. В отличие от работы Крети, где позы персонажей, силовые линии, их связывающие, повторяют или намекают на изгибы границ формата, здесь мы не видим ничего подобного. Поза Геры диссонирует с краем картины, хотя если переместить ее влево и поменять местами с Иридой, композиция стала бы более стройной и логичной. В настоящем виде композиция картины чрезвычайно «рыхлая», а между персонажами отсутствует какая-либо связь, как духовная, так и видимая.

Овальный формат нередко избирался художниками и для жанра портрета. Так, БСИИ ASG располагает работой видного южно-итальянского мастера Джачинто Диано «Святой Доминик». Этот художник объединял в своём творчестве традиции рококо и неоклассицизма.

Картина поступила в БСИИ ASG как изображение Фомы Аквинского, хотя воспроизведенный образа святого, как считают искусствоведы Международного института антиквариата, не соответствует традиционной иконографии этого религиозного философа. Именно Святой Доминик традиционно изображается в образе молодого монаха, атрибутом которого является книга и сияние/пламень над головой. Одет в характерную для монахов-доминиканцев рясу с белой туникой и черным плащом с капюшоном. На листах раскрытой книги воспроизведены слова святого: «Timete Deum et date ille honoren, quia veniet hora judicii ejus» («Бойтесь Бога и воздавайте хвалу ему, ибо приближается час суда его»).

Данная фраза в свое время стала девизом Инквизиции. Святой Доминик выступает здесь и как Ангел Возмездия, возвещающий о Страшном Суде. Это объясняет изображение крыльев и трубы на переднем плане.

Джачинто Диано (1731-1803) родился в Поццуоли, портовом городе близ Неаполя. Начальное обучение прошел в мастерской Франческо де Муры, любимого ученика Солимены, оказавшего на него сильное влияние. После переезда в Рим он некоторое время работал с Рафаэлем Менгсом, крупнейшим немецким классицистом, а в 1752 году снова обосновался в Неаполе, где оставался до конца своих дней.

В тот период Неаполь переживал большой культурный подъем из-за правления просвещенного испанского короля Карла III, также короля Неаполя и Сицилии. Диано по прозвищу Pozzolano (по месту рождения) сумел за короткое время занять видное место в художественной среде юга Италии.

От римских художников, в частности Помпео Батони и Луиджи Ванвителли, Диано усвоил более строгий подход к композиции, проявившийся в умении уравновешивать фигуры, принимавшие в то же время по воле художника свободные естественные позы. Знакомство с Батони и Ванвителли состоялось, вероятно, в 1760 году, когда Джачинто Диано ездил ненадолго в Рим. Однако стиль художника так и остался неаполитанским – с его богатым использованием цвета и грандиозных, но не помпезных композиций, с ноткой авторской интерпретации римского классицизма.



Диано, Джачинто
Благовещение
Кафедральный собор, Искья

Наиболее полное представление о работах Диано можно составить в храмах острова Искья на севере Неаполитанского залива [8].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формат картин в значительной степени определяли господствующие тенденции в архитектуре, что позволяет воспринимать его историю как отражение эволюции архитектурных стилей. Высокие и узкие пропорции готического храма поощряли вертикальный формат картин, архитектура Ренессанса тяготела к горизонтальным членениям и появился поперечный формат фресковой живописи [4, с. 285-286].

Невозможно отрицать связь формата также и с индивидуальными особенностями художника. Чувственный динамический нрав Рубенса, бесстрашие, мужское и творческое, Караваджо не могли удовлетвориться миниатюрным форматом, а одухотворенные фантазии Рембрандта, залитые золотым дождем, часто избегали крупного масштаба. На выбор формата влияет и авторская техника, к примеру, крупные, кажущиеся небрежными мазки Хальса требуют восприятия картины с некоторого расстояния, поэтому он создавал их довольно масштабными, тогда как любители тонких кистей обычно выбирают жанр миниатюры.

Таким образом, композиционный анализ работ старых мастеров из коллекций Большого собрания изящных искусств ASG позволяет обнаружить тенденции в выборе формата картин определенного исторического периода и получить представление о дискурсе композиционной мысли мастеров прошлого.

Список использованной литературы:
1. Бонавия Карло // Констебл У.Д. Биографический словарь итальянцев. - 1969.- Т. 11[Электронный ресурс].- Точка доступа http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-bonavia_(Dizionario-Biografico)/ (проверен 23.12.2019)
2. Борзоне Лучано // Соборги Ф. Биографический словарь итальянцев.-1971.-№ 13 [Электронный ресурс].- Точка доступа http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-borzone_(Dizionario-Biografico)/ (проверен 21.12.2019)
3. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художеств. произведения на примере истории живописи. - Калининград: Янтар. сказ, 1999. - 703 с.
4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. - 591 с.
5. Муратов П.П. Образы Италии. Т. 1.-М.: Научное слово, 1911-1912.-159 с.
6. Ноймайр А. Художники в зеркале медицины [Электронный ресурс].-Точка доступа https://www.rulit.me/books/hudozhniki-v-zerkale-mediciny-read-363473-8.html#section_7 (проверен 14.12.2019)
7. Giovanni Antonio Pellegrini [Электронный ресурс].-Точка доступа https://www.sphinxfineart.com/artists/243847/giovanni-antonio-pellegrini (проверен 14.12.2019)
8. Mazzella E. Le Opere Isclane di Giacinto Diano // La Rassegna d'Ischia.- 2018.-№ 6.- P. 26-30.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том I

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

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

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

иконография и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях и на аукционах

•

КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

полный список сюжетов картин

•

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

•

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РАЗМЕЩЕНИЯ КАРТИН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ



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



Елена Власова, главный хранитель фондов

АННОТАЦИЯ: статья посвящена видам развески картин в музейном пространстве, организованном по интерьерному принципу. Развеска картин – столь же ответственный творческий акт, как и их создание, требующий от автора вкуса, мастерства и умения. Эволюция способов развески картин связана в большей степени с развитием архитектурных стилей, определяющих специфику музейных площадей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музейное пространство, ковровая развеска, шпалерная развеска, десюдепорт, разреженная развеска, развеска с «воздухами», монументальность.

ABSTRACT: the article is devoted to composition techniques is the museum organized by interior principle. Hanging of paintings is as important creative act as the creation of them. It requires style and mastery. The evolution of hanging of paintings is primarily connected to the development of architect styles determining the specifics of museum spaces.

KEYWORDS: museum space, carpet hanging, espalier, sopraporta, sparse signage, hanging with the «air», monumentality.

Картины на стене – тонкий инструмент организации пространства, чуткий барометр, позволяющий отделить бытовую среду от эстетизированной. Принципы и композиционные приемы размещения картин являются одним из способов достижения художественной насыщенности парадного общественного или музейного интерьера. В зависимости от типа помещения, его габаритов и назначения, освещенности и т.п., а также масштаба коллекции решается вопрос, какой прием развески позволит максимально эффектно представить собрание произведений изобразительного искусства?

Картины в Европе, в отличие от Востока (Китая и Японии), не хранились в свитках, а всегда размещались в конкретной материальной среде – помещении определенного масштаба, архитектурного стиля и т.д., решая комплекс разнообразных задач: репрезентативных, представительских, декоративных. Все это определяло схему композиционного размещения коллекции, плотность или разреженность чередования картин, сочетание их по сходству или контрасту. Для музея обязательна и дидактическая составляющая, обеспечивающая наилучшее усвоение содержательной информации.

Развеска картин – столь же ответственный творческий акт, как и создание самих картин, требующий от автора вкуса, мастерства и умения оперировать сложными пространственными характеристиками [1, с. 36].

Задачи полноценного представления картины в музейном пространстве начали решаться уже в античности при организации дворцовых

интерьеров, устройстве жертвенных портиков в храмах, размещении коллекций, в том числе трофеев, на виллах, в термах и т.д.

Позднее, в средневековье, произведения искусства решали в основном символические задачи, при которых иконы, военные трофеи, предметы религиозного культа (плащаницы, мощи святых, фрагменты Гроба Господня) обеспечивали смысловую и художественную организацию интерьера.

Ренессанс обеспечил четкую ясно читаемую организацию пространства галерей – специальных помещений для экспонирования произведений искусства. Картинные композиции отныне – это способ художественного оформления площади стены. При этом отдельные декоративные пятна складываются в геометризованный мозаичный рисунок, несущий самостоятельный эмоционально-эстетический потенциал [1, с. 36]. Один из первых европейских музеев – галерея Уффици – отличался сплошной развеской картин, получившей наименование «ковровой».



Галерея Уффици, Флоренция

Ковровая развеска до настоящего времени сохранилась в другом великолепном флорентийском дворце – Питти, менее известном, чем Уффици, но со столь же ценной коллекцией картин, размещенных по чисто декоративному принципу.

При таком подходе картины располагались вплотную друг к другу, благо, что высота помещений позволяла делать это в несколько рядов. Огромная живописная поверхность стен разделялась только линиями рам. Для удобства обозрения верхний ряд картин мог размещаться с наклоном от стены. Аналогичным образом стали экспонироваться картины на выставках первых Салонов Лувра.

Историческими предвестниками художественных выставок были демонстрации произведений искусства в Древней Греции и Древнем Риме, публичные показы новых алтарных композиций и работ художников в Италии XVI века во времена праздничных шествий, в Голландии и Фландрии в XVII веке – на ярмарках и рынках. Это способствовало установлению новых связей между художником и зрителем и определяло статус мастера [2, с.103].



Галерея Палаццо Питти, Флоренция

Со второй половины XVI века в городах Европы устраивают выставки работ мастеров и учеников монастырских школ, художников-ремесленников, которые преследовали, прежде всего информационные цели и утверждали престиж каждого заведения. Раз в два года в Риме в величественном и пустом Пантеоне проходили выставки картин художников, работавших в это время в папской столице. Об этих выставках хорошо знали во Франции [2, с.103], где официальные выставки произведений художников проводились с 1653 года по инициативе Королевской академии живописи и скульптуры.



Мартини П.А. Вид Салона 1785 г. Офорт. Национальная библиотека Франции, Париж

С 1699 года они размещались в Лувре, в так называемом Квадратном Салоне. Затем официальные Салоны стали устраивать в Большом дворце Елисейских полей в салонах Лувра (отсюда название выставок – Салоны).

В Большой галерее Лувра ритм окон и стен позволял создавать маленькие ансамбли, в Салоне же, занимавшем помещение в два этажа, формировался единый огромный ансамбль. Развеска производилась только по формату в ковровом порядке [4, с. 322]. Декоратор Салонов периода рококо Шарден размещал малоформатные картины рядом с большими многофигурными композициями, получался свой микроансамбль в рамках общего порядка стены. К верхнему ряду формат картин увеличивался [4, с. 322].

С 1746 года Салоны стали проводиться раз в два года. До середины XIX века это были самыми представительные официальные выставки во Франции, участвовать в которых могли только члены Академии.

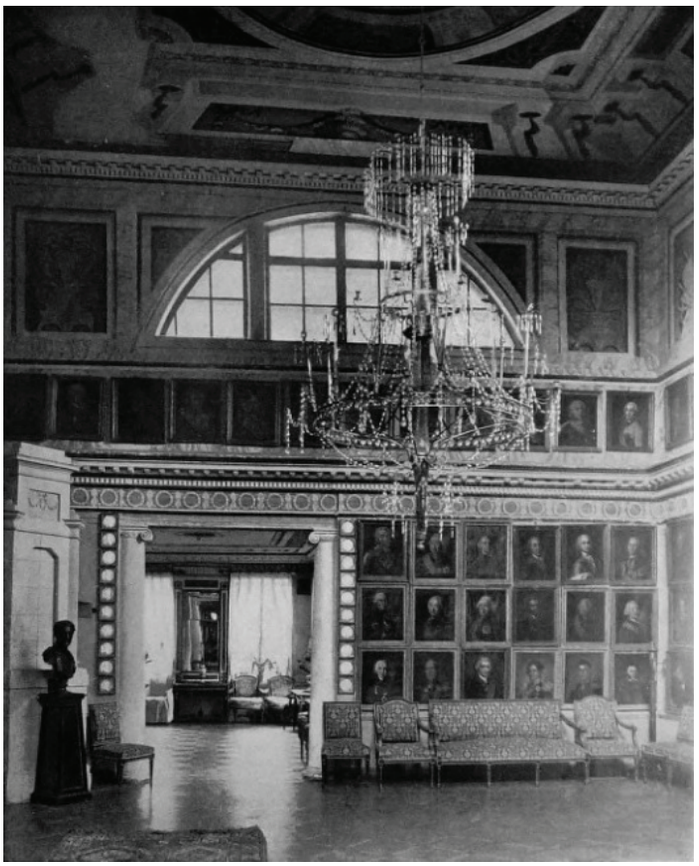
Все это время художники сами занимались развеской картин и оформлением экспозиционного пространства [2, с.103].

Непосредственно организацией выставок ведал Смотритель королевских строений, а развеской картин (по тематическому и декоративному принципу) занимался таписьер (фр. tapissier – «обойщик, декоратор, оформитель», от tapis – «ковер»), назначаемый из наиболее уважаемых художников-академиков. Обычно экспозиция выглядела так: в центре помещали портрет короля, а вокруг, вплотную, рядами от пола до потолка (так называемая шпалерная развеска картин) – все остальные картины, обычно родственные по жанру. При такой системе развески произведения одного автора могли оказаться в разных местах экспозиции [2, с.104].



Ковровая развеска картин в галерее П.М. Третьякова покрывала стены в несколько рядов и игнорировала законы симметрии

Ковровому принципу подчинялась развеска картин в Эрмитаже еще при Екатерине II, а в XIX веке ее можно было встретить в Третьяковской галерее. В ней можно было встретить разные варианты развески и в одном ряду: большая опорная картина наклонна, рядовые поменьше – вертикальные [1, с. 38].



Пример «идеальной» ковровой развески - портретная галерея усадьбы Очкино Черниговской губернии. Фотография из журнала «Столица и усадьба» 1914 год, № 21



Галерея Палаццо Питти, Флоренция





Учитывая единство формата, сюжета и колорита картин Жан-Жака Лагрене-мл. мифологического жанра, организаторы постоянной экспозиции Выставочного центра Международного института антиквариата избрали ковровый способ развески

Иногда в целях большей плотности картины при ковровой развеске и вовсе лишались рам. Композиция подчинялась осевой симметрии или крупное произведение обрамлялось по периметру картинами меньшего формата. При этом они могли соответствовать друг другу и идейно-тематически.



Часть гостиной усадьбы Прилепы конезаводчика Я.И. Бутовича. Картины, размещенные по ковровому принципу, написаны профессором Сверчковым. Фотография из журнала «Столица и усадьба» 1914 год, № 3

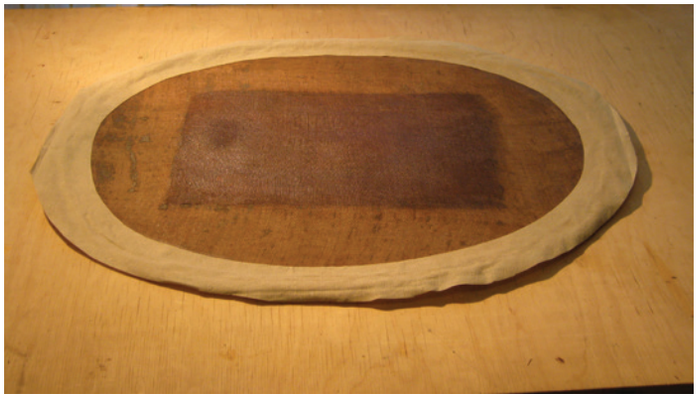
К середине XVIII века ковровая развеска трансформируется в «шпалерную». Это монтирование картин, обрамленных узким багетом, вплотную друг к другу. Вначале их размещали на специальном стационарном каркасе, который встраивался в интерьер по размеру свободного пространства стены или простенка. Для того, чтобы «вписать» картину в отведенное ей место, по желанию хозяина ее могли подрезать [3, с. 96], надставить, изменить форму – из прямоугольника сделать овал, из овала – многоугольник и т.п. Все это преследовало единственную цель – обеспечить композиции, а вместе с ней и интерьеру декоративность.



Большой Екатерининский дворец. Картинный зал. 1750-е годы.
Архитектор Б.-Ф. Растрелли

Художественная ценность картин при этом игнорировалась. Как писали авторы журнала «Столица и усадьба», картины выдающихся художников могли оказаться на лестнице или, что хуже, их могли обрезать, подогнуть края и т.п. Позднее для шпалерной развески полотна заказывались мастеру уже определенного размера и формы.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется значительное число полотен старых мастеров, размеры и формы которых свидетельствуют о неоднократном изменении. В частности, у ряда картин уменьшался размер в результате подгиба или





Картина Франса Ксавьера Хохра поступила в Большое собрание изящных искусств ASG со следами многолетнего экспонирования ее в прямоугольном формате, тогда как художник заключил образ Марии Магдалины в овал

обрезки холста, произведение прямоугольной формы могло трансформироваться в овал и т.п. Вероятнее всего, эти изменения были вызваны местом картины в композиции при шпалерной развеске.

Принцип шпалерного экспонирования был монументальным, с идеей неизменяемости, постоянного места расположения и способа подачи, создания целостного комплекса декоративной стены-«картины». Присутствующие там произведения утрачивали самостоятельное художественное значение ради общего эстетического эффекта, характерного для интерьерной аранжировки. В декоративном комплексе экспонат важен и интересен прежде всего как выразитель некоего вышестоящего целого – содержательного, стилистического, эстетического и т.д. Экспонат выступает здесь не изолированно, а в объединении элементов в высшее единство, реализующееся в стенах-картинах, ковровой или шпалерной развеске, концентрированной аранжировке экспонатов, интерьерно-организованной композиции [4, с. 322].

Специфическими качествами шпалерной развески являются:

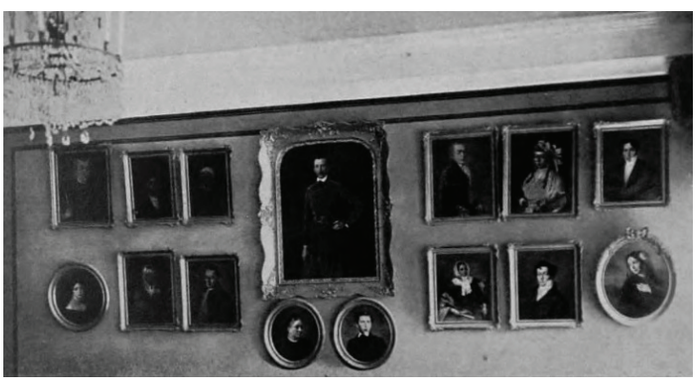
– нивелировка всех составляющих ее элементов;

– соблюдение единого уровня качества [5, с.7], поэтому чаще всего для них брались вещи второго ряда.

В первых шпалерных развесках жанры и сюжеты произведений не имели значения. Мифология, натюрморт, пейзаж выбирались лишь на основании колорита, визуальной сопоставимости ряда признаков: формат, колористические акценты и т.д. Позднее на первое место выходит жанр как объединяющий момент – только портрет, пейзаж и т.п.



Интерьерно-организованная композиция картин в Выставочном центре Международного института антиквариата основана на синтезе декоративного и тематически-стилевого принципов



Вариант «жесткой» симметрии при развеске фамильных портретов в доме графини Ламсдорф-Галаган. Фотография из журнала «Столица и усадьба» 1914 год, № 24

Если создавалась многожанровая композиция, она строилась по декоративному принципу – красочность при жесткой симметрии элементов.





Дворец Монплезир был построен как личное пространство императора-реформатора, где он окружил себя вещами, дорогими его сердцу, в числе которых голландские морские пейзажи

В период рококо характерным приемом размещения картин было монтирование их в стеновую обшивку. Это могли быть специально созданные панно и коллекционные произведения станковой живописи. Они монтировались в нишах, либо в изготовленных для них рамах, подчиняясь архитектурному замыслу интерьера. Так, в стены галерей Монплезира вмонтированы картины с видами портов и кораблей любимой императором Петром I Голландии.

Тот же принцип был использован при организации интерьера конференц-зала Дома приемов ASG: произведения изобразительного искусства размещены в специально устроенных нишах стеновой обшивки.



Интерьеры Дома приемов ASG цитируют прошлые эпохи: ампир, эклектика и т.д., воплощение которых обеспечивают коллекции Большого собрания изящных искусств

В XVIII – начале XIX веков в картинных композициях нередко встречаются десюдепорты – одиночные горизонтальные картины над комнатными дверями или зеркалами. Самыми популярными были пейзажные сцены с античными руинами и натюрморты с военной атрибутикой. Пейзажная сцена изображена на десюдепорте над зеркалом провинциальной усадьбы Караул Тамбовской губернии.



Гостиная в усадьбе Чичериных Караул Тамбовской губернии.
Фотография из журнала «Столица и усадьба» 1914 год, № 11



Воспроизведение интерьера гостиной усадьбы Караул на выставке «Неспешность дней и аромат вещей: подлинные интерьеры русских усадеб». Выставочный центр Международного института антиквариата, май-октябрь 2014 года

На выставке в Международном институте антиквариата в 2014 году был воссоздан интерьер известной усадьбы Чичериных – Караул с развеской картин, сочетание которых подчинялось лишь вкусу владельцев. Интерьер реконструирован по одной

из фотографий журнала «Столица и усадьба». На выставке можно было увидеть настоящую дворянскую гостиную: бронзовая люстра с убранством из хрусталя, зеркало, посуда, шедевры живописи, вязаная салфетка на круглом уютном столе, подушки на диване... Кроме того, данная выставка – это и своеобразная демонстрация возможностей собрания, насчитывающего уже более 6 тысяч единиц хранения.

В эпоху классицизма получает распространение разреженная развеска, в которой между картинами, расположенными симметрично или в осевой композиции, оставлялось небольшое пространство, позволявшее создавать вокруг каждой собственную «среду», необходимую для полноценного восприятия. В России такой способ был назван «с воздухами». Верхний обрез картин при этом нередко старались привести в строгое нивелирной соответствие с верхом дверей [1, с. 36].





Конференц-зал и малый зал для переговоров штаб-квартиры Инвестиционной группы компаний ASG

Разреженная развеска представляет собой декоративную композицию редко в один, чаще в два или три ряда, объединяя плотные многоярусные композиции акварелей и миниатюр, либо сложные центричные и нецентричные комбинации произведений одного жанра, например, портретов в Белом зале Караула.



Для выставки «Восторг души и восторг мастерства: западноевропейская живопись конца XV-XVIII вв. из реставрационных мастерских МИА» устроители выбрали разреженный тип развески, позволяющий оценить качество реставрации



Белый зал в усадьбе Чичериных Караул Тамбовской губернии. Фотография из журнала «Столица и усадьба» 1914 год, №11

В первой половине XIX века, когда классицизм подчинил все элементы интерьера единой архитектурной задаче, начинается упорядочиваться и система размещения картин. Композиция стены теперь стремится к симметрии или осевому построению. Даже если помещение было нарочито асимметричным (в период модерна), собрание картин преследовало цель обеспечения визуальной симметрии (стремилось к визуальному равновесию) за счет сюжетов, жанров, масштаба картин, ритмического чередования, колористической и композиционной гармонии.

Если множество картин, особенно небольшого формата, способствуют визуальному уменьшению пространства, то обратный эффект наблюдается с экспонированием картины большого масштаба.

Одна картина на стене всегда способствует монументализации пространства. Это, как правило, крупноформатное произведение, способное



Гармония парадной столовой усадьбы Талицы поддерживается визуальным равновесием размещенных в ней картин, колорит которых сочетается с цветовым решением интерьера, а формат – с предметами мебели



Эстетика батального жанра требует особой интерьерной аранжировки, в которой нет места индивидуальному вкусу и возможности свободного выбора занятий, поэтому картина Пауля Кастельса разместилась в приемной штаб-квартиры компании

заменить собой целую композицию и сомасштабное площади стены [1, с. 37]. Немаловажную роль при этом играет и сюжет, задачи монументализации не под силу пейзажному жанру, всегда вносящему в интерьер лирическую ноту. Чаще всего для этих целей избирается батальный или исторический жанр. Так, в приемной штаб-квартиры ASG размещено произведение Пауля Кастельса «Явление Святого Иакова в битве при Клавихо».

Наконец, главный функциональный принцип развески – чтобы все картины было удобно рассматривать. Угол четкого видения объекта составляет 36 градусов, что связано с физиологическим строением глаза. Музейная развеска предполагает, что геометрический центр картины находится на высоте 1,52 метра. Картины, висящие повыше, для избегания перспективных искажений вешаются наклонно. При создании двухъярусных композиций нижние картины вешают с меньшим наклоном, а верхние – с большим [1, с. 37].

Развеска картин – та тема, которую не часто встретишь в музееведческой литературе. Между тем характер развески напрямую связан с восприятием произведений изобразительного искусства. Даже радикальные для своего времени картины развешивали вполне традиционно, что обеспечивается физиологическими возможностями человека. Особую сложность вызывает музейная развеска (в силу необходимости реализации образовательной функции) в пространствах, организованных по интерьерному принципу. Множество элементов – картины, мебель, декор, «мягкая архитектура» (портьеры, шпалеры, ковры), которые необходимо объединить в декоративный комплекс, не дают возможности выбрать раз и навсегда один способ развески. Специфика коллекции, форма помещения и его назначение требуют всякий раз определения наилучшего способа размещения картин или их комплексирования, что подтверждается практикой Международного института антиквариата.

Список использованной литературы:
1. Герасимова Д.Л. Станковая живопись в интерьере.-2012.-[Электронный ресурс]
2. Гордиевских И.А. Становление выставки как феномена культуры в европейском искусстве рубежа XIX–XX веков // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2016. – № 2. Часть 2.-С.102-112.
3. Исакова Л.А. Рентгенограмма картины как важнейший источник для установления подлинности // Studia humanitatis: от источника к исследованию в социокультурном измерении: тез. докл. и сообщ. Всерос. науч. конф. студентов - стипендиатов Оксфорд. Рос. Фонда, 21-23 марта 2012 г. - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. -С. 94-96.
4. Кабурнеева Н.О. История формирования и развития выставочно-экспозиционных ансамблей // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.- 2014.- № 6 (62). - С. 319-324.
5. Майстровская М.Т. Принципы и композиционные приемы экспонирования художественных произведений в интерьере // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. - 2013. - № 3. С.3-15.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-2428



Елена Власова,
главный хранитель фондов




















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 температуры. 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.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Частичная разборка конструкции на составные части и очистка всех деталей от загрязнения
3. Дезинфекция и повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
4. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
5. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
6. Чистка и ремонт металлических элементов
7. Снятие старых лаковых покрытий
8. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
9. Обработка поверхности шеллачной спиртовой грунтовкой
10. Тонировка нового шпонового покрытия и подведенных грунтов
11. Покрытие лаком-шеллаком (с промежуточной и финишной полировкой)
12. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
13. Поновление кожаных вставок столешницы и выдвижных досок
14. Сборка всех деталей конструкции
15. Нанесение инвентарного номера

2-5













6-8
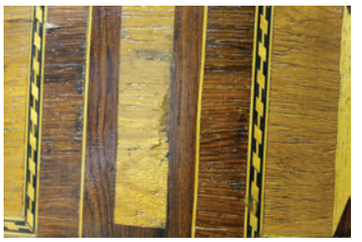


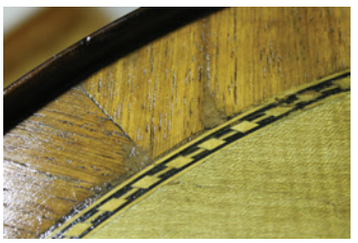




9-11

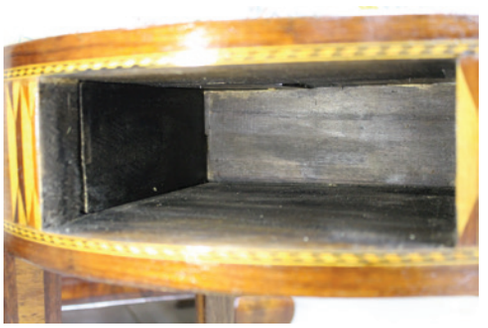






12-15




ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







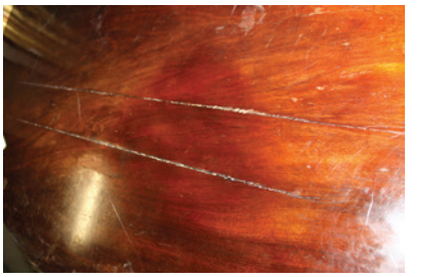


РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-3628
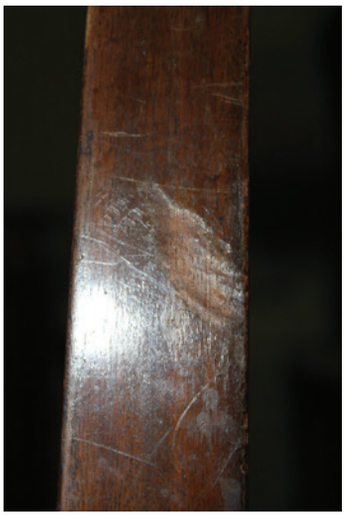


Елена Власова,
главный хранитель фондов












ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Игральный столик второй половины XIX века (стиль Людовика XVI) был приобретен на аукционе Pescheteau-Badin во Франции 25 марта 2013 года. Предмет выполнен из массива натурального дерева и облицован шпоном красного дерева. Раскладывающаяся полукруглая столешница обрамлена по всему периметру тонким латунным ободом. Подстолье оснащено подвижной ножкой с нишей-ящиком, которая служит опорой для откинутой столешницы, где уже круглое поле для игры обтянуто сукном. Базируется столик на четырех квадратных в сечении ножках, сужающихся книзу, основания которых заканчиваются «каблучками». Размеры предмета: 78×108×55 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Столик поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в плохом состоянии, обусловленном потерей механической прочности древесины, о чем свидетельствовали сломанное крепление подстолья, являющегося несущей конструкцией одной из ножек, многочисленные выходы жука-точильщика, приведшие к шаткости всего предмета, а также глубокие сквозные трещины на внешней столешнице и в нише-ящике. Помимо этого по всей поверхности предмета наблюдались вмятины, царапины, сколы и подпалины; лаковое покрытие приобрело сильно помутневший и пожелтевший вид, а декоративные металлические детали имели окислы, причиной которых стали неблагоприятные условия хранения – повышенные влажность и температура. Суконное волокно внутри имело сильную загрязнённость, потертость и дефекты в результате жизнедеятельности платяной моли, в местах сгиба – прорывы. 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: Мутыгуллин М.К.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

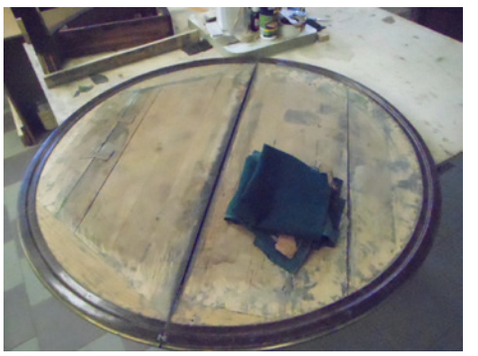
1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Полная разборка конструкции на составные части и очистка всех деталей от загрязнения
3. Дезинфекция древесины и пропитка укрепляющими веществами
4. Укрепление и восстановление конструктивных соединений и фрагментов
– Очистка от старого клея
– Нанесение свежего подогретого клея
– Прессовка в струбцинах
– Выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
5. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
6. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
7. Демонтаж, чистка и монтаж металлических элементов
8. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
9. Снятие старых лаковых покрытий
10. Обработка поверхности шеллачной спиртовой грунтовкой
11. Тонировка нового шпонового покрытия и подведенных грунтов
12. Покрытие лаком-шеллаком (с промежуточной и финишной полировкой)
13. Вставка нового суконного волокна на внутреннюю поверхность столешницы
14. Сборка-сплочение всех деталей конструкции
15. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
16. Нанесение инвентарного номера

2



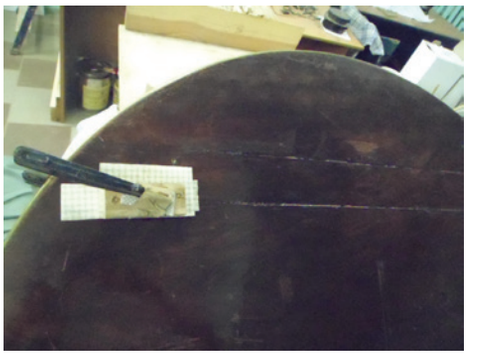






3-5



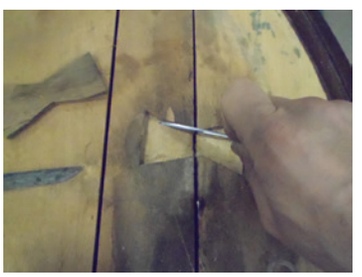








6







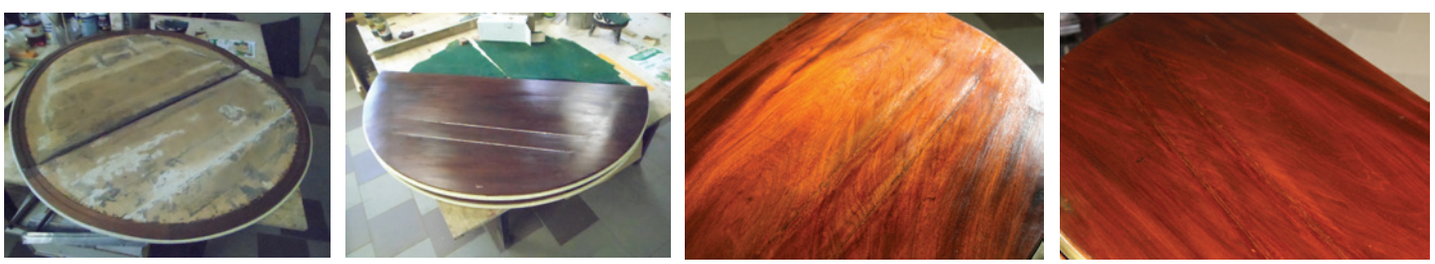
7-9







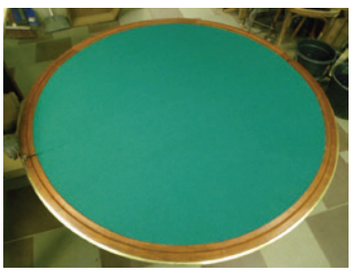
10-12








13-16







ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

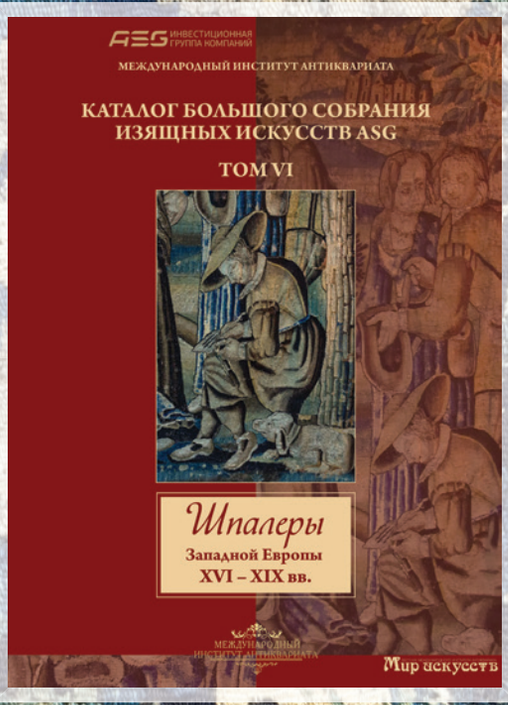
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том VI

«Шпалеры Западной Европы XVI–XIX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

32 предмета

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ЗАГАДКА ПОРТРЕТА «БОГА ЦВЕТОВ»

375 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Симон Питер Верелст (1644-1710) был голландским художником Золотого века. Он родился в Гааге в семье художника из Антверпена Питера Харменса Верелста. В 1642 году тот поселился в Гааге, где стал видным членом гильдии Святого Луки.

Вместе со своим братом Германом Симон Верелст учился в «Братстве живописцев», учрежденным отцом в 1663 году. Через пять лет Симон переехал в Лондон, где оставался до конца жизни. Он поселился возле рынка Сент-Джеймс, там его увидел Самуэль Пепис – влиятельный английский чиновник по морскому ведомству, автор знаменитого дневника о повседневной жизни лондонцев периода Стюартовской Реставрации. В нем 11 апреля 1669 года он пишет, что посетил некоего Лоутена, который «случайно направил нас к художнику, который был тогда в доме с ним, недавно приехавшему голландцу, одному Евересту [sic], который привел нас в свое жилище поблизости и показал нам маленький цветочный горшок своего рисунка, самое прекрасное, что я когда-либо видел в своей жизни; капли росы висят на листьях, так что я снова и снова был вынужден приложить к нему палец, чтобы почувствовать, обмануты ли мои глаза или нет. Он спрашивает 70 л. для этого; Я имел тщеславие, чтобы предложить ему 20 л. Но лучшей картины я никогда не видел за всю свою жизнь, и стоит увидеть ее за двадцать миль».

Цветочные натюрморты Верелста быстро стали модой. Он считался самым опытным из голландских натюрмортистов в Лондоне до появления там Жана-Батиста Моннуайе (1636-1699) в



Верелст, Симон Питер
Цветочный натюрморт



Верелст, Симон Питер
Подсолнух, тюльпаны, розы и другие цветы в стеклянной вазе на столешнице
Холст, масло
107,8 x 88,6 см

1690 году. В сравнение с Моннуайе, который рассматривал главным аспектом картины исключительно декоративность цветка, работы Верелста уходят своими корнями в традиции натюрморта в стиле ванитас. На фоне цветочного богатства картин в целом, роз, тюльпанов и других цветов, часто присутствуют штрихи, которые напоминают о скоротечности жизни и в то же время свидетельствуют о необычной виртуозности художника. Это капли воды, которые нарисованы на листьях и лепестках, упавший лепесток на мраморный стол и – особенно – насекомые (мухи, бабочки, жуки), написанные чрезвычайно реалистично. Благодаря покровительству герцога Йоркского и Бэкингема, Симон Верелст получал множество заказов от высокопоставленных лиц, и эти работы стали ему рекламой на долгие годы. Благодаря тем же покровителям он обратился вскоре и к портретной живописи, создавая работы, неизменным признаком которых являлось цветочное убранство интерьера, например, портрет юной леди.



Верелст, Симон Питер
Портрет юной леди (1690)

Новизна течения стала модной, и за услуги Верелста охотно боролись двор и дворянство. Портреты с цветочными аксессуарами, заметными в композиции, украшают сегодня многие частные коллекции.

Из Лондона он предпринял поездку в Париж и даже работал во Франции некоторое время. Работы его находятся в Брауншвейгской, Мюнхенской, лондонской Королевской коллекции и многих других галереях.

Благодаря своим портретам и натюрмортам Верелст получил такую известность, что это негативно отразилось на его психике. Он начал называть себя «богом цветов» и «королем живописи», страдать приступами необузданной агрессии, и в итоге был помещён в сумасшедший дом, из которого вышел, по некоторым данным, лишь незадолго до своей смерти. Скончался художник в Лондоне, однако точная дата его смерти не известна. По одним источникам это произошло в 1710-ом, по другим – в 1721 году.



Верелст, Симон Питер (?)
Элеонора Гвин (?) в образе Марии Магдалины
Англия, 80-е гг. XVII в.
Холст, масло, 51,5×65 см
БСИИ ASG, инв. №01-1790

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится портрет, загадка которого объединила имена Симона Верелста и его учителя Питера Лели. В собрание работа поступила как произведение последователя английской школы XVIII века Питера Лели «Кающаяся Мария Магдалина». В процессе искусствоведческого анализа искусствоведом Михаилом Яо была высказана версия, что этот портрет принадлежит кисти Симона Верелста и изображена на нем актриса Нелл Гвин в образе Марии Магдалины. Верелст множество раз писал Нелл Гвин в сценических образах.



Верелст, Симон Питер
Нелл Гвин
Королевская больница, Челси



Верелст, Симон Питер
Портрет Нелл Гвин

Один из портретов этой влиятельной особы, которой не смел противиться сам король Карл II, хранится в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. Правда, там он атрибутирован как портрет неизвестной, а его авторство принадлежит Питеру Лели.



Лели, Питер
Портрет неизвестной
Холст, масло. 63×47 см
ГМИИ РТ, Казань

Сэр Питер Лели (1618-1680) был художником голландского происхождения, но его творческая жизнь прошла в Англии, где он стал главным придворным портретистом.



Лели, Питер
Автопортрет (1660)
Холст, масло

Питер ван дер Фес (настоящее имя художника) родился в Вестфалии, где его отец служил офицером в вооруженных силах курфюрста Бранденбурга. По слухам, он принял фамилию «Лели» (иногда пишется Лилли) от лилии на фронтоне дома, где родился его отец, в Гааге.

Лели изучал живопись в Гарлеме, где он, возможно, был учеником Питера де Греббера, одного из ярких мастеров Золотого века голландской живописи, сумевшего не затеряться среди таких гениальных современников, как Рубенс и Рембрандт, и чья работа «Аман и Артаксеркс» украшает коллекцию голландской живописи периода классицизма БСИИ ASG.



Греббер, Питер Франс де, круг
Аман и Артаксеркс
Голландия, ок. 1650 г.
Холст, масло, 65×83 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2223

Лели стал мастером гарлемской гильдии Святого Луки в 1637 году, а 1643 году перебрался в Лондон. Его ранние английские работы, в основном мифологические, религиозные или портреты, изображающие пасторальный пейзаж, демонстрируют влияние ван Дейка и в целом голландского барокко. Портреты Лели были хорошо приняты, и он сменил ван Дейка (который умер в 1641 году) в роли самого модного портретиста Англии. Лели стал почетным членом королевской академии художеств в 1647 году, написав портрет короля Карла I. Его талант сохранил ему жизнь в годы революции, поскольку он писал Оливера Кромвеля. После реставрации Стюартов в 1660 году, Лели был назначен Карлом II первым придворным художником со стипендией в 200 фунтов стерлингов в год, столько же получал Ван Дейк в правление предыдущей династии. Спрос на портреты был таким высоким, что Лели и его большая мастерская создали настоящую художественную мануфактуру: Лели рисовал голову заказчика, а его ученики заканчивали портрет в одной из серии пронумерованных поз. В результате Лели стал первым английским художником, который оставил огромное наследие, хотя качество произведений варьируется: среди них присутствуют как редкие работы удивительного качества, так и грубые репродукции картин Лели, выполненные его помощниками. Они отличаются механическим воспроизведением костюмов, пейзажей, цветов и других атрибутов парадных портретов и отсутствием психологической характеристики персонажа.

После смерти Лели в 1680 году его наследники наняли дюжину подмастерьев, чтобы подготовить к продаже множество незаконченных полотен, сложенных в мастерской. Именно эти картины, едва ли вообще помнящие руку Лели, украшали в XVIII-XIX веках коридоры особняков разорившейся аристократии.

Среди самых известных картин Лели – две серии: 12 портретов дам королевского двора, известных как «Виндзорские красавицы», и 12 портретов адмиралов и капитанов, сражавшихся во Второй англо-голландской войне, известных как «Флагмены Лоустофта».



Лели, Питер
Фрэнсис Брук, леди Уиттмор (ок. 1665)
Холст, масло, 124,4×101,3 см
Королевская коллекция – Дворец Хэмптон-Корт, Ричмонд-на-Темзе, Лондон, Великобритания



Лели, Питер
Вице-адмирал сэр Уильям Беркли (1639-66)
Холст, масло, 127×101,5
Национальный морской музей (коллекция Гринвичской больницы)

Эти серии отличаются тонким колоритом, искусной передачей фактуры предметов и тканей и атмосферой чувственной томности в портретах дам, и подчеркнутой грубоватостью и строгостью «морских волков».

В период с 1651 по 1680 годы Лели жил на центральной площади Ковент-Гардена. За год до смерти (1679) он был посвящен в рыцари. Лели был известен как тонкий ценитель искусства, его коллекция произведений старых мастеров, включая Веронезе, Тициана, Клода Лоррена и Рубенса, и невероятное число рисунков, была продана после его смерти по частям за внушительную сумму – 26 тысяч фунтов стерлингов. Некоторые произведения, которые были приобретены Лели из королевской коллекции Карла I, вновь были куплены Стюартами.

После смерти Ван Дейка Лели сумел стать самым технически виртуозным художником Англии, хотя его поздние работы отмечаются излишней вычурностью и снижением энергетического заряда.

Как настоящий художник, Лели умер у мольберта в Ковент-Гардене, когда писал портрет герцогини Сомерсетской и был похоронен в церкви Святого Павла.

Что касается портрета из БСИИ ASG, то его авторство с одинаковой вероятностью может принадлежать каждому из рассматриваемых нами художников. Отсутствие на портрете какого-либо декора и пейзажа может быть объяснено тем, что его действительно выполнили подмастерья «мануфактуры» Лели, возможно, уже после смерти мастера, стремясь выручить деньги за некогда принятый заказ. Работу мог выполнить и Симон Верелст, так как, во-первых, он множество раз писал Нелл Гвин, а во-вторых, более аскетичная композиция работы, по свидетельству современников, была характерна для Верелста последнего периода его жизни.

Источники:
https://www.britannica.com/biography/Peter-Lely
https://en.wikisource.org/wiki/Verelst,_Simon_(DNB00)

«ФЛАМАНДСКИЙ РАФАЭЛЬ...»

500 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Флорис, Франс
Автопортрет, копия

Франс Флорис (Франс Флорис де Вриендт/ де Фриндт), со дня рождения которого исполнилось 500 лет, был фламандским художником и графиком, сыгравшим важную роль в живописи Северного Возрождения так называемого италиянизирующего направления. Его приверженцы обычно ездили в Италию, чтобы изучить работы ведущих итальянских художников Высокого Возрождения, таких, как Микеланджело, Рафаэль и их последователи. В своем искусстве они объединяли итальянскую манеру с северной живописной традицией. Эту традицию продолжал и самый известный ученик Флориса Мартин де Вос, работой круга художника располагает Большое собрание изящных искусств ASG.

Родился Франс Флорис (1519-1570) в Антверпене в семье известных художников, которая изначально носила имя де Вриендт. Самые ранние известные предки Франса Флориса были жителями Брюсселя, занимавшимися там ремеслом каменщика и с 1406 года входившими в городскую гильдию каменщиков. Один из предков художника Ян де Вриендт покинул свой родной Брюссель и поселился в Антверпене еще в середине XV века. Его второе имя Флорис в последующих поколениях стало фамилией, однако первоначальную версию де Вриендт (де Фриндт) можно встретить в официальных документах вплоть до конца XVI века.

Все братья Франса были художественно одаренными личностями. Самым известным из них является Корнелис (1513/14-1575), архитектор и скульптор, по его проекту была построена городская ратуша Антверпена. Якоб Флорис (1524-1581) был мастером витражей, а Ян Флорис стал скульптором, он отправился в Испанию, где умер совсем молодым.

Документальных свидетельств о жизни Франса Флориса мало, большую часть сведений о становлении его как художника мы черпаем из биографии, написанной Карелом ван Мандером. По его словам, Франс Флорис был сыном Корнелиса де Вриендта Старшего, умершего в 1538 году. Как и его братья, Франс начал изучать скульптуру, но позже предпочел ей рисование. Флорис отправился в Льеж, где учился у известного южно-голландского художника Ламберта Ломбарда (1505/6-1566). Выбор Ломбарда в качестве учителя был странен, так как Антверпен в то время был крупным художественным центром, где проживали выдающиеся художники. Возможно, это объясняется тем, что Ломбард был близким другом Корнелиса Флориса, они познакомились в Риме около 1538 года. При этом Франс Флорис стал мастером в антверпенской гильдии Святого Луки уже в 1539-40 годах.

Ломбард убедил Франса Флориса продолжить обучение в Италии, куда они отправились в 1541 или 1542 году, Франс увлекся современной на тот момент итальянской живописью (в частности, Микеланджело и Рафаэлем) и классическими скульптурой и искусством Рима. У Микеланджело он позаимствовал пристрастие к обнаженной натуре, а у Рафаэля «заразился» «рельефной» манерой письма. Флорис, однако, не отказался и от традиционной нидерландской манеры масляной живописи, которая позволила ему соединить подробные, описательные свойства его техники с радикально новым живописным языком.

Кроме Рима Флорис посетил другие города Италии, включая Мантую и Геную. Всю жизнь он хранил тетрадь с набросками, которые сделал в Италии, их позже выгравировали его ученики.

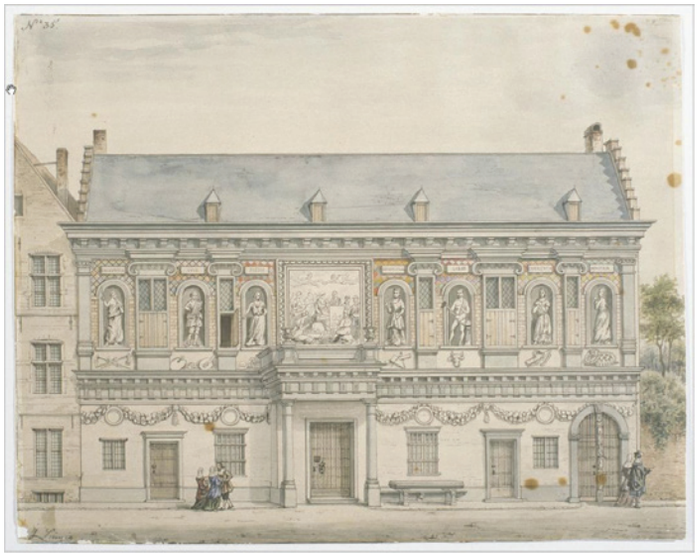
По возвращении в Антверпен около 1545 года Франс Флорис открыл мастерскую по итальянскому образцу с большим числом учеников. Он быстро стал ведущим историческим художником и даже был назван «Фламандским Рафаэлем».

Среди его заказчиков-покровителей были выдающиеся личности, такие как богатый антверпенский банкир Никлас Йонгхелинк, для которого он написал серию из десяти картин, рассказывающих о подвигах Геракла. Городская знать, в том числе кавалеры ордена Золотого руна, принц Оранский и графы Эгмонт и Рог (позднее лидеры голландского восстания) посетили Флориса у него дома, привлеченные его творческой репутацией, а также способностью судить с «большим пониманием о любой теме».

Франс Флорис также вошел в круг ведущих теоретиков искусства, таких как автор первого географического атласа мира Авраам Ортелиус, издатель Кристоф Плантен, художники Лукас де Хир и Ламберт Ломбард, поэт и художник Доминик Лампсониус, гравер и издатель Иероним Кок. Эта группа интеллектуалов была первой, кто разработал теорию об искусстве и роли художник в Нидерландах. В 1549 году городские власти Антверпена поручили Флорису декорировать объекты для торжественного въезда в Антверпен испанского короля Карла V и его наследника Филиппа.

Брат Франса Корнелис спроектировал для высоких гостей дворец в Антверпене с фасадом из голубого известняка и роскошными интерьерами, в частности, обои в спальне были позолоченными. Сам фасад был спроектирован Франсом, согласно его концепции, он должен был подчеркивать высокий статус художника в обществе. Он украсил его семью аллегорическими фигурами, символизирующими качества и навыки художника: Точность (Diligentia), Практика (Usus), Труд (Labor), Трудолюбие (Industria), Опыт (Experientia), Хвала (Lauda) и Архитектура (Architectura).

Барельеф над дверным проемом дома изображал науки (семь гуманитарных наук вместе с живописью и архитектурой) в качестве основных движущих сил человеческого общества. Флорис выразил аналогичные идеи также в своем сочинении «Пробуждение искусств».



Фасад городской ратуши Антверпена
Акварель Юзефа Линнига, XIX век

Акварелист и топограф старого Антверпена Юзеф Линниг сделал рисунок здания в XIX веке, но к тому времени большая часть декора фасада была утрачена.

В 1547 году Флорис женился на Кларе Боудевейнс, в браке родились дочь и два сына. Сыновья Франс и Баптист обучались в мастерской отца, Баптист умер молодым, а Франс переехал в Италию, где стал известным художником.

Отмечается, что Франс Флорис был на редкость трудолюбив, что подтверждается его девизом: «Когда я работаю, я живу; когда я играю, я умираю». Ван Мандер пишет, что у Флориса всегда было много заказов, над которыми он работал допоздна, и что, когда он засыпал, его ученики, покидая мастерскую, снимали с него обувь и чулки и укладывали его в кровать. Ученики любили Флориса за то, что он предоставил им больше свободы, чем другие мастера Антверпена. Когда небольшая группа его учеников после смерти Флориса собралась, чтобы почтить его память, они составили список из 120 его учеников.

Ван Мандер рассказывает, что в конце своей жизни Флорис оказался в больших долгах и начал пить. Долги, вероятно, были связаны с массовым антикатолическим восстанием – иконоборчеством, которое началось в 1560-х годах и достигло своего пика в 1566 году. В период утверждения в стране протестантизма уничтожалось роскошное убранство католических храмов, включая живопись и декор. Говорят, что Флорис так и не оправился от шока, увидев, что почти все его произведения погибли. Потрясение оказалось настолько глубоким, что он не пожелал восстанавливать свои картины, когда ему это было предложено. Флорис практически прекратил рисовать после 1566 года, и его место в качестве ведущего исторического художника в Габсбургских Нидерландах заняло молодое поколение художников, среди которых его ученик Мартин де Вос стал самым выдающимся.

Ван Мандер рассказывает, что во время работы над крупным заказом настоятеля Испании Флорис заболел и умер, это случилось 1 октября 1570 года в Антверпене. Работа была завершена его учениками Франсом Пурбусом Старшим и Криспином ван ден Броком.



На этой картине Франс Флорис написал своего друга художника Рийкерта Айертца в образе Святого Луки, а себя запечатлел растирающим краски

Флорис включил свой автопортрет и в работу «Аллегория Троицы», где под правой рукой Христа нарисовал себя, несколько нарушив масштабное равновесие в сравнении с другими персонажами. Включение говорит о том, что картина носила сугубо личный смысл для художника: после иконоборчества фламандские художники начали включать свои портреты в религиозные композиции, чтобы показать свою личную приверженность теме и идее произведения.



Флорис, Франс (де Вриндт)
Аллегория Святой Троицы (1562)
165×230 см
Лувр

Нидерландский институт истории искусств включает в число самых известных учеников Флориса, кроме Мартина де Воса, Амвросия и Франса Франкенов, а ван Мандер перечисляет 26 фамилий.

Длинный список учеников и помощников свидетельствует, что Франс Флорис по возвращении в Антверпен перенял практику обучения, с которой он познакомился в Италии. Он полагался на большое число помощников, приехавших из Южных и Северных Нидерландов и даже Германии. Для обучения Флорис изобрел наглядные пособия, которые представляли собой изображения голов людей в натуральную величину, которые он нарисовал маслом на панели. Затем они предлагались его помощникам либо для копирования, либо для свободной интерпретации. Некоторые из них являются вполне самостоятельными произведениями искусства. Обязанности учеников определялись мерой их таланта и варьировались от самостоятельной работы по завершении обучения до выполнения пейзажных фонов в произведениях учителя. Они также копировали его композиции, либо в краске, либо на бумаге, для последующего воспроизведения граверами.

Из-за иконоборчества до нас дошло сравнительно немного работ художника. Самым ранним сохранившимся полотном Флориса является «Марс и Венера, захваченные врасплох Вулканом» (1547) из Берлинской картинной галереи.

Две работы Франса Флориса находятся в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Франс Флорис в основном известен своими алтарными композициями, композициями с мифологическими и аллегорическими темами и, в меньшей степени, своими портретами. Он сыграл важную роль во внедрении жанра мифологического и аллегорического сюжета во Фландрии.

Ранние работы Флориса около 1545 года наиболее отчетливо демонстрируют влияние его итальянского



Флорис, Франс
Падение мятежных Ангелов (1554)



Флорис, Франс (де Фриндт)
Марс и Венера
Дерево, масло, 78,5×109,7 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина



Флорис, Франс (де Фриндт)
Аллегория мира и правосудия (1555)
Холст, масло, 103×134 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина



Флорис, Франс
Портрет пожилой дамы

пребывания, позднее его стиль становился все более монументальным. Мастерство художника крепло, что сказывалось на более изобретательном расположении фигур в композиционном построении. После 1560 года его работы стали более маньеристскими, а скульптурная обработка фигур уступила место более живописному подходу. Палитра Флориса эволюционировала в сторону монохрома. Позже, возможно, на него повлияла школа Фонтенбло, поскольку его фигуры стали более элегантными, а работы – более изысканными.

В целом же установки реального восприятия окружающего мира не позволили фламандскому искусству органично сочетать маньеристические влияния итальянского стиля с национальным реализмом, который оставался ярко воспроизведенным в местном портретном и бытовом жанре. Но зато всецело маньеристическое влияние преобладало в создании произведений библейской тематики, мифологических, аллегорических и религиозных композициях. Позднее реалистическая традиция нидерландских художников будет преобладать и сделает возможным слияние национального искусства и демократической ветви итальянского барокко.

Подобно тому, как Корнелис Флорис смог оказывать влияние на европейскую архитектуру при помощи издателей Антверпена, публиковавших его проекты, так и работы Франса Флориса получили широкую известность благодаря гравюрам, сделанным ведущими антверпенскими мастерами.

Франс Флорис был очень даровитым портретистом, но из-за более низкого ранга портретной живописи в иерархии живописных жанров, написал только несколько (возможно, около 12) портретов. Он считается новатором жанра, поскольку ввел новый уровень выразительности и акцентировал внимание на внутреннем мире модели.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется картина «Юдифь с головой Олоферна» круга Мартина де Воса – самого известного ученика Франса Флориса, по другой версии, – основного продолжателя его темы. После завершения творческой карьеры Франса Флориса именно Мартин де Вос (1532-1603) вместе с братьями Амброзиусом Франкеном I и Франсом Франкеном I стали ведущими историческими художниками Испанских Нидерландов.

Композиция посвящена истории Юдифи – иудейской вдовы из города Вифулии, обезглавившей ассирийского военачальника Олоферна, чье войско осаждало ее родной город. В центре композиции – Юдифь, держащая в правой руке отсеченную голову Олоферна, а в левой – все еще занесенный меч. В правой части – обезглавленное тело Олоферна, кровь из раны заливает атрибуты его высокого воинского звания – богато украшенные ножны и шлем с плюмажем. Слева – служанка, держащая мешок для отрубленной головы. Позади, в проеме шатра, – стены города, спасенного Юдифью.

Ветхозаветная история Юдифи представлена здесь однозначно как подвиг, несколько позднее,



Вос, Мартин де, круг
Юдифь с головой Олоферна.
Фландрия, ок. 1580 г.
Дерево, масло, 68×92 см
БСИИ ASG, инв. №04-3435

по примеру Караваджо, художников начинает интересовать суровая и страшная сторона этого события, не совместимого с женской сутью.

Мартин де Вос родился в Антверпене, он был самым младшим из четырех детей Питера де Воса (1490-1567) и Анны де Хир. Его отец родился в Лейдене и переехал в Антверпен, где в возрасте 17 лет был записан учеником Джерома Скуеленса. Оба сына – Питер и Мартин – с ранних лет проявляли большой интерес к живописи, порой часами засиживаясь в художественной мастерской своего отца, мастера пейзажных и охотничьих сцен. Затем они перешли к Франсу Флорису, хотя документальные подтверждения этого отсутствуют.

Как и большинство фламандских художников XVI века, Мартин де Вос отправился в Италию, где пробыл с 1550 по 1558 годы. Вероятно, он проживал в Риме, Флоренции и Венеции, где компанию ему составил Питер Брейгель Старший, который в этом же году отправился в путешествие по Италии. В Венеции художнику повезло: он познакомился с Тинторетто, подружился с ним и даже стал одним из его помощников. Выразилось это в том, что он писал пейзажные фоны в некоторых композициях великого мастера, что навсегда определило своеобразие его палитры. Тот факт, что Тинторетто должным образом оценил талант де Воса, говорит в пользу фламандского живописца.

По возвращении в Антверпен в 1558 году де Вос стал членом антверпенской гильдии Святого Луки. Он женился на Джоанне Ле Боук, чья семья была родом из французского Валансьена, ставшей его супругой и любовью на всю жизнь (у них было восемь детей, двое из которых также стали художниками). В то время Франс Флорис был ведущим мастером исторического жанра, что мешало другим художникам получать заказы. Только в 1564 году де Восу удалось получить заказ от богатого антверпенского купца Гиллиса Хоофмана.

В 1570 году де Вос получил заказ на украшение часовни Вильгельма герцога Брансуик-Люнебурга в Целле (Германия). Его известность росла, и в 1572 году он был назначен деканом антверпенской гильдии. Де Вос первоначально обратился в лютеранскую веру, но после падения Антверпена и поражения протестантского дела в Габсбургских Нидерландах снова перешел в католицизм.

Его репутация была так весома, что в 1589 году де Вос вместе с Амброзиусом Франкеном I был назначен гентским судьей для оценки картины «Страшный суд» Рафаэля Кокси (1540-1616). Рафаэль Кокси был вовлечен в спор с магистратом Гента, который заказал картину, но, по мнению Кокси, предлагал сумму, слишком низкую для его шедевра.

Мартин де Вос и Амброзий Франкен были также выбраны в качестве главных декораторов торжественной церемонии въезда в Антверпен в 1594 году недавно назначенного губернатора Южных Нидерландов эрцгерцога Эрнеста Австрийского.

Мартин де Вос был одним из основателей гильдии романистов, которая была открыта в 1572 году в соборе Антверпенской Богоматери. Гильдия объединила художников и знатоков и гуманистов, которые путешествовали по Риму и ценили гуманистическую культуру. Членство в ней предоставляло художникам хорошую возможность знакомства с потенциальными покровителями.

Мартин де Вос был не только ведущим мастером религиозного жанра, но и опытным портретистом. Близость стиля его творчества к маньеризму идеально соответствовала идеям контрреформации. После иконоборческих разрушений значительной части искусства в церквях Фландрии, де Вос стал одним из художников, которому было поручено оформить разграбленные церкви новыми алтарями.

Новаторство творчества Мартина де Воса искусствоведы объясняют его эклектичностью:



Вос, Мартин де
Смерть Адониса
Музей изящных искусств Блуа

художник шел по пути Франса Флориса, объединяя манеру итальянской и фламандской живописи. Его находки – это интерпретация достижений Веронезе, Тинторетто и Микеланджело, а также фламандских художников, таких как Ламберт Ломбард, Франс Флорис и Мишель Кокси.

Стиль де Воса был очень узнаваемым, а иконография и предмет были явно в духе контрреформации. Хотя в его стиле было мало эволюции, его поздние алтари напоминают работы более ранних нидерландских мастеров, таких как Мартин ван Хемскерк (1498-1574) и Квентин Массейс (1466-1530). В этот поздний период палитра художника стала более тональной и мягкой.

Так же, как и Флорис, де Вос писал великолепные портреты, хотя основной темой его произведений стали библейские и отчасти мифологические сюжеты. Религиозные картины художника очень традиционны. В них прежде всего бросается в глаза композиционная схема, выработанная еще Рафаэлем. Если действие происходит на открытом воздухе, то фон обязательно представляет собой далевой или панорамный пейзаж (де Вос научился мастерски писать облака, воду, поросшие лесом горы и замки).



Вос, Мартин де
Портрет 33-летнего мужчины
Лувр



Вос, Мартин де
Рождение Христа
Панель, масло
Собор Антверпенской Богоматери

Аллегорические картины де Воса можно отнести к менее удачной области его деятельности, сюжет их обычно сложен, но традиционен.

Карел ван Мандер высказывался о Мартине де Восе с уважением и восхищением: «Между теми, кто прославлял в живописи Антверпен и наши Нидерланды, не последнее место должен занимать знаменитый и искусный живописец Мартин де Вос, с юности прилежно занимавшийся искусством». Он причислил де Воса к знаменитостям, которые уже при жизни имели большой успех у современников, а для развития живописи своего времени он сделал много.

Источники:
Лощицкий В. Фламандская живопись XVI-XVII веков. Мартин де Вос https://www.proza.ru/2013/05/31/1361
https://en.wikipedia.org/wiki/Frans_Floris
https://en.wikipedia.org/wiki/Maerten_de_Vos

ВЕРНОСТЬ БЛАГОРОДНОМУ СТИЛЮ И УВАЖЕНИЕ К ВЕЛИКИМ ОБРАЗЦАМ

230 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ



Войриот, Гийом
Жан-Батист-Мари Пьер (1759)
Версаль, Национальный музей замков Версаля и Трианона

Первый живописец короля и директор Королевской академии живописи и скульптуры Жан-Батист-Мари Пьер (1714-1789) был одним из самых авторитетных художников своего времени, выполняя заказы аристократии, оформляя интерьеры королевских покоев, создавая произведения религиозного жанра, в том числе алтарные композиции, для известных парижских церквей. Жан-Батист Пьер считался талантливым художником во всех жанрах, а административные способности помогли ему сыграть определяющую роль в судьбе изобразительного искусства Франции в течение 20 лет, предшествующих революции.

Сын богатого ювелира, он родился и умер в Париже, там же провел большую часть своей жизни. Предполагается, что сначала юноша учился у крупного мастера аллегорических сцен в стиле рококо Николя Бертена (1667-1736), несомненно и то, что Пьер успешно обучался в академии, уже в 1732 году он пишет свой автопортрет. В 1734 году получил Большую римскую премию за картину на сюжет Самсона и Далилы (ныне потерянную) и в качестве королевского стипендиата с 1735 по 1740 год обучался в Римском отделении Французской академии под внимательным, но осторожным руководством Николя Флейгельса, а позже – Жана-Франсуа де Труа. Флейгельс поощрял Пьера к созданию рисунков-пейзажей окрестностей Рима с подсмотренными сценами повседневной действительности, что в дальнейшем вызвало у молодого художника интерес к жанровой живописи.

Вернувшись в Париж, он 31 марта 1742 года был принят в Академию за картину «Диомед, убитый Геркулесом и поедаемый конями» (Монпелье, музей Фабра), написанную годом ранее. В этой композиции он проявил себя как замечательный мастер.



Пьер, Жан-Батист-Мари
Диомед, убитый Геркулесом и поедаемый конями.
Музей Фабра, Монпелье

В 1740-е годы художник успешно проявляет свое мастерство во всех жанрах живописи. Работы, выставленные в Салонах, свидетельствуют об универсализме его дарования: жанровые картины соседствуют с масштабными религиозными или историческими композициями и мифологическими произведениями.

В соответствии с творческими успехами строилась и его академическая карьера: в 1744 году Пьер был избран доцентом, причем был самым молодым кандидатом, претендовавшим на эту должность, в 1748 году, после победы в конкурсе, организованном Шарлем Антуаном Куапелем, занял должность профессора.

На протяжении всей своей карьеры Пьер пользовался поддержкой короля и высшей аристократии и продолжал элегантную традицию в живописи, заложенную одним из его наставником – Шарлем-Жозефом Натуаром (1700-1777).



В 2009 году вышла первая монография, посвященная творчеству художника, «Жан-Батист-Мари Пьер (1714-1789), первый живописец короля»

На обложке книги воспроизведена картина Пьера «Смерть Гармонии» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), которую он написал в 1751 году. В ней отразился его интерес к героическим свершениям греков и римлян. Во времена Французской революции, которую Пьер уже не застал, исторические сюжеты с моральным подтекстом снова вошли в моду.

Гармония – дочь Гелона II, короля Сиракуз. Вышедшая замуж за знатного сиракузянина Фемиста, решившего круто изменить внешнюю политику и стать союзниками Карфагена, Гармония невольно становится соучастницей государственного переворота. Информация о заговоре дошла до сиракузского совета, и Фемист вместе с другими заговорщиками был убит. Ожесточённая этими событиями толпа потребовала перебить всех членов царской семьи. Кормилица пыталась спасти свою госпожу, переодев ее рабыней, которая в свою очередь надела костюм королевны и была убита. Тронутая смелостью девушки, Гармония раскрыла свою личность и была предана смерти в 214 году до новой эры.



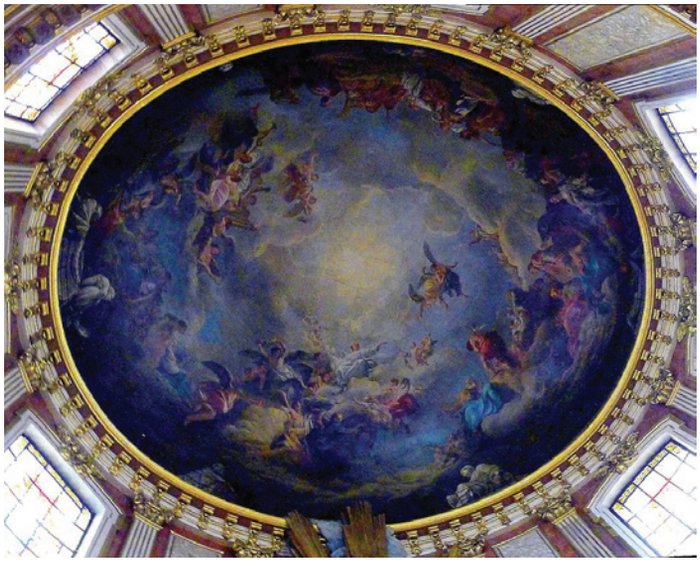
Пьер, Жан-Батист-Мари Похищение Европы (1750). Музей искусств, Даллас

В 1752 году, широко поддержанный критиками, Пьер был назван первым художником герцога Орлеанского. Он выполняет множество эскизов интерьеров для новых квартир Пале-Рояля, где расписывает потолок с изображением Апофеоза Психеи. В 1754 году художник создавал интерьеры и декор частного театра герцога Орлеанского в Фобур Сен-Мартен, а в замке Сен-Клу в 1768 году расписал потолок пятью плафонами на тему Рено и Армиды.

Между 1752 и 1757 годами он расписывает два купола для крупнейшей католической церкви Парижа – Святого Роха: Триумф религии для Часовни Причастия, и особенно масштабное - Успение Богородицы для Часовни Богородицы.

В 1761 году художник стал кавалером ордена Святого Михаила, присуждаемого за заслуги в науке и искусстве.

В 1770 году, сменив умершего Франсуа Буше, Жан-Батист Пьер становится первым художни-



Пьер, Жан-Батист-Мари Успение Богородицы (1757), церковь Святого Роха, Париж

ком короля и директором Академии. Он возглавил также мануфактуру гобеленов, в музее Гобеленов хранится много произведений, сделанных по его картонам. В течение почти двадцати лет под руководством маркиза де Мариньи и графа д' Ангивиллера Пьер оказывал определяющее влияние на изобразительное и прикладное искусство своего времени. Он не был склонен беспокоиться о «деталях искусства» столько, сколько его предшественник Буше, взяв на себя роль послушного, но осмотрительного интерпретатора идей своих покровителей. Так, уже всемогущий Жан-Батист-Мари Пьер в своем стремлении вернуть историческую живопись на первое место, унизил старого Шардена, уменьшив ему пенсию и отстранив от всех официальных функций в академии. При этом сам Пьер практически перестал писать и откликался только на королевские заказы, оформляя интерьеры во дворцах в Шуази, Малом Трианоне и Марли.

Первый критик Салонов, просветитель Дени Дидро не уставал подвергать творчество Пьера ядовитым нападкам. В обзоре Салона 1763 года он писал: «В течение дюжины лет он постоянно деградировал, и его морг все увеличивался, поскольку его талант потерян. Сегодня - это самый тщеславный и плоский из наших художников». Но в 1767 году его суждение стало более сдержанным: «Судя по Пьеру, по первым картинам, которые он сделал по возвращении из Италии, и по его галерее в Сен-Клу, но особенно по его куполу Святого Роха, он - великий художник. Он хорошо рисует, но сухо; он неплохо выстраивает композицию, но ему не хватает цвета".

В 1770-е и 1780-е годы художник занимался в основном решением административных задач, что сказалось на уровне его живописных работ. Хотя к этому времени Пьер уже стал всесильным мэтром, настойчиво продвигавшим свои художественные концепции, в частности, исключительную официальную роль исторической живописи.

Несмотря на то, что Пьером был создан ряд пасторальных жанровых произведений, а также эскизов ваз и рам, сердце художника лежало к созданию широкомасштабных исторических и религиозных работ. В этом аспекте прослеживалась его связь с традициями исторической французской живописи XVIII века, берущей свое начало от Жана Жувене и неоклассицизма Жака-Луи Давида. В Большом собрании изящных искусств ASG имеется пасторальная сцена круга художника, в которой явно прослеживаются качества самого Пьера – умно построенная композиция, наполненная юмором и даже сарказмом, светлые гладко положенные краски... По сравнению с художниками предшествующего поколения эта галантна-пасторальная сцена очень ясна, трезва и сдержанна. Мифологическим образам в своих картинах Пьер часто придавал более светлые оттенки, создавая эмалевые эффекты, которые хорошо сочетались с декоративными деталями рококо.

Однако жанровые сцены были представлены художником как строгие композиции, выполненные в ограниченном диапазоне цветов.



Пьер, Жан-Батист-Мари Вакханалия (1768). Холст, масло. 60x50 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина



Пьер, Жан-Батист-Мари, круг
Галантная сцена
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 43,5×53 см
БМИИ ASG, инв. № 04-0041

Небольшие картины с рустикальными (деревенскими, простыми, грубоватыми и т.п.) сюжетами, подобные произведению из БСИИ, выполненные Пьером в 1735–1740 годах, не далеко уходят от пейзажей Буше. Однако в предметах, которые требуют этого, Пьер показывает верность благородному стилю и уважение к великим образцам, очень отличающимся от Буше. Купол Успения, или Триумфа Богородицы, который он расписал в 1756 году в церкви Святого Роха, несмотря на перенесенные им реставрации, показывает высочайший уровень живописи. Даже портрет художника, выполненный Гийомом Войриотом, изображает его перед мольбертом с эскизом к «Успению».

Сохранение или восстановление иерархии жанров в изобразительном искусстве, особенно в живописи, стало делом всей жизни Жана-Батиста-Мари Пьера.

Среди многочисленных учеников Жана-Батиста Мари Пьера - Николя-Рене Жоллен Младший, чьей работой располагает Большое собрание изящных искусств ASG.

Николя-Рене (1732-1804) происходил из семьи художников и был полной тёзкой своему отцу. Естественно, что первое художественное образование он получил дома, а затем поступил в ученики к Жану-Батисту-Мари Пьеру, с которым со временем близко подружился.

В 1754 году Жоллен получил Вторую римскую премию, уступив сыну Шардена Жану-Пьеру. В 1765 году стал членом Королевской академии художеств. Как и его учитель, Жоллен тяготел в своем творчестве к историческому жанру, создавая произведения для интерьеров Шато-де-Бельвю и Малого Трианона.

Эскиз к «Орфею и Эвридике в аду» – это недавно обнаруженная работа. Сделанный маслом на бумаге, он, видимо, не дал повода для произведения станковой живописи на холсте. Однако эта тема не нова в творчестве художника, в картине есть четкая ссылка на композиционные приемы его учителя Жан-Батиста-Мари Пьера.



Жоллен, Николя-Рене, Младший
Орфей и Эвридика в аду (1770-1775)
Бумага, масло. 47,5 x 34,5 см

В 1781 году Жоллен выставлялся в Салоне с картиной «Гуманность, пытающаяся сдержать ярость Демона войны». Эта работа, предмет которой отражает идеи Просвещения, благосклонно была принята критиками: «Очень красивая аллегория создана кистью месье Жоллена. Человечество хочет остановить ярость демона войны. [...] Идея соединилась с достоинством композиции, прекрасным исполнением и правильным рисунком. Черты главной фигуры очень приятные и благородные». Дидро, который обычно нелицеприятно отзывался о творчестве Жоллена, писал, что голова женской фигуры весьма характерна. Нижняя часть тела Демона написана в слишком ярких тонах, хотя в целом ее цвет лучше тела Гуманности. Перспектива передана плохо, поскольку задний план слишком выступает вперед.

Как у Орфея и Эвридики, главные фигуры цвета охры выделяются на темном фоне, из которого появляются светящиеся языки пламени. Аллегория ярости имеет искривленную мускулатуру, близкую к мускулатуре Орфея, а вытянутая рука женской фигуры возобновляет жест Эвридики.

На одном из европейских аукционов эта картина была продана за 46,6 тыс. евро при эстимейте 10-12 тыс. евро.



Жоллен, Николя-Рене, Младший
Гуманность, пытающаяся сдержать ярость демона войны (1781)
Холст, масло. 194,5 х 162 см



Жоллен, Николя Рене Младший
Три века Человечества (?)
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 145,5×114,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0831

Композиция необычной почти квадратного формата картины сталкивает тело демона с почти железными мускулами с деликатностью и мягкой силой человечества, представленного в образе молодой матери, защищающей своих испуганных детей.

Близка по формату (почти квадрат) и колористическому решению мужской фигуры картина из БСИИ ASG «Три века человечества» (?). Искусствоведы Международного института антиквариата увидели в ней не идиллическую семейную сцену, а визуализацию истории, рассказанной Овидием в своих «Метаморфозах». Он писал, что после сотворения мира последовательно сменилось четыре века истории – Золотой, Серебряный, Бронзовый и Железный. При этом Золотой век описывается как идиллический и полный гармонии, а Железный, наоборот, – век дисгармонии, насилия и обид. На переднем плане изображена аллегорическая сцена Золотого века, когда все люди на Земле еще чисты, невинны и не знают греха. Молодая обнаженная мать полулежит на шкуре дикого животного, обнимая двух детей, третий безмятежно спит здесь же, на земле. Мать нежно взирает на отца семейства, который протягивает к ним руки. В левой части – деревянная хижина, по сути беседка, являющаяся их домом. Интересны костюмы персонажей, состоящие исключительно из перьев. Это может объясняться увлечением в тот период европейцев открытием культуры коренных народов Америки.

Средний план отдан изображению Серебряного века, когда люди познают грехи братоубийства, прелюбодеяния и невоздержанности. На заднем же плане – закат человечества – век Железный. Люди себе на погибель открыли этот смертоносный металл. И вот уже свершаются убийства, идут кровопролитные войны на суше и на море, горят города.

Морализирующий характер композиции, четкое разделение на планы – идиллия на переднем плане и драма на заднем – все это черты искусства классицизма, характерным представителем которого являлся Николя-Рене Жоллен Младший.

Источники:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste-Marie_Pierre
http://www.arthena.org/jean-baptiste-marie-pierre-1714-1789
https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin#ref197050
http://www.sphinxfineart.com/Pierre-Jean-Baptist-Marie-DesktopDefault.aspx?tabid=45&tabindex=44&artistid=36024
https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-baptiste-marie-pierre/
http://www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/209.htm
https://lanouvelleathenes.fr/nicolas-rene-jollain-1732-1804/
http://www.castor-hara.com/html/fiche.jsp?id=7704997

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2019 ГОДЫ

Абрамцево усадьба	III (15)	39-40
Аграф	II (10)	122-123
агротуризм	I(05)	129-127
Адмиралтейская контора (Казань)	I(01)	35-41
	III(03)	32,33, 100
Ажгихина В. Л. дом (Казань)	I(01)	35-41
	II(02)	128-131
	III(03)	52-53
	II (18)	15-16
Аигина усадьба	IV(04)	19-25
	I(05)	69
	II(06)	31,34,52-53,68
	II (18)	15-16
«Академия вступивших на правильный путь», учебное заведение братьев Карраччи	II (26)	99
Александрова дом (Казань)	III(03)	34-35
	III(07)	101-102
ампир	I(01)	102
- ампир русский	IV(04)	72
«Амур» гостиница (Казань)	I(01)	50-51
	II(02)	124-127
	III(03)	48-49
- интерьер	III (19)	55-58
Амур и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117-118
Амур и Психея, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114-115
	II (26)	94-95
Аналой	IV (12)	94-95
Анималистический жанр	II (26)	60
Анкерный ход (часовой механизм)	I (13)	69
ансамбль градостроительный	I(01)	34
Аполлон и Дафна, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118
«Аполлон и Музы», сюжет, иконография	IV (20)	92-93
Аполлон, Клития и Левкофоя, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	116-117
Апостолы Пётр и Павел, иконография	II (26)	117
«Аптекарский огород»	IV(16)	49
ар нуво	III(07)	117
«Архитектурное наследие 2019» II Всероссийский фестиваль	II (26)	22
атлас	I(05	154
атрибуция	I(01)	81-82
	II(02)	159
	III(03)	151-153, 172
Банарцева дом	II(02)	36-37, 118-119
	I(05)	110
	III(07)	101
бандо ткань	II (18)	78
барокко стиль	I(01)	91
батальный жанр	III-IV (23-24)	28-29
белый камень (известняк)	I (13)	24-25
беседка китайская	II (14)	82-85
библиография усадьбоведения	I(05)	60-62
Биологический режим хранения музейных фондов	I (21	34-35
Болдино, усадьба	II (10)	38-52
- проект реставрации	I (17)	99-108
Большое собрание изящных искусств ASG	IV(08)	17
Большое собрание изящных искусств ASG, коллекции		
- ткани	II (18)	77-84
Боратынского Е.А. усадьба	III-IV (27-28)	54
бренд	III(07)	106
брендинг		
- брендинг ОКН	III(07)	109
- брендирование в архитектуре	III(07)	112
- брендирование полиграфической продукции	III(07)	112
- брендирование в блогах	I(05)	136
- брендирование в социальных сетях	I(05)	136
- на сайтах	I(05)	135
бронза	I(05)	139-141
- патинированная бронза	I(05)	149
бронзолитейное дело	I(05)	141
булингрин	III(07)	73
бытовой жанр	III (15)	76
бюро де пант	I(05)	186
бюро	I(01)	97
вазы	I(05)	149
валерность	III-IV (23-24)	80
вандемьер	IV (20)	100
ванитас – жанр живописи	I (26)	53
Варфоломеевская ночь (24 августа 1572 года) – трагическая страница в истории Франции	III (11)	156-162
Васильевское, усадьба	III(07)	57
Васино, усадьба	III (11)	46-57
«Великий шелковый путь»		
- торговый маршрут	IV (20)	36
Великопольский Н. С. дом (Казань)	I(01)	60-65
Венера и Адонис, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115
Венера и Амур, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117
вензель	III(07)	109
Венок русских усадеб (программа Правительства Москвы)	III(03)	118
вердюра	IV(08)	154
витализация объектов культурного наследия	IV(04)	40-42
Возрождение русской усадьбы	I(05)	10-11
	III(03)	25,53
ворота, история	II (14)	70-72
Воротник, история	IV (12)	120-127
«Воскресение Иисуса Христа», картина начала XVI в.		
- реставрация	IV (20)	69-70
- сюжет	IV (20)	68-69
восстание гуситов	I (25)	24
восстановление исторического памятника	III(03)	105
Второй международный съезд реставраторов	III (11)	8-11, 20-23
Высокое, усадьба	III(03)	54
выставка произведений из Большого собрания изящных искусств ASG	I(01)	123-131
	II(02)	180-187
	III(03)	178-179
Вяземских усадьба см. Пущино-на-Наре усадьба		
Гаво (фр. Gaveau) – французская фирма по изготовлению музыкальных инструментов	I (13)	62
галантный (век, стиль)	II (14)	91
Гарднер, мануфактура	III (15)	126-127
Гастрономическая культура русской усадьбы	II (10)	80-92
гемма	II (22)	32
Генеральная коммуна искусств	I(21)	100
генуэзский бархат	I(05)	154
геральдика	III(07)	107
геральдические символы Казани	IV(04)	64
Гермес, скульптура	III(03)	187
«Герцогиня», кресло конструкция	II (18)	98
глазет	I(05)	154
голландская школа живописи, XVII в.	I(05)	125
Государственно-частное партнерство (ГЧП)	I(01)	21
	II(02)	26-27,52
	I(05)	81-82, 108-110
готика, стиль	I (17)	30-31
Градостроительный кодекс РФ	III (11)	12-19
Гребнево, усадьба (Московская область)	III(03)	110-116,119
гродетур	I(05)	154
Гусева полоса, усадьба	IV (12)	56-71
- архитектура	II (18)	52-53
- история	III-IV (23-24)	24-25
«Давид и Голиаф» сюжет	III-IV (27-28)	92-93
дамаст, ткань	II (18)	81
дача	II(05)	104
Деколь	III-IV (27-28)	40
Делфт, фарфор и фаянс	II (14)	140-143
	III (19)	62-64
«Denkmal» – международная специализированная выставка по сохранению, реставрации,		

использованию и популяризации культурного наследия IV (20) 17
Деревково, усадьба III (15) 40
Десюдепорт III-IV (27-28) 103
дизайн информационный III(03) 124
«Динарий кесаря» библейский сюжет II (18) 117
досуг XVIII века II (14) 92-94
доходный дом II(02) 77
драпри II(05) 121,122
Единая система возрождения русских усадеб I(05) 45,64,81-92
III(05) 30,52
жанровая живопись II (26) 57
жанровый портрет I (25) 101
Жарова дом (Казань) II(02) 105-108
III(03) 24-25
живопись старых мастеров, художественно-технологическая специфика III (11) 118-123
животноводство в усадьбах I(05) 104
жилой дом архитектора М.П. Коринфского, XVIII – середина XIX веков I I (26) 25
замок, архитектура III(03) 92-96
«Зарисовки усадебного быта» выставка IV(08) 198-203
Землянов С.А. (Казань) I(01) 67-71
II(02) 132-133
III(03) 50-51
Зенино, главный дом III (15) 53-59
Зенино, усадьба III(07) 57
зеркало, история производства II (18) 87-89
зеркало-псише I(01) 102-103
Зилан (Зилант) (змей, геральдический символ Казани) IV(04) 64-66
«Змеиные» ворота II (14) 76-80
зуфоло (флейта) II (26) 86
Иванова, дом (Казань) II(02) 108-109
III(03) 26-27
Императорский фарфоровый завод III(07) 111
имидж компании III(03) 124
импримatура II (22) 43
«Инженерное дело» (1907-1917), российская строительная компания III-IV (23-24) 21
инвестиции в инновации I(05) 12
интерьер II(06) 114,121
– интерьер в музее II(06) 114-115
– интерьер исторический IV(04) 55-63
– интерьер в стиле ампир I(09) 165-166
интродуценты III(07) 73
информационные технологии популяризации музея искусство I(01) 114-117
-садово-парковое III(03) 120-123
- Германии в Большом собрании изящных искусств ASG I(01) 134-139
- фламандское XVII в. I(01) 91
историзм (стиль) в интерьере I (13) 56
итальянский метод живописи II (22) 39
кабинет I(09) 82
кабинет-скрибан III(03) 165
кабинетное кресло, конструкция II (18) 98
кабриолет кресло, конструкция II (18) 96-97
кадровые технологии музея IV(04) 103-106
«Казань чайная» - экскурсионный маршрут IV (20) 41-42
«Какиэмон» - стиль восточной росписи по фарфору III-IV (27-28) 39
Каллисто и Аркад, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 118-119
камин IV(04) 117
камин, аксессуары IV(04) 118,123
канапе, конструкция II (18) 98,100
канделябры I(05) 146
Капарол (Caparol) IV(08) 95
капитал культурный I(01) 19
Кладка кирпичная, реставрация III (15) 87-89
классицизм III(03) 117
классический пейзажный жанр I(05) 187
Княжичи эко-ферма I(05) 135
«Ковер из Байо», гобелен XV века III-IV (23-24) 30-31
ковроткачество, история II (18) 64-69
ковроткачество художественное I (17) 128-134
коллекционирование частное II(02) 32-33,35, 176-177
колыбель, история, типы IV(04) 112-116
композиция живописного произведения I (21) 50-51
«Конфидант» диван конструкция II (18) 100
концепция долгосрочного социально-экономического развития РФ I(05) 108
Коттедж, дворец Петродворца I (17) 38
кофейник II (10) 96-98
кресло-бержер II(06) 131
кресло кафедральное IV (12) 97
культурная ценность, правовое регулирование I (17) 23-28
кресло-сани I(05) 158-161
культурное наследие III(07) 26
«Культурное наследие» - национальная премия II (14) 12-13
культурное наследие XXI в.: сохранение использование, популяризация I(05) 108
курдонер (почетный двор) II (14) 62
курильница I (09) 92-93
ламбрекен II(06) 121
лампа-бульотка IV(08) 211
«Латона и ликийские крестьяне», сюжет II (26) 101-102
Левевилль, замок (Франция), история III(03) 95-105
Левевилль, замок (Франция), реставрация III(03) 106-107
Лепнина гипсовая, реставрация I (13) 78-80
Лимож, фарфор II (14) 138-140
Лоджии Рафаэля II (26) 80
«Лошади Марли» IV (12) 130
«Лучшее печатное издание», конкурс II (26) 28
Людовика XV стиль I(01) 96-97
III(03) 170
Людская усадьбы Талицы, проект III (15) 45-48
люстра I(05) 147
Ляхово, усадьба III (11) 31-32
«Мазарини», бюро I (17) 50
мануфактура д'Артье I(05) 190
маньеризм, стиль I (25) 47
маринистика, жанр II (22) 56-57
Марьино, усадьба, памятник классицизма I (17) 42
мебель
- голландская XVIII-XIX в. III(03) 128
- санитарно-гигиеническая I (17) 147-149
- французская XVIII в. I(01) 96-97
II(02) 165
Мейсен, мануфактура II (14) 132-135
международное профессиональное сообщество хранителей голландского и фламандского искусства в музеях мира (Codart) IV (16) 25
Меншиковский дворец, интерьер III (15) 64-75
мериторные блага I(01) 20
меценат I(01) 8-9
Меценат Года культуры I (09) 8
меценатская деятельность (проект закона) III(03) 182
мильфлер IV(08) 154
Михайлова номера, дом (Казань) II(02) 95-100
- реставрация III (19) 18-21
«Монтеро и Крей», французская фаянсовая мануфактура IV (16) 43
модерн III(07) 116
II (18) 44
монограмма III(07) 109
мрамор III(03) 146
- белый III(03) 148
- серый «Sainte Anne» («Святая Анна») III(03) 146-147
-столешницы III(03) 146
-черный и цветной III(03) 148-149
музей частный I(01) 24
Музей частных коллекций Республики Татарстан I(01) 23-24
музейная педагогика IV(12) 84-85
музейный дизайн II(06) 115
Мураново, усадьба III (15) 41-42
Мэзон дю Руа (дворцовая стража) II (26) 69-70
«Наблюдатель» кресло, конструкция II (18) 98
Нарцисс, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 119
натюрморт ботанический (sottobosco) I (25) 51
неоготика, интерьер I (17) 35
неоготика, русская I (17) 33

неоклассицизм III(03) 167
Нидерландский институт истории искусств IV (16) 25
Обменный банк (Амстердам, 1609 г.)... IV (20) 50
обои бумажные I(09) 72-76
«Образы Италии» выставка II (10) 160-65
общественные организации по сохранению историко-культурного наследия II(02) 48-51
Общество изучения русской усадьбы I(05) 62
Объединенный музей архитектуры города Москва II(02) 66-67, 69-70
объекты культурного наследия I(05) 133
IV(08)
- эксплуатация III (19) 78-83
оранжерея IV (16) 48
оранжерея, архитектура, конструкция IV (16) 53
Оранжерея Кускова IV (16) 50
Оранжерея Спасского IV (16) 58
Орден иезуитов – монашеский орден Римско-католической церкви I (13) 46
Орден подвязки III-IV (27-28) 60
отделочное лаковое покрытие I (09)
отопительные системы домов и усадеб III (11) 76-88
палаццо Мулини III (11) 173
панделок II (22) 29
парковая виста III(07) 73
парча I(05) 154
парюра II (22) 27
пастиш – картины, имитирующие стиль большого мастера или повторяющие его произведение II (26) 48
пейзаж (жанр изобразительного искусства) IV (16) 28
«Перелетные птицы» - общество голландских художников в Риме I (25) 61
Пети Жакоб, фарфоровая мануфактура II (14) 146
Петрушкино, агроусадьба I(05) 134
печи, реставрация III (15) 94
пигменты красящие III (11) 100-111
погост I (09) 55
Пиркенхаммер, мануфактура II (14) 150
«Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга» - выставка в центре «Эрмитаж-Казань» IV (20) 20
подмалевок II (22) 39
подрамник I (09) 129
подсвечник II (10) 130-132
подход средовой (архитектура) II(02) 66
Поклонение золотому тельцу, сюжет II (26) 78-79
политика информационная III(03) 126
попурри (ваза) I (09) 91
портрет, жанр I(01) 123-124
порядок размещения рекламы на ОКН II (26) 10
Похищение Европы, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 119
Похищение Прозерпины, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 115-116
правовое регулирование «регенерации» ОКН II (26) 8
правовое регулирование сохранения культурного наследия II(02) 69-75
IV(04) 32-39
Принципы комплексного развития территорий, разработанные ИГК ASG II (26) 15-18
продажа Амуров I(05) 182
Проломная улица I (25) 9
проектная мастерская ASG IV(04) 50-51
профессия музейная I(01) 119
«Просвещение Барокко», выставка (Пти-Пале, март-июль 2017) I (17) 168
Псевдоготика русская – архитектурный стиль III (11) 62
путеводитель (гид) – справочник I (13) 48
Путеводитель по усадьбе Талицы купцов Аигиных I (13) 51-52
Пущино-на -Наре усадьба II(06) 9,18,22,26,30, 32,33,82-84
III(07) 21,36
«500 дней» I(05) 110
развеска картин III-IV (27-28) 98
раппорт I(05) 153
регламент согласования вывесок на ОКН II (26) 13
регулярный парк II(06) 100
режим хранения музейных фондов I(21) 30
реконструкция исторического центра города II(02) 60
реликварий IV (12) 92-93
реставратор, профессия II (18) 39-40
реставрационные мастерские Международного института антиквариата II(02) 60
реставрация I(01) 106
реставрация, материалы II (18) 42-43
реставрация, принципы II (18) 36-37
реставрация жилого объекта IV (16) 64
реставрация мебели IV (16) 78
- обработка трепелом IV (16) 83
- технология полировки IV (16) 81
- травление IV (16) 81
рококо I(01) 96-97
II(02) 165
III(03) 170
- мебель II (18) 94-95, 100
Реформация – реформирование католической церкви в Европе XVI - начала XVII века I (25) 78
Рококо мебель, конструкция II (18) 100-104
Романтизм, стиль I (17) 32
Российская школа художественной бронзы I(21) 41-42
Руан, фаянс II (14) 143-145
русская усадебная культура I(05) 44
II(05) 83
русская усадьба I(05) 44,47-51,57, 100-103,116,145
русская усадьба, искусство I (17) 11-16
русская усадьба, ландшафтно-парковые стили III(03) 116-117
русская усадьба, планировочная структура II (18) 47-48
Савкова В.Е. купца усадьба III (15) 40-41
сад усадебный III (11) 93-94
сад, планировочная структура I (13) 100-102
Самуйлово III(07) 59
Самуйлово, усадьба III(07) 55
световой режим хранения музейных фондов I (21) 33-34
Святое Семейство, сюжет II (22) 94
Святой Себастьян, сюжет I(01) 87-90
«Се человек», сюжет III (15) 104-105
Севр мануфактура I (13) 140-141
секретер I(09) 169
Сен-Гобен, мануфактура II (18) 88-89
Сенная площадь (Казань) I(01) 48
Сент-Этьен – музей модерна и современного искусства, Франция I (25) 19
сеттеченто I(05) 186
«Серебряный Лучник» - Приволжье I(09) 14
Сибирякова М. Г. Дом (Казань) III(07) 64-65
скамья молельная IV (12) 95-96
Склаваж II (22) 25
«софа» диван конструкция II (18) 100
сохранение объектов культурного наследия I(05) 65,80,124
II(06) 9
«Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры»: материалы конференции IV (16) 14
Сколково, технопарк IV (12) 68-69
«Смерть Гармонии» сюжет III-IV (27-28) 128
Смолиных В.Е. и В.Б. дом I (25) 8-9
Содом – один из известнейших библейских городов, уничтоженный Богом за грехи их жителей I (25) 75
Спасское, усадьба I(09) 48-65
среда городская II(02) 55
Старо-Татарская слобода (Казань) II(02) 101
Стасидия IV (12) 96-97
Стендаля синдром III-IV (27-28) 41
столик-бобик II(02) 144
столик- куафёз I(01) 97
стол ломберный I(09) 172
«Столица и усадьба» IV(04) 30-31
I(05) 114, 125
строительство из кирпича, история III (15) 86
строительство из кирпича, защита III (15) 90-91
стулья тирольские IV (12) 161-162
судок – составляющая сервиза II (10) 94-96
сундук-кофр II(02) 181
Сфумато – смягчение очертаний фигур и предметов, передающее окутывающий их воздух I (25) 40

сюрту-де-табль – специальное настольное украшение	II (10)	89
Талицы, село, Пушкинский р-н, Московская область	IV(04)	20,22,24
Тарасково усадебный дом,		
- интерьер	I (17)	35, 43
- экстерьер	I (17)	30
- усадьба	III(07)	8,21, 67-69,75
Татищевы, дворянский род	II (10)	38-39
Теизм - религиозно-философское мировоззрение, утверждающее существование Бога	I (25)	49
текстиль художественный (коллекция Большого собрания изящных искусств)	IV(04)	93-96
текстиль художественный история (Франция)	IV(04)	88-92
тематическая городская среда обитания	IV(04)	45-47
температурно-влажностный режим хранения музейных фондов	I(21)	30-32
технико-технологическое исследование	I (09)	124
ткани в интерьере	I(09)	68-72
ткацкий станок кегльный	II (18)	73-74
ткачество дожаккардовое, технлогия	II (18)	73
3D-технологии в музее	IV (12)	88-89
Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора, сюжет	IV (16)	104
трюмо зеркало	I(01)	104
	II (18)	91-92
туризм	I(05)	132-133
Уланово, усадьба	I(01)	42-47,106-109
	II(02)	116-117
	III(03)	28-29
	I(05)	128
умбра	II (22)	38
Уранцовых усадьба, главный дом	III(07)	102
Усадебный интерьер, принципы реконструкции	II (18)	55-56
усадебные сады	II(06)	104-106
усадьба		
- «Усадьба Аигиных в Талицах» - туристско-рекреационный кластер	I(09)	32-35
- Бурнаевых (Казань)	III(03)	62-63
- Шакир-солдата (Казань)	II(02)	101-104
	III(03)	40-41
-Юнусовых (Казань)	III(03)	61-62
Усадьба за рубль	II(06)	19
Усадьбы Подмосковья	III(07)	12-14,18
«Усадьбы Подмосковья», путеводитель	I (17)	60-61
усадьба-дача	II(06)	106
усадьбоведение	I(05)	58-60
Фавн и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114
фарфор	II(06)	126
- глазурь	III-IV (27-28)	28
- флоральная роспись	III-IV (27-28)	30-33
-французский мягкий фарфор	II(06)	127
- фарфор жьенский	IV(08)	188-189
- фарфор китайский	II (14)	146-149
- фарфор японский	II (14)	149-150
- хранение и уход	III (15)	120-121
фасад реставрация	I (13)	74-75
фасад, вентиляционная система	I (13)	75-76
французская бронзовая анималистическая скульптура	I(21)	41
Фреска, искусство	II (26)	79
холст в живописи	IV (20)	56-57
холст, виды	IV (20)	58-59
хранение музейных фондов	I(21)	27-29
«Христос и грешница» сюжет	III-IV (27-28)	83
художественные ткани	I(05)	154
ценовая политика аукционов	II (26)	42-43
центр исторического города, функции	II(02)	58-59
цереалии	III-IV (23-24)	77
церковная мебель	IV (12)	92-97
чай, история напитка	IV (20)	38
часы	I(05)	143-144
- напольные	I(05)	145
	III(07)	129-134
- водяные часы	III(07)	126
- башенные часы	III(07)	128
- каминные	II(02)	187
- картель	II(02)	184-185
челнок-самолет (приспособление ткацкого станка)	II (18)	75-76
Чекмарева -Каменева дом (Казань)	III(03)	30-31
Черкизово, усадьба	I(05)	29-41
	II(06)	8,26
чернильный прибор	I (09)	86-87
шатлен	II (22)	34
шпалера	I(05)	154
	III(07)	192
шпалера, технология плетения	IV (16)	99
Шпалеры брюссельские	I (17)	150-151
Шпалеры Обюссона	I (17)	155-157
штриховка	I(05)	153
штоф	I(05)	154
эгрет	II (22)	29
эдил	III-IV (23-24)	77
Экзотический жанр	II (26)	63
экскурсия	III(07)	92-94
экскурсионный маршрут	IV (20)	37-38
элита общества	I(01)	11-13
эспаньетки	II(06)	139
эспланада	III(07)	73
Юматово, усадьба	I(05)	128
Юпитер и Ио, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119-120

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2019 ГОДЫ

Аббате, Никколо дель (ок. 1509/12 – 1571), итальянский живописец-колорист	II (26)	87
Авалонский, Гуго (1135/40-1200), святой католической и англиканской церквей	I (25)	69
Авед, Андре Жозеф (1702 -1766), придворный художник Людовика XV	II (18)	140-141
Авраам – библейский персонаж, первый патриарх, живший после всемирного потопа	I (25)	75
Адам, Анри Альбер (1770-1820) (Андрей Александрович), художник по фарфору	IV (20)	21
Адамс, Роберт и Джейм (1728-1792, 1732-1794), основатели «стиля братьев Адамс»	III(07)	196
Адонис, мифологический герой	II (10)	134-135
Аигин В. П., купец, выходец из крепостных, владелец усадьбы середины XIX в. в с. Талицы (ныне Пушкинский район р-н Московской области)	IV(04)	20
Айвазовский И.К. (1817-1900), русский художник-маринист и баталист	I (25)	40
Акен, Иосиф ван (1699-1749), голландский художник, работавший в Англии	I (17)	121-122
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791-1859), русский писатель и общественный деятель	II (26)	39
Александр Великий (356-323 г. до н.э.), царь Македонии	IV(08)	180

Александрийская, Екатерина (287), христианская великомученица	I (13)	111-112
Аллегрен, Кристоф Габриэль (1710-1795), французский художник и скульптор	IV (12)	142-143
Аллегрен, Этьен (1644-1736), французский пейзажист, последователь К. Лоррена и Н. Пуссена	IV (16)	34
Аллегри, Антонио (Корреджо) (1489-1534), итальянский живописец эпохи Возрождения	I (25)	45
Аллеман М., хранитель музея Сент-Этьена	I (25)	16
Алст, Виллем ван (1627-после 1683), голландский мастер натюрморта	II (18)	130-131
Аль, Ноэль (1711-1781), художник, директор Римского отделения Французской академии	I(21)	60
Альбани, Франческо (1578-1660), итальянский художник болонской школы	I (25)	90
Альст, Питер Кук, ван (1502-1550), фламандский живописец, скульптор, гравер	II (22)	100
Альтдорфер, Альбрехт (1480-1538), глава дунайской школы живописи Северного Возрождения	I (25)	79
Алявдин В. И., президент национального фонда «Возрождение русской усадьбы»	III (07)	22
Амлонг Ф.Р. (1871-?), русский и советский архитектор	I (25)	12
Амигони, Якопо (1675-1752), итальянский художник	III (19)	111
Амирхан Фатих (1886-1926), татарский литератор	III (19)	50
Аникин П. Е., архитектор, XIX в., Казань, Россия	II(02)	124
Ансальдо, Джованни Андреа (1584-1638), мастер барокко генуэзской школы	III-IV (27-28)	83
	III(03)	48
Антоний Великий (ок. 251-356), христианский святой, отшельник	III (15)	112
Апостол Пётр (? – ок. 67), в христианстве – один из двенадцати апостолов Иисуса Христа	I (25)	98
Аретино, Пьетро (1492-1556), венецианский публицист и драматург	I(21)	87
Арль, Жан-Анри, де (1734-1784), французский художник-маринист	II (22)	59
Арнульфи, Клод (1697-1786), французский портретист	I (17)	160
Артсен, Питер (1508-1575), голландский художник, основатель жанра натюрморта	II (19)	103
Арчимбольдо, Джузеппе (1526/1527-1593), итальянский живописец-маньерист, декоратор	I (25)	41
Ассизский, Франциск (1181/1182 – 1226), итальянский праведник	IV (12)	134-136
Аст, Бальтазар ван дер (ок. 1593-1657), нидерландский художник и рисовальщик	III-IV (27-28)	29
Ауэрбах, Иоганн Готфрид (1697-1753), придворный портретист австрийских королей	I (05)	188
Ахматова, Анна Андреевна (1889-1966), поэтесса, литературовед и переводчица	I(05)	33
Байи, Давид (1584-1657), голландский художник золотого века Голландии	II(06)	196
Бален, Хендрик ван (ок. 1575-1632), фламандский художник	III (19)	112
Балтусова А. А., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Банарцев, П. Н., владелец крупного швейного производства	III (07)	101
Барановский, Гавриил Васильевич (1860-1920), русский архитектор, гражданский инженер, искусствовед и издатель	II(06)	60
Барбединни, Фердинанд (1810-1892), французский литейщик и промышленник	I(05)	14
Барбьери (Гверчино), Джованни Франческо (1591-1666), итальянский живописец болонской школы	I (25)	86
Бароччи, Федерико (1526/35-1612), крупнейший итальянский мастер позднего маньеризма	IV (20)	114
Бассано Франческо, Якопо, Леандро, Джованни, династия художников (1510/1511 - 1592, Италия)	II(02)	154-158
Бассано, Леандро (1557-1622), венецианский художник, третий сын Якопо Бассано	II (26)	47
Бассано, Франческо Младший (1549-1592), итальянский художник эпохи Возрождения	II (26)	43
Батони, Помпео Джироламо (1708-1787), итальянский художник-портретист	II (22)	122-123
Бахтеев Г.А., казанский купец	I (25)	13
Башелье, Жан-Жак (1724-1805), французский художник, представитель неоклассицизма	III (11)	168-169
Бейерен, Абрахам Хендрикс ван (1620/21 -?), голландский маринист и натюрмортист	IV (20)	109-110
Бейкелар, Иоахим (ок. 1530-1573/1574), фламандский художник, мастер натюрморта и жанровых сцен	I (25)	93
Бекет, Томас (1118-1170), святой, идеолог Реформации	III (19)	100-101
Беккафуми, Доминико (1486-1551), итальянский живописец-маньерист	I (25)	45
Беллийский, Антельм (1107-1178), святой, настоятель Картезианского монастыря	III (19)	99-100
Белогруд, Андрей Евгеньевич (1875-1933), реставратор, профессор, ректор Академии художеств	II(06)	86
Белт, Корнелис (ок. 1660 после 1702), художник, Нидерланды	III(03)	134
Бенефиал, Марко (1684-1764), итальянский художник-неоклассицист	II (26)	115
Бенуа Александр Николаевич (1870-1960), русский художник и историк искусства	II (26)	68
Бенуа Н. Л. (1813-1898), архитектор	III(07)	54
Беранже, Шарль (1816-1853), французский художник-жанрист	II (14)	165-166
Бергонди, Андреа (?-1789), президент академии художеств в Риме	II (26)	76
Берен Старший (1637-1711), художник, Франция	I(05)	183
Беренц, Кристиан (1658-1722), художник, Германия	I(01)	134
Бертен, Николя (1667-1736), французский художник рококо, рисовальщик, декоратор	III-IV (27-28)	127
Берхем ,Николас (1620-1683), голландский художник и гравер	III(07)	200
Бёттер, Иоганн Фридрих (1682-1719), изобретатель европейского белого фарфора	II(06)	126
Бибиена, Джованни Мария Галли Старший (1625-1665), итальянский художник, первый учитель Франческини	III-IV (27-28)	82
Билливерти (Биливерти), Джованни (1585-1644), представитель флорентийского маньеризма	I (25)	84
Бишоп (Бисхоп), Ян де (1628-1671), голландский художник-копиист	I (25)	77

Блокландт, Антуан, ван (1533/4-1583), голландский художник и рисовальщик	II (22)	66
Блумен, Питер Ван (1657-1720), живописец батального и анималистического жанра	III(07)	190
Блумен, ван Ян Франс (1662-1749), фламандский живописец-пейзажист	IV(16)	34
Бобрен, Анри (1603-1677) и Шарль (ок. 1604-1692), французские художники-портретисты	III (19)	116-117
Бобрен, династия французских художников, XVI-XVII века	I (09)	144-145
Бозелли, Феличе (1650-1732), итальянский художник, мастер натюрморта	IV (20)	107-108
Бойер, Роберт (1758-1834), художник, иллюстратор Библии	II (18)	119
Бол, Ханс (Ганс) (1534-1593), фламандский живописец-миниатюрист	II (26)	97
Бонавия, Карл (ок. 1730-1789), итальянский живописец-пейзажист эпохи рококо	III-IV (27-28)	80
Бонёр, Роза (1822-1899), французская художница-анималистка	II (26)	50
Бони, Франсуа Жан (1754-1825), художник по тканям	II (18)	72
Бонито, Джузеппе (1707-1789), итальянский художник неаполитанской школы	II (26)	109
Боннар, Пьер (1867-1947), французский живописец-колорист	III-IV (27-28)	79
Боратынский Александр Николаевич (1867-1918), правнук Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	63
Боратынский Николай Евгеньевич (1835-1898), сын поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	54
Боратынская Анастасия Львовна (Энгельгардт) (1804-1860), жена поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	62
Боратынская Ксения Николаевна (1878-1958), внучка поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	69
Боратынская Ольга Александровна (урожденная Казем-Бек) (1844-1918), невестка поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	5
Борей – сын бога звездного неба и богини утренней зари	II (22)	107
Борзоне, Лучано (1590-1645), итальянский художник-маньерист	III-IV (27-28)	83
Борзоне, Мария Франческо (1625-1679), итальянский пейзажист-маринист, генуэзец	III-IV (27-28)	84
Борромео, Карл (1538-1594), кардинал, известный деятель Контрреформации, канонизирован	II (10)	139-140
Босуэлл, Джеймс (1740-1795), шотландский писатель	I (09)	145
Босх, Иероним (1450-1516), нидерландский художник Северного Возрождения	I (25)	42
Босхарт, Амброзиус Старший (1573-1621), фламандский художник-натюрмортист	III-IV (27-28)	29
Боттичелли, Сандро (1445-1510), знаменитый художник, флорентийская школа	II (26)	80
Брай, Ян де (1627-1697), голландский художник-портретист	IV (20)	104-
Бракенбург, Рихард (1650-1702), нидерландский художник-жанрист	III-IV (23-24)	80
Бранский В.П. (1930-2017), философ, искусствовед	I (25)	49
Браувер, Адриан (1605/6-1638), фламандский художник-жанрист	II(22)	69-70
Браш, Магнус (1731-1787), художник	I(01)	138
Бредиус, Абрахам (1855-1946), голландский искусствовед	I (25)	51
Брейгель, Питер (1525-1569), голландский художник, родоначальник городского пейзажа	IV (16)	30
Брейгель, Питер Младший (1564/65-1636), фламандец, мастер фантастических изображений огня	I (25)	82
Брейгель, Ян Младший (1601-1678), художник, Фландрия	III(03)	137
Брейгель, Ян Старший (1568-1625), ведущий фламандский художник первой трети XVII века	I (25)	81
Брекелекам, Квирин Гертис ван (1620-1674), художник лейденской школы XVII в.	II(06)	196
	I (17)	116-117
Брене, Николя-Ги (1728-1792), французский исторический живописец	IV (20)	96
Бриджем, Генри (1697-1754), часовщик	III(07)	134
Бриль, Пауль (1556-1626), фламандец, глава Римской академии художеств	II (26)	85
Брок, Криспин ван ден (1523-1591), фламандский живописец, ученик Франса Флориса	III-IV (27-28)	122
Бронзино, Аньоло (1503-1563/1572), итальянский живописец-маньерист	I (25)	39
Брюгер, Карл, основатель мануфактуры Charles Burger, Австрия	IV(04)	89,90
Буллонь, Мадлен (1648-1711), французкая художница	II (10)	149
Булонь, Бон де Старший (1649-1717), французский живописец эпохи барокко	II (26)	106
Булонь, Луи де Младший (1654-1733), французский придворный живописец	II (26)	113
Буль, Андре-Шаль (1642-1732), мастер мебельного искусства, автор мебельного декоративного стиля «Буль», придворный мастер Людовика XIV	II(06)	135
Бунден, ван ден Виллем (1577-1655), голландский пейзажист	IV (16)	32
Бурдон, Энжен (1808-1884), французский мастер-часовщик, инженер, Франция	I (05)	144
Буррини, Джованни Антонио (1656-1727), итальянский художник, мастер барокко	II (26)	88
Буффе Жак, французский искусствовед, специалист по искусству Франции XIX-XX веков	I (25)	16
Буше Франсуа (1703-1770), французский живописец, гравер, декоратор, яркий представитель стиля рококо	III (11)	166-167
Бюффон, Жорж-Луи Леклерк де (1707-1788), французский естествоиспытатель	III-IV (27-28)	29
Бялик, Хаим-Нахман (1873-1934), еврейский поэт и прозаик	I (25)	75
Вага, дель Перино (1501-1547), итальянский художник	IV (16)	109
Ваддер, Лодевейк де (1605-1655), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	56
Вазари, Джорджо (1511-1574), итальянский живописец, архитектор, писатель	I (25)	48
Ваккаро, Андреа (1604-1670), неаполитанский мастер барокко	I (25)	85
Ваккаро, Доменико Антонио (1678-1745), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (19)	96
Ваккаро, Лоренцо (1655-1706), итальянский художник и скульптор, отец Доменико Антонио Ваккаро	I (25)	69

Валансьен, Пьер-Анри де (1750-1819), французский живописец-романтик, пейзажист	III (11)	183-184
Великопольская Н.С., генеральша – казанская домовладелица	II (26)	39
Валлен, Жак-Антуан (1760-1831), французский художник, мастер чувственных изображений нимф	I(21)	63-64
Валь, Карнелис де (фламандский художник, 1592-1667)	III(07)	191
Вальтер фон Чирнхаус, Эренфрид (изобретатель европейского белого фарфора(1651-1708))	II(06)	126
Ван Гог, Винсент (1853-1890), нидерландский художник-постимпрессионист	II (26)	43
Ван Даль, Жан-Франсуа (1764-1840), французский живописец и литограф	III (11)	186-187
Ван Ризер Бург, Бернар II, мастер краснодеревщик	II(06)	141
Ванвителли, Луиджи (1700-1773), итальянский придворный архитектор позднего барокко	III-IV (27-28)	95
Васильчиков Григорий Алексеевич (1752-1838), генерал-лейтенант	I (13)	21
Васильчиков Илларион Васильевич (1776-1847), князь	I (13)	22
Вассу, Жан-Батист (1739-1807), французский мастер-мебельщик	III-IV (27-28)	68
Ватто, Луи Жозеф (1737-1798), художник, Франция	II(02)	183
Веласкес, Диего (1599-1660), испанский придворный художник	II (26)	55
Венето, Бартоломео (ок. 1480 – 1530 г.), итальянский художник, новатор живописи	II (26)	87
Веникс, Ян Баптист (1621-1659/61), голландский художник, работал во многих жанрах	I (25)	103
Венецианов А. Г. (1780-1847), художник, Россия	I(01)	108
Вербек, Питер Корнелис (1610-1654), голландский художник	I(21)	125
Вербек, Франс-Ксавье (1686-1755), фламандский художник	I (09)	156
Верельст, Симон (1644-1721), художник, Англия	I(01)	125
Верколье, Николас (1674/1675-1746), художник, сын Яна Верколье	IV(08)	209
Верколье, Ян (1650-1693), художник и гравер Золотого века голландской живописи	IV(08)	208-209
Вермеер, Ян (Делфтский) (1632-1675), нидерландский художник-живописец, портретист	I (25)	57
Верне, Клод-Жозеф (1714-1789), выдающийся французский пейзажист	I(21)	118
Верфф, Адриан ван дер (1659-1722), голландский портретист, мастер эротико-мифологических сцен	I (25)	88
Верхаген, Пьер Жозеф (1728-1811), фламандский художник	II (14)	99-100
Вёльфлин, Генрих (1864-1945), швейцарский теоретик и историк искусства	IV (16)	33
Вивьен, Жозеф (1657-1734), французский художник, мастер парадного портрета	I (17)	162
Виже-Лебрен, Элизабет (1755-1842), французская художница, мастер светского портрета	II (26)	50
Вильямс-Эллис, Сьюзан (1918-2007), мастер росписи по фарфору	III-IV (27-28)	40
Виппер Борис Робертович (1888-1967), советский историк искусства	III-IV (27-28)	78
Винчи да, Леонардо (1452-1519), итальянский художник (скульптор, архитектор) и ученый	IV (16)	35
Витковер (Витковер), Рудольф (1901-1971), выдающийся британский историк и теоретик искусства	III-IV (27-28)	82
Витте, Эммануэль де (1617-1692), голландский художник, мастер церковных интерьеров	III (19)	73-74
Витхос, Маттиас (1627-1703), голландский художник, мастер натюрмортов	IV (16)	29
Влит, Хендрик ван (1611/12-1675), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	74-75
Вогелер, Карел ван (1653-1695), итальянский художник голландского происхождения	II (10)	148
	II (18)	131
Волер, Пьер-Жак (1729-1799), французский живописец-пейзажст	II (26)	76
Воллердт, Иоганн-Кристиан (1708-1769) художник, Германия	I(01)	137
Воронцов Михаил Илларионович (1714-1767), граф, российский дипломат	II (26)	76
Ворстерман, Лукас (1595-1675), гравер произведений Рубенса и ван Дейка	II (18)	118-119, 121
Вос, Мартин, де (1532-1603), фламандский художник	I(21)	90-91
Вос, Питер де (1490-1567), фламандский художник, отец Мартина де Воса	III-IV (27-28)	125
Вос, Ян (1612-1667), нидерландский драматург и поэт	I (25)	103
Воуверман, Филипс (1619-1668), голландский баталист, ученик Ф. Хальса	III-IV (23-24)	41
Вранкс, Себастьян (1573-1647), выдающийся фламандский баталист	III-IV (23-24)	51-52
Вроликк, Андрианус Якобус (1834-1862), нидерландский художник	III-IV (23-24)	86
Вуэ, Симон (1590-1649), представитель барокко	IV(08)	207
Вьен, Жан-Мари (1716-1809), французский живописец, основатель неоклассицизма	IV (16)	118
Вюэ, Арну де (1644-1720)	IV (08)	180-181
Вяземский, Александр Алексеевич (1727-1793), князь, генерал-прокурор	IV (20)	21
Вяземский, Михаил Сергеевич (1770-1848), генерал-майор	II (02)	85-87
Вяземский, Петр Андреевич (1792-1878), русский поэт, литературный критик, князь	II (02)	84
Вяземский, С. И. (1743-1813), действительный тайный советник, сенатор	II (02)	84,87
	III (07)	57
Гакстгаузен, Август (1792-1866), экономист, Германия	I (05)	100
Гал Барент (1620/1635-1687/1703), художник, Голландия, XVII в.	IV (08)	208
Галле, Карнелис (1576-1650), гравер	III (07)	193
Галле, Филипп (1537-1612), нидерландский художник и гравер	III (07)	192
Галлош, Луи (1670-1761), французский художник эпохи барокко	II (14)	108-109
Гамелен, Жак (1738-1803), художник батального жанра	III(07)	139
Ганганелли, Джованни (Климент XIV) (1705-1774), покровитель искусств	II (26)	55
Гарджуло, Доменико (Микко Спадаро) (1609/10 – ок. 1675), итальянский художник барокко	II (26)	84

Гау, Эдуард (1807-1887), акварелист I (17) 39
Гварди, Франческо Ладзаро (1712-1793), итальянский ведутист, венецианец III-IV (27-28) 86
Гверьери, Джованни Франческо (1589-1655/57), итальянский художник-караваджист I (25) 83
Гвидобальдо II, герцог Урбино (1514-1574), покровитель Якопо Пальмы мл. III-IV (27-28) 81
Гвин, Элинор, Нелл Гвин (1650-1687), английская актриса II (06) 195
Геел, ван Якоб (1583/84-1638/40), голландский художник IV (16) 33
Гейнсборо, Дюпон (1754-1797), английский художник, племянник и единственный ученик Томаса Гейнсборо I (09) 145
Гейнсборо, Томас (1727-1788), английский живописец, портретист и пейзажист IV (16) 40
Гелдорп, Гортзиус (1553-1618), художник фламандской школы I (13) 93
Гёдике Роберт Андреевич (1829-191), русский архитектор I (09) 52
Гильбер, Жан-Франсуа II (??), французский серебряных и золотых дел мастер XVIII века III-IV (27-28) 60
Гир, Лоран де ла (1606-1656) выдающийся французский мастер IV(08) 207
Гирландайо, Доменико (1448-1494), флорентийский живописец, основатель династии II (26) 80
Гисланди, Витторе круг (1655-1743), художник, Бергамо, Италия I(01) 129
Глебов В. П. (1848-1926), действительный статский советник, член Государственного Совета III(07) 69
Глаубер, Иоханнес (1646-1726), голландский пейзажист IV (16) 29
Гобер, Пьер (1622-1744), художник, Франция II(02) 150
Гоген, А. И. фон (1814-1849) архитектор, Санкт-Петербург, Россия II(02) 82
Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852), русский писатель I (09) 55
Годен, Огюст (1816-1883), вице-президент Объединения предпринимателей по мебели III(07) 186
Голицын Дмитрий Михайлович (1721-1793), русский дипломат I (13) 37-38
Голицына Екатерина (Смарагда) Дмитриевна (1720-1761), жена Д.М. Голицына I (13) 38
Голицын Александр Михайлович (1723-1807), оберкамергер I (13) 38
Гольциус, Хендрик (1558-1617), нидерландский исторический живописец III-IV (23-24) 100
Гонзага, Луиджи (1268-1360), викарий Священной Римской империи, покровитель Италии II (26) 75
Граббе А. Н. (1864-1947), граф, владелец усадьбы Васильевское III(07) 57
Гракх, Тиберий и Гай (II в. до н.э.) – римские политики-реформаторы I (21) 52
Гране, Франсуа Мариус (1775-1849), французский живописец, пленэрист IV (12) 143-144
Графф, Антон, круг (1736-1813), знаменитый художник-портретист, придворный художник Фридриха Великого, Германия I(01) 135
Греббер, Франс де (ок. 1603-1652/3), нидерландский художник III-IV (23-24) 100
Грёз, Жан Батист (1725-1805), французский художник, портретист II (10) 150-151
Григорий Великий (ок. 540-604), один из четырех латинских отцов церкви, папа (590-604) III (19) 98-99
Гриммер, Абель (1570 – ок.1620), фламандский пейзажист I (09) 142
Гро, Антуан Жак (1771-1835), художник-академист II(06) 191
Гро, Антуан Жан (1771-1835), художник-академист, любимец Наполеона II(06) 191
Грожан, Фридерик, изготовитель арф из Лондона II(06) 190
Гудро, Антуан, мебельщик II(06) 135
Гульельми, Грегорио (1714-1773), итальянский живописец II (26) 76
Гурьев, граф I(05) 115
Гущин Иван Николаевич (1983), председатель Комитета РТ по охране ОКН III-IV (27-28) 17
Гюйгенс, Христиан (1629-1695), голландский физик, изобретатель первых маятниковых часов III(07) 129
Давид, Жак Луи (1748-1825), художник, Франция III(07) 136
д'Адрекал, Франсуа Ксавье II(06) 128
Дар, Пьер ле (годы жизни неизв.), французский художник I (09) 146
Дарт, производитель фарфора I(05) 120
Дациаро, Джузеппе (1806-1865), владелец писчебумажных магазинов в Москве, Санкт-Петербурге, Париже I (09) 85
Дебюкур, Филибер-Луи (1755-1832), французский художник, гравер, ученик Вьена I(21) 69
Дейк, Антонис ван (1599-1641), художник, Англия II(02) 126
Дейк, Флорис Клес ван (1635/36-1672), голландский живописец-натюрмортист III-IV (27-28) 47
Дек, Теодор (1823-1891), французский керамист XIX в. IV(08) 192
Делен, Дирк ван (1604/5-1671), голландский гравер, художник II (19) 69
Дельвиг, Антон Антонович, барон (1798-1831), поэт, друг А.С. Пушкина III-IV (27-28) 60
Декер, Корнелис Герритс (1623? -1678), голландский художник бытового жанра I (17) 115
Деланнуа, Луи (1731-1792), французский краснодеревщик, столяр, мастер художественной мебели II(06) 183
Деларош, Поль (1797-1856), французский художник-портретист и пейзажист II (14) 166-167
Делястр, Жак-Антуан (1690-1765), французский художник-баталист II (26) 69
Демидов, Никита (1656-1725), русский промышленник I(05) 117
Демидов, Николай, русский промышленник и меценат I(05) 117-118
Дессин О. В., архитектор, начало XIX в., Москва, Россия II(02) 82
Джадд Д. (1928-1994), выдающийся американский скульптор минималист, искусствовед I (25) 20
Джачинто, Диано (Диана) (1731-1803), итальянский художник юга Италии, неоклассицист III-IV (27-28) 95

Дженнари, Бенедетто (Старший) (1570-1610), итальянский живописец, учитель знаменитого Гверчино	I (25)	86
Джентилески, Артемизия (1593-1653), итальянская художница	I (25)	41
Джентилески, Орацио (1563-1639), итальянский художник эпохи раннего барокко	I (25)	84
Джон, Гвен (1876-1939), самая продаваемая уэльская художница XX века	II (26)	50
Джордано, Лука (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III (15)	110
Джотто (ок. 1267 – 1337), итальянский художник и архитектор	IV (16)	28
Джулиани, Вероника (1660-1727), католическая святая, покровительница Италии	II (26)	75
Дзанки, Антонио (1631-1722), венецианский живописец-караваджист	II (26)	85
Дзокки, Джузеппе (1711-1767), итальянский пейзажист барокко	III (15)	127-130
Дзукарелли, Франческо (1702-1788), итальянский художник-пейзажист	II (10)	165
Дидро, Дени (1713-1784), французский просветитель, писатель, художественный критик	III(11)	164-165
Дипенбек, Авраам, ван (1596-1675), фламандский художник, ученик Рубенса	I(21)	104
Дисней, Уолт (1901-1966), американский художник-мультипликатор, кинорежиссёр, актёр, сценарист и продюсер, основатель компании «Walt Disney Productions»	I(05)	132
Дитрих, Кристиан Вильгельм Эрнст (1712-1774), художник, Германия	I(05)	136
Друэ, Франсуа-Юбер (1727-1775), французский художник-портретист	III (19)	111
Дойч, Николаус Мануэль (1484-1530), художник, Берн, Швейцария	III(03)	162-163
Доменикино (1581-1641), художник болонской школы, предшественник классицизма	II (26)	99
Доменичини, Аполлонио (1740-1770), итальянский мастер ведуты	IV (20)	115
Донди, Джованни де, часовщик	III(07)	128
Дондуччи, Джованни Андреа (Мастеллетта) (1575-1655), болонский художник-маньерист	II (26)	86
Доното, Кристи, окружение	I(05)	166
Доре, Гюстав Поль (1832-1883), французский гравёр, иллюстратор и живописец	III-IV (27-28)	42
Дориа - влиятельный аристократический род Генуэзской республики с XII по XVI века	I (25)	41
Дуйтц, Ян де (1629-1676), фламандский живописец XVIIв.	II(06)	180
Дус, Симон, ван дер (1653-1717), нидерландский пейзажист	III-IV (23-24)	107
Дус, Якоб ван дер (1623-1673), нидерландский художник по прозвищу «барабанщик»	I (25)	103
Дюбуа, Жак (169(3-5) - 1763), мебельный мастер, Париж, Франция	III(03)	168-172
Дюбуа, Рене (1737-1799), мебельный мастер, Париж, Франция	III(03)	172-173
Дюге, Гаспар (1615-1675), французский художник-пейзажист	II (10)	163
Дюжарден, Карел (1622-1678), нидерландский художник и гравер	III-IV (23-24)	107-108
Дюкре, Жозеф Франсуа (1735-1802), французский потомственный художник и гравер	IV (12)	148
Дюлен, Пьер (1669-1748), французский художник -классицист	I(21)	61
Дюмениль, Пьер Луи (1698-1781), знаменитый французский жанрист	II (10)	140
Дюрер, Альбрехт (1471-1528), немецкий живописец, гравёр и график	I (25)	45
Дюплесси, Жозеф Сиффред (1725-1802), французский художник-портретист	III(11)	182-183
Екатерина Александрийская (287-?), христианская Святая великомученица	II (18)	145
Жаккард, Жозер Мари, изобретатель ткацкого станка	I (05)	155
	II (18)	76-77
Жакоб, Анри, самый известный фальсификатор клейма Жоржа Жакоба	II(06)	185
Жакоб, Жорж (1739-1814), мебельщик, Франция, Париж	II(06)	183
Жанмо, Луи (1814-1892), французский живописец и поэт	I (25)	24
Жанна Французская (1464-1505), канонизированная дочь Людовика XI	II (26)	75
Жансельм, династия, Жозер Пьер Франсуа, Жан Ану, Шарль Жозеф, Мари	III(07)	186
Жерар, Франсуа Паскаль Симон (1170-1837), портретист эпохи ампир	II (02)	185
	II(06)	194
	III(07)	138
Жерико, Теодор (1791-1824), французский художник	III(07)	140-141
Жоллен, Николя-Рене (1732-1804), французский художник эпохи Просвещения	IV (12)	153-154
Жорж II, мебельный мастер, сын Жоржа Жакоба	II(06)	185
Жорж Альфонс (1799-1870), мебельщик	II(06)	185
Жорж Кузино (1733-1800), прославленный мастер струнных инструментов XVIII столетия	II(06)	190
Жорж, Франсуа-Оноре (1770-1841), мебельный мастер, другое имя «Жакоб Демальтер»	II(06)	185
Жувене, Жан-Батист (1644-1717), французский исторический живописец	III-IV (27-28)	129
Жуковский, Станислав (1873-1944), русский живописец	I(05)	138
Загоскин Н.П. (1851-1912) профессор, автор «Спутника по Казани»	I (25)	11
Зегерс (Сегерс), Герард (1591-1651), фламандский художник, мастер исторической живописи	I (25)	93
Зегерс, Даниэль (1590-1661), фламандский художник, мастер цветочного натюрморта	I(21)	104
Зегерс, Ян-Батист (1624-1670), фламандский художник, сын Герарда Зегерса	I (25)	97
Иванов Дмитрий Дмитриевич (1922-1929), директор Оружейной палаты	I (17)	8
Идальго, Анн, мэр Парижа	I (17)	58
Изабе, Жан- Батист (1767-1853), художник	III(07)	136
Ильина Ольга Александровна (1894-1991), правнучка поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	55
Иосиф – библейский персонаж, сын еврейского патриарха Иакова	I (25)	103

Каваллино, Бернардо (1616-1656), неаполитанский мастер эпохи барокко	I (25)	85
Каз, Пьер-Жак (1676-1754), французский исторический живописец	II (26)	104
Казаков, М. Ф. (1738-1812), архитектор, представитель классицизм, Москва, Россия	II(02)	81-82
	I(05)	32,36-37, 115
	III (07)	64
Казаков, Родион Родионович, архитектор, ученик М. Ф. Казакова	I(05)	33
Казанова, Джакомо Джироламо (1725-1798), знаменитый итальянский авантюрист, брат Франческо Казановы	III-IV (27-28)	87
Казанова, Франческо Джузеппе (1727-1802), художник, Англия, родной брат знаменитого Джакомо Казанова	III(03)	175-177
Каиафа - первосвященник Иудеи с 18 по 37 год	I (25)	49
Калверт, Денис (ок. 1540-1619), фламандец, работавший в Италии, представитель болонской школы	III-IV (27-28)	90
Калле, Антуан-Франсуа (1741-1823), французский художник, мастер рисунка и декоративных плафонов	IV (12)	154-155
Кало, Фрида (1907-1954), мексиканская художница	II (26)	43
Камбьязо, Джованни, генуэский художник новатор, отец Луки Камбьязо	I (25)	44
Камбьязо, Лука (1527-1585), маньерист	I(05)	188
Каменев Г.П. (1772-1803), поэт, переводчик	III(07)	102
Каменская, Анна Федотовна	II (06)	84
Кампен, Якоб ван (1596-1657), нидерландский художник и архитектор	I (25)	103
Кампилья, Джованни Доменико (1692-1768), итальянский художник	II (26)	76
Каналетто, Джованни Антонио (1697-1768), итальянский художник	I(05)	187
Канова Антонио (1757-1822), итальянский скульптор	III(11)	112
Кансулат, крупный военоначальник	I(05)	30
Капеллер, Жан Жозеф (1706-1790), французский художник-маринист	II (22)	59
Капнист, граф	I(05)	115
Караваджо да, Микеланджело Меризи (1571-1610), итальянский художник	IV (16)	110
Каресме, Жак-Филипп (1734-1796), французский художник	II (22)	110
Карраччи, Агостино (1557-1602), один из основателей болонской академии братьев Карраччи	II (26)	86
Карраччи, Аннибале (1560-1609), итальянский живописец и гравер	IV (16)	35
Карраччи, Лодовико (1555-1609), итальянский живописец болонской школы	I (25)	86
Кассатт (Кэссетт), Мэри (1844-1926), американская художница-импрессионистка	II (26)	50
Кастаньо Андреа дель (1423-1457), итальянский художник эпохи Возрождения	I (25)	39
Кастелло, Бернардо (или Кастелли) (1557–1629), генуэзец, исторический художник, портретист	III-IV (27-28)	83
Кастелло, Джованни Баттиста (Иль Бергамаско) (1500/1509-1569/1579), итальянский исторический живописец	I (25)	45
Кастельс, Пауль (до 1625-?), фламандский баталист	III-IV (23-24)	43
Кауфман, Ангелика (1741-1807), немецкая художница	IV (16)	120
Кафтырев В. И. (+1807), архитектор, автор генерального плана Казани	I(01)	34-36, 60, 65
Кахан, Яаков (1881-1960), израильский поэт и переводчик	I (25)	75
Качалов В.И. (1875-1948), народный артист СССР	III(07)	103
Квеллин, Эразм, Младший (1607-1678), фламандский художник, ученик Рубенса	I(21)	104
Кендлер, Иоганн Иоахим (1706-1775), немецкий скульптор-миниатюрист	III-IV (27-28)	37
Кидзайэмон, Сакайда (1596-1666), мастер росписи по фарфору в виде плодов хурмы	III-IV (27-28)	38
Кларк Кеннет (1903-1983), британский историк, крупный специалист по истории искусств	IV (16)	28
Классейн, Антоний (1466-1530), фламандский живописец	IV(08)	206
Клевер Юлий Юльевич (1850-1924) – русский художник	I (13)	66
Клемент, Уиллиам, часовой мастер	III(07)	132
Климент XIV (1705-1774), Папа Римский	II (14)	96-97
Клодо, Жан-Батист (1733-1805), французский художник-пейзажист	II (18)	143
Клодт, Петр Карлович (1805-1867), российский скульптор, анималист	I (21)	42
Клыков, Вячеслав Михайлович (1939-2006), русский скульптор	II(06)	54
Князья Черкасские	I(05)	31
Кодацци, Вивиано (1604-1670), итальянский художник-архитектор	II (26)	85
Кодацци, Никколо (1642-1693), итальянский мастер каприччио и ведуты	II (22)	119
Кодде, Питер (1599-1678), голландский художник, работал во многих жанрах	II (26)	43
Кокси, Рафаэль (1540-1616), южно-голландский художник религиозного жанра	III-IV (27-28)	125
Колла, Ашиль (1795 — 1859), французский гравёр, инженер и изобретатель особого рода машинного гравирования на стали и меди	I(05)	140
Коллерт, Адриан (1560-1618), фламандский рисовальщик и гравер	III(07)	192-193
Конинк, Саломон де (1609-1656), голландский портретист, мастер жанровых сцен	I (25)	99
Конинк, Филипп де (1619-1688), голландский пейзажист, кузен С. де Конинка	I (25)	99
Конка, Себастьяно (1680-1764), итальянский художник эпохи позднего барокко	II (26)	74
Констебл, Джон (Констэбль) (1776-1837), английский художник-романтик-пейзажист	III-IV (27-28)	47
Копли, Джон Синглтон (1738-1815), английский мастер исторической живописи	II (18)	121

Корсини, Нери Мария (1685-1770), итальянский куриальный кардинал II (26) 76
Коссали, Грацио (1563-ок.1627), итальянский художник II (10) 142
Кранах, Лукас (Старший) (1472-1553), один из самых значительных художников Германии начала XVI века I (25) 77
Креспи, Джованни Баттиста (1573-1632), итальянский мастер религиозной живописи II (22) 51
Креспи, Джузеппе Мария (1665-1747), художник болонской школы, натюрмортист II (26) 88
Крессан, Шарль (1685-1768), скульптор и краснодеревщик герцога Орлеанского II(06) 135,139
Крети, Донато (1671-1749), итальянский живописец эпохи рококо болонской школы III-IV (27-28) 92
Кривелли, Джованни (1690-1760), итальянский художник-анималист II (14) 156-157
Крымов В. П. (1878-1968), русский писатель, издатель, основатель и владелец журнала «Столица и усадьба», 1913-1917 IV(04) 30,31
Куайни, Луиджи (1643-1717), мастер архитектурного пейзажа, ученик Гверчино III-IV (27-28) 82
Куапель, Антуан (1661-1722), художник, Франция II(02) 164-165
Куапель, Ноэль Никола (1690-1734), французский художник, брат Антуана Куапеля II (26) 107
Куапель, Шарль Антуан (1694-1752), французский художник, живописец и гравёр III-IV (27-28) 128
Кудрявцев, Нефед Никитич (1664(?)-1774), вице-губернатор Казанской губернии, первый владелец усадьбы Каймары II (10) 38
Купецкий, Иоганн (1667-1740), словацикий портретный и исторический живописец IV (16) 114
Курбе, Густав (1819-1877), французский художник, основатель реализма IV (16) 116
Куртуа, Гийом (1628-1679), французский художник, мастер религиозной и мифологической живописи IV (16) 124
Куртуа, Жак (1621-1676), французский художник-баталист IV (16) 122
Кусту, Гийом (1677-1746), французский скульптор XVIII в. IV(08) 210
Кучумов, Алексей Михайлович (1912-1993), музейный работник, искусствовед) II(06) 115
Куэйер, Даниэль, известный часовой мастер III(07) 130
Лабиль-Гиар (Жиар), Аделаида (1749-1803), французская художница-портретист II (26) 50
Ланглуа Франсуа (1589-1647), французский гравер XVII в. I(01) 126
Лагрене Младший, Жан-Жак (1739-1821), художник, Париж, Франция I(01) 2-76,78
Лагрене, Жан Луи Франсуа (1725-1805), художник, Париж, Франция I(01) 72,076-78
Лаллеман, Жан-Батист (1716 – ок. 1803), французский художник, работал в Италии II (26) 76
Ламбрехт, Жан-Батист (1689-1731), голландский художник-жанрист I (17) 120
Ланкре, Никола (1690-1743), французский живописец-декоратор стиля рококо III-IV (27-28) 59
Лансере, Евгений Александрович (1846-1886), русский скульптор-анималист I(05) 150
Ларжильер, Никола де (1656-1746), художник, портретист, Париж, Франция I(01) 84-85
Ларок, Пьер, мебельный мастер, XVIII в., Франция III(03) 167
Лассаль, Филипп де, рисовальщик, Франция, XIX в. I(05) 155
II (18) 73
Ластман, Питер (ок. 1583 - 1633), нидерландский живописец, учитель Рембрандта I (25) 99
Латур, Жорж де (1593-1652), лотарингский живописец-караваджист I (25) 47
Лафосс, Шарль де (1636-1716), французский художник, ученик Лебрена II (22) 46
Лебрен, Шарль (1619-1690), французский художник и теоретик искусства IV(08) 181
Леваллуа П., французский писатель и журналист IV(04) 142-144, 146
Левенгук ван, Антони (1632-1723), нидерландский натуралист, конструктор микроскопов I (25) 57
Леаль, Хуан де Вальдес (1622-1690), художник, Севилья, Испания I(01) 110-113
Лейден, Лукас ван (1494-1533), один из первых представителей голландской жанровой живописи I (25) 77
Лели, Питер (1618-1680), английский живописец-портретист голландского происхождения II (26) 54
Лем, Иван Михайлович (1738-1810), российский архитектор-теоретик, градостроитель II(06) 91
Лемуан, Франсуа (1688-1737), французский художник эпохи рококо I (17) 164-165
Ленен, Антуан (ок. 1588-1648), художник, Франция III(03) 150-151
Ленен, Луи (ок. 1607-1677), художник, родной брат Антуана Ленена, Франция III(07) 150-151,153
Ленен, Матье (ок. 1607-1677), художник, родной брат Антуана Ленена, Франция I(01) 126
II (18) 132-136
Лепентр, Шарль (1735-1803), французский художник-портретист IV (12) 157-158
Лепренс, Жан Батист (1734-1781), французский художник, ученик Франсуа Буше II(06) 197
Лересс, Жерар де (1640-1711), нидерландский художник III-IV (23-24) 71
Летьер, Гийор Гитом (1760-1832), художник III(07) 141
Лещинская, Мария (1703-1768), супруга короля Людовика XV II(06) 131
Либерих Н. И. (1828-1883), русский скульптор, Санкт- Петербург, Россия IV(04) 140-141
Ливенс, Ян старший (1607-1674), художник, начинал свой путь в одной мастерской с Ремрандтом, Нидерланды I(01) 127
II(06) 196
Лигоцци, Якопо (1547-1624), итальянский художник, мастер религиозного жанра III (15) 106-107
Линкольский, Хуго (1135/40-1200), один из Святых Реформации III (19) 97
Линней, Карл (1707-1778), шведский естествоиспытатель III-IV (27-28) 29
Линниг, Юзеф Теодор (1815-1891), бельгийский акварелист, топограф, историк искусства I II-IV (27-28) 122

Линник И.В. (1922), доктор искусствоведения, государственный Эрмитаж	I (25)	52
Линт ван, Франс (1684-1763), фламандский художник	I (13)	132
Ложье, Марк-Антуан (1713-1769), французский теоретик искусства	II (26)	108
Ломаццо, Джованни Паоло (1538-1592), итальянский художник и теоретик искусства	II (22)	112
Ломбард (Сюстерман), Ламберт (1505/06-1566), известный фламандский художник	III-IV (27-28)	121
Лоо ван, династия (Луи-Абрахам, Жан-Батист, Шарль Андре)	III (07)	203
Лоо, Жан-Батист ван (1684-1745), популярнейший французский портретист эпохи рококо	II (26)	114
Лоо, Карл (Шарль) ван (1705-1765), французский придворный художник, мастер рококо	I (25)	89
Лоо, Луи-Мишель ван (1707-1775), придворный художник-портретист эпохи рококо	I (01)	128
Лоо, Якоб ван (1614-1670), фламандский живописец эпохи барокко	III (07)	202
Лоррен, Клод (1600-1682), выдающийся представитель французского классического пейзажа	IV (16)	33
Лосенко А. П. (1737-1773), художник, один из основателей русской академической живописи, Россия	I(01)	76
Лот – библейский персонаж, племянник Авраама	I (25)	75
Луар, Марианна (ок. 1715-1769), художница, портретистка, Франция)	I(01)	128
Лурье, Борис Дмитриевич, архитектор-реставратор	II(06)	77
Луттихейс, Исаак (1616-1673), голландский портретист, ученик Ван Дейка	II (22)	73
Львов Николай Александрович (1753-1803), выдающийся архитектор-палладианец	III-IV (27-28)	8
Людвиг Петер (1925-1996), немецкий коллекционер	I (25)	19
Лютер, Мартин (1483-1546), идеолог Реформации	I (17)	139-140
Мазуа, Этьен Франсуа (1719-1762), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Мазуччи, Агостино (1691-1758), итальянский живописец позднего барокко	II (26)	114
Мальвазия, Карло Чезаре (1616-1693), итальянский ученый и историк искусства	III-IV (23-24)	97
Мандер, Карел, ван (1548-1606), поэт, писатель и художник, учитель Хальса	II (22)	63
Мане Эдуард (1832-1883), французский живописец- импрессионист, гравёр	I (25)	22
Манфреди, Бартоломео (ок. 1580-1622), итальянский живописец-караваджист	I (25)	97
Манчини, Франческо (1679-1758), итальянский художник в стиле барокко и рококо	II (26)	114
Маньяско, Алессандро (1667-1749), итальянский художник-пейзажист	IV (20)	121
Маратта, Карло (1625-1713), итальянский художник и архитектор эпохи барокко	IV (20)	116-117
Марини, Антонио Мария (1668-1725), итальянский художник-маринист	II (22)	121
Марино, Джамбаттиста (1569-1625), итальянский поэт, друг Пуссена	II (26)	84
Мариэтт, Пьер-Жан (1694-1774), французский историк искусства и коллекционер	I (25)	47
Маркова В.Э. (1942), российский искусствовед-итальянист	I (25)	54
Мартен, Жан-Батист (1659-1735) – французский художник и декоратор	I (21)	55
Мартен, Пьер-Дени (1663-1742) – французский исторический живописец и баталист	I (21)	55
Мартинес, Элиас Гарсиа (1858-1934), испанский художник	III-IV (27-28)	51
Мартино Бальтазар (1636-1714), французский часовщик	I (13)	70
Мартос, Иван (1754-1835), русский архитектор	IV (16)	115
Марфа и Мария – персонажи Нового Завета, сестры, принимавшие в своем доме Христа	I(21)	85
Мас (Маас), Дирк (1659-1717), голландский живописец	III(07)	200
Массе, Жан (1602-1672), французский эбенист	IV(04)	82
Массейс, Квентин (1465/66-1530), известный голландский живописец	IV (20)	45-46
Массейс, Корнелис (ок. 1508 – ок. 1556), фламандский художник	I (25)	80
Массейс, Ян (ок. 1510-1575), художник фламандского ренессанса, пейзажист и жанрист	I (25)	80
Матон, Августин, мебельный мастер, XVIII в, Франция	II(02)	162
Матье ,Криаэр (1689-1776), мебельный мастер, стиль Людовика XV, Франция	I(01)	96-101
Медичи, Фердинандо II Фердинанд (1610-1670), великий герцог Тосканы, покровитель искусств	I (25)	58
Мейер, Фред (1955), голландский искусствовед, научный консультант Сотбис	II (26)	44
Мейлен, Адам Франс, ван дер (1632-1690), фламандский живописец-баталист	II-IV (23-24)	41
Мейсоне, Жюст-Орель (1695-1750), французский декоратор	I(05)	139
Мелдолла (Мельдолла, Скьявоне – «Славянин»), Андреа (1510-1563) – учитель Тинторетто	I(21)	87
Меллан, Клод (1598-1688), гравер, ученик С. Вуэ	II (18)	145
Мене, Пьер-Жюль (1810-1879), скульптор-анималист, Франция	I(05)	145
Мериме, Леонор (1757-1836), художник, педагог, теоретик живописи	III (15)	131-134
Мерсье, Филипп (1689-1760), французский живописец	III-IV (23-24)	72
Метсю, Габриель (1629-1667), голландский художник, работал во многих жанрах	III-IV (27-28)	47
Меуччи, Винченцо (1694-1766), итальянский художник позднего барокко	II (26)	76
Мижо, Пьер II, мебельщик	II(06)	144
Микеланджело, Буонаротти (1475-1564), итальянский скульптор, художник, архитектор	IV(16)	35
Милле, Франциск (1642-1670), французский художник и график	IV (12)	150-151
Миллер, Филип (1691-1771), английский ботаник шотландского происхождения	III-IV (27-28)	29
Миль, Ян (1599-1663), фламандский художник-жанрист	III-IV (23-24)	103-105
Миньон, Люсьен (1865-1944), художник академического направления, Франция	I(01)	131
Миньяр, Пьер (1612-1695), французский художник-портретист	II (22)	46
Миревельт, Михаиль, круг (1567-1641), художник, Нидерланды	I(01)	126

Модильяни, Амедео (1884-1920), итальянский художник-экспрессионист	II (26)	43
Мозер, Людвиг, гравер	III(07)	111
Молинари, Антонио (Иль Карраччино) (1655-1704), венецианец эпохи барокко	II (26)	85
Молино Хуан Пабло – известный декоратор интерьеров	I (21)	12
Момаль, Жак-Франсуа (1754-1832), французский художник	I (21)	52
Моммерс, Хендрик (ок. 1623-1693), нидерландский художник, анималист	III-IV (23-24)	80
Момпер, Йос де Младший (1564-1635), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	98
Моне, Клод (1840-1926), французский живописец, один из основателей импрессионизма	II (26)	47
Моннуайе, Жан-Батист (1634-1699), французский мастер натюрморта	II (22)	44
Моррис Р. (1931-2018), американский скульптор, концептуальный художник и писатель	I (25)	20
Мостерт (Мостарт), Гиллис (1528-1598), фламандец, изобретатель техники архаизации живописи	II (26)	83
Мстислав (1076-1132), Великий князь киевский	II(06)	84
Муанье, Жюль (1835-1894), французский скульптор	III (11)	116
Муйарт, Николас (1590/92-1655), голландский художник, учитель Н. Берхема	I(21)	120
Мулир, Пиетр (ок. 1637-1701), художник, министр, Нидерланды	I(01)	164
Мура, Франческо де (1696-1782), любимый ученик и соавтор Солимены	II (26)	111
Муратов Павел Павлович (1881-1950), русский писатель, историк искусства	III-IV (27-28)	90
Муцал, начальник кабардинских и шпанских отрядов	I(05)	30
Муциано, Джироламо (1528/32-1592), пейзажист венецианской школы	II (26)	115
Мушерон, Фредерик-ст. (1633-1686), голландский художник-пейзажист	IV(16)	32
Мюлар, Франсуа- Анри (1769-1850), парижский мастер, работавший в историческом и портретном жанрах	III(07)	136-138
Мюрат, Иоахим (1767-1815), маршал Наполеона	IV (20)	101
Навез, Франсуа-Жозеф (1787-1869), художник	III(07)	136
Надаль, Жан - Рене (родился в 1733 г.), мебельный мастер, Франция	II(02)	160-161
Нази, Лоренцо, богатый купец, друг и заказчик Рафаэля	II (22)	97
Наполетано, Филиппо (ок. 1587/89 – 1629), придворный художник Медичи	II (26)	85
Напс, Евгений Иванович, скульптор-самоучка	I(05)	150
Нарцисс – в древнегреческой мифологии сын речного бога Кефиса и нимфы Лириопы	II (22)	106
Натуар, Шарль-Жозеф (1700-1777), французский художник эпохи рококо	III-IV (27-28)	128
Натье, Жан-Марк (1685-1776), французский живописец, портретист	IV (12)	146-147
Негре, Габриэль (1774-1847), генерал наполеоновской армии	III (11)	175-176
Неллиус, Мартинус, нидерландский художник	II(06)	197
	III (19)	108
Нирнзее Э К. (1860-1918), архитектор, Москва, Россия	II(02)	83
Нер, Эглон ван дер (1635-1703), голландский пейзажист	I (25)	88
Нетшер, Каспар (1639-1684), голландский мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	124-129
Нащокина Мария Владимировна (1953), доктор искусствоведения, историк архитектуры	I(09	38
Нито, Мари-Этьен (1759-1809), французский ювелир	II (22)	35
Новиков С. В., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Новосильцев, Н. И (1761-1838), русский государственный деятель, член Негласного комитета, президент Императорской Академии наук	II(06)	85
Нокре, Жан (1615/1617-1672), художник исторического и портретного жанров, Франция	I(01)	83-85
Ноллекенс, Джозеф Френсис (1702-1748), фламандский художник	II (22)	103
Ноннот, Донатьен (1708-1785), французский художник-портретист	III (11)	169-170
Нуволоке, Карло Франческо (1609-1702), художник религиозных сюжетов	I(05)	188
Ньютон, Исаак (1643-1727), создатель классической физики, математик, астроном	II (26)	108
Обер, Артемий Лаврентьевич (1843-1917), российский скульптор-анималист	I(21)	47
Оберкампф, Кристоф-Филипп, производитель тканей, изобретатель французского ситца	I(05)	155
Образцов В.В. потомственный дворянин, предок Сергея Образцова – основателя театра кукол	I (25)	12
Олеарий, Адам (род. 1599 г.), немецкий географ и путешественник	III(07)	198
Олешкевич К. С. (1873-1937), архитектор, автор проекта доходного дома И. Н. Киселева (модерн), Казань, Россия)	II(02)	85
Оранский, Фредерик-Хендрик (1584-1647), штатгальтер Нидерландов	III-IV (23-24)	96
Орильякский, Герберт, будущий римский папа Сильвестер II, по одной из гипотез создатель механических часов	III(07)	127
Орлеанский, Филипп	II(05)	137
Орлов- Давыдов, Владимир Петрович (1809-1882), граф, тайный советник, англоман, меценат и библиофил	I(05)	121
	III(07)	57
Орлов-Давыдов, Сергей Владимирович (1849-1905), граф, московский благотворитель	I (09)	53
Орлов-Денисов, Василий Васильевич (1775-1843), граф, генерал-майор, владелец усадьбы Васильевское	IV (12)	73-74
Орсель Виктор (1795-1850), французский художник	I (25)	24
Осокин, Евграф Григорьевич (1819-1880), ученый, ректор Казанского университета	II (22)	13
Отро,Жак (1657-1745), французский художник и драматург	I(21)	57
Пагани, Паоло (1655/61-1716), миланский художник-маньерист	III-IV (27-28)	88

Падуанский, Антоний (1195-1231), католический святой, проповедник	II (22)	54
Палладио, Андреа (1508-1580), итальянский архитектор позднего Возрождения, основоположник палладианства и классицизма	II(06)	26
Пальма, Якопо мл. (1544-1628), известный итальянский живописец	II (10)	141-142
Пандора (др.-греч. «Одаренная всеми»), первая женщина на Земле согласно мифологии	I (09)	139
Панини, Джованни Паоло (1691-1765), итальянский художник-ведутист	I(21)	95
Паннемаркер, Виллем (1512-1581), фламандский вердюр	IV(08)	157
Пармиджанино, Франческо (1503-1540), итальянский художник, маньерист	I (13)	111-112
Парросель, Жозеф (1646-1704), французский живописец-баталист	II (26)	67
Парросель, Жозеф-Франсуа (1704-1781), французский художник, сын Пьера Парроселя	II (26)	71
Парросель, Жорж (1540-1614), французский художник, основатель династии Парроселей	II (26)	67
Парросель, Луи (1634-1694), французский художник	II (26)	67
Парросель, Пьер (1664-1739), исторический художник позднего барокко, ученик Маратты	II (26)	71
Парросель, Пьер-Игнас (1702-1775), французский исторический художник	II (26)	71
Парросель, Шарль (1688-1753), Французский художник-баталист	II (26)	69
Парросель, Этьен (1696-1775), мастер мифологического жанра по прозвищу «Римлянин»	II (18)	144-145
Пасинелли (Пазинелли), Лоренцо (1629-1700), крупный мастер болонской школы	III-IV (27-28)	94
Пассаротти, Бартоломео (1529-1592), болонский художник, основатель жанра натюрморта	II (26)	100
Пачоли, Фра Лука Бартоломео де (1445-1517), итальянский математик	III-IV (27-28)	86
Паше де ла Пажери, Мари Роз Жозефа (1763-1814), жена Наполеона	II(06)	192
Пеллегрини, Джованни Антонио (1675-1741), итальянский художник, венецианец	III-IV (27-28)	88
Пепис (Пипс), Самуэль (1633-1703), английский чиновник морского ведомства, мемуарист	III-IV (27-28)	116
Пернон, Камиль (1753-1808), производитель тканей, Франция	IV(04)	91
Пернон, Луи (1681-1760), производитель тканей, Франция	IV(04)	91
Персова С.Г., архитектор-реставратор, заместитель министра культуры Республика Татарстан	III(03)	22-23
Персье, Шарль, (1764-1838), французский архитектор, художник и декоратор, педагог. Один из создателей стиля ампир	II(06)	185
Перуджино, Пьетро (1446-1523), художник, учитель Рафаэля	II (22)	98
Перуццини, Антонио Франческо (1650-1724), итальянский пейзажист	IV (20)	121
Пети де Вильнев, Клод-Франсуа-Анри (род. 1760), художник	II(06)	192
Пети, Дезире, основатель мануфактуры Edmond Petit, Франция	IV(04)	90
Пети, Жакоб (род. 1796), французский изготовитель фарфоровых изделий XIX века	II(06)	191
Петонди Ф. И. (1797-1874), архитектор, автор проекта регулярной застройки Казани, Казань, Россия	II(02) III(03)	84,106-108; 24,26
Петрарка, Франческо (1304-1374), итальянский поэт	IV (16)	29
Пингре,Эдуард (1788-1875), художник ученик Давида	III(07)	138
Пиола, Доменико (1627-1703), итальянский художник, мастер барокко	IV (20)	116
Платцер, Иоганн Георг (1704-1761), австрийский художник	II (22)	120
Понто, Якопо дель (1510-1592), известный как Бассано, – венецианский художник	I(21)	91
Порденоне, Джованни Антонио (1484-1539), итальянский живописец-маньерист	I (25)	45
Порпора, Паоло (1617-1673), неаполитанский художник-анималист	I (25)	53
Порселлис, Ян (ок. 1584-1632), знаменитый голландский художник-маринист	II (22)	58
Порция Катона – древнеримская матрона	III-IV (23-24)	87
Платцер, Иоганн Георг (1704-1761), австрийский художник	II (22)	120
Понто, Якопо дель (1510-1592), известный как Бассано, – венецианский художник	I(21)	91
Порселлис, Ян (ок. 1584-1632), знаменитый голландский художник-маринист	II (22)	58
Порция Катона – древнеримская матрона	III-IV (23-24)	87
Поршер династия (Франс, Мари-Ноэль, Марк), руководитель компании Charles Burger, Франция	II(02)	90
Поттер, Кристофер (1751-1817), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Поттера, Луи (1768-1859)	II(06)	127
Поццо, Кассьяно Даль (1588-1657), итальянский учёный и меценат	I (25)	53
Пригов Дмитрий Александрович (1940-2007), российский художник-график, скульптор	I (25)	19
Проскунин Н. М. (1863-1942), знаменитый архитектор, автор проекта доходного дома страхового общества «Россия» на ул. Сретенка, Москва, Россия	II(06)	82
Прюдон Пьер-Поль (1758-1823), портретист эпохи ампир	II(06)	194
Прюдон, Пьер-Поль, круг (1758-1823), художник, Франция	II(06)	130
Пуаза, Альфред Белле дю (1823-1883), французский исторический живописец	I (17)	139, 141
Пуарье ,Филипп, мебельный мастер, XVIII в., Франция	II(06)	159-162
Пурбус, Франс Старший (1545-1581), южнонидерландский художник	III-IV (27-28)	122
Пуссен, Никола (1594-1665), французский художник, основатель классицизма	IV (16)	37
Пухвизер, Иоганн (1680-1744), мебельщик	II(06)	137
Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837), русский поэт, драматург и прозаик	III-IV (27-28)	68
Пьер, Жан-Батист-Мари (1714-1789), французский исторический живописец	I(21)	62-63
Пьюджин, Огастес (1812-1852), английский архитектор, создатель Биг-Бена	I (17)	31

Пэн, Антуан (1683-1757), придворный художник Пруссии французского происхождения	II (22)	131-132
Пюже, Пьер (1620-1694), французский живописец религиозно-мифологического жанра	II (22)	42-43
Пюже, Франсуа (1651-1707), мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	141
Пюжоль де, Абель (1785-1861, французский живописец исторического жанра	III (15)	135-137
Рабиц, Карл (1823-1891), немецкий строитель, изобретатель, в т.ч. сетки «рабица»	IV (12)	66
Равестейн, Губерт ван (1638-1691), голландский художник, мастер натюрморта	III (19)	104
Растрелли, Бартоломео (1700-1771), русский архитектор итальянского происхождения, представитель елизаветинского барокко	I(05)	141
Редуте, Пьер-Жозеф (1759-1840), французский художник и ботаник	III (11)	185-186
Реи, Филипп, французский художник, ученик Верньe	I(21)	68
Реймерсвале, Маринус Клаус, ван (1490-1567), фламандский художник	I (20)	44-45
Рейнолдс, Джошуа, круг (1723-1792), художник, портретист, Англия	I(01)	130
Рекамье, Жанна Франсуаза Жюли Аделаида (1777-1849)	II(06)	185
Рекко, Джузеппе (1634-1695), итальянский мастер натюрморта	III (11)	178
Рембрандт (Рейн, Хармес, ван) (1606-1669), великий голландский художник	II (22)	65-66
Рен, Кристофер (1632-1723), архитектор, основоположник английского классицизма	I (17)	31
Рене, Мишель (1705-1764), известен как Мишель Слодтц, французский скульптор	I(21)	95
Рени, Гвидо (1575-1642), художник, представитель болонской школы, Италия	I(01)	86-90
Ренуар, Пьер Огюст (1841-1919), французский живописец-импрессионист	II (26)	47
Реньери, Николо (1588-1667), настоящее имя Никола Ренье, французский художник барокко, работал в Италии)	I(01)	89-90
Рёйсдал, Якоб ван (1628/9-1682), голландский художник-маринист	II (22)	57
Ривальц, Антуан (1667-1735), французский мастер барокко и классического искусства	II (26)	112
Риго, Гиацинт (1659-1743), французский художник, мастер парадного барочного портрета	II (26)	45
Рикаерт, Давид (1612-1661), голландский художник-жанрист	I (17)	118
Риккс, Поль Старший (1612-1668), фламандский художник XVII в., Брюгге, Бельгия	IV(04)	148-149
Риччи, Себастьяно, круг (1659-1734), художник, придворный живописец Людовика XIV, представитель итальянской школы,	III(03)	140
Рисбрак, Питер Андреас (1685/90-1748) – пейзажист фламандского происхождения	I(21)	109
Риччи, Марко (1676-1730), выдающийся итальянский пейзажист	II (14)	160-162
Ришом, Жюль (1818-1903), художник, Франция	I(01)	130
Робер, Гюбер (1733-1808), французский пейзажист	IV (12)	151-153
Робусти, Якопо (Тинторетто) (1518/19-1594), живописец позднего Ренессанса	I(21)	86-87
Роза, Сальватор (1615-1673), итальянский живописец	II (26)	67
Романо, Джулио (1492-1546), итальянский живописец, учеников Рафаэля	II (26)	94
Ромбоутс, Теодор (1597-1637), художник, мастер романтизма Нидердандов	I (09)	143-144
Роос, Йозеф старший (1726-1805), художник, пейзажист, мастер анималистического жанра, сын художника Гаетано Рооса, Германия	I(01)	137
Роос, Филипп Петер (1657-1706), художник-анималист, пейзажист, гравер, Германия	I(01)	134
Росиану Матьё (1897-1969), французский художник румынского происхождения	I (25)	19
Росселли, Козимо (1439 – ок. 1507), итальянский живописец-монументалист	II (26)	79
Росселли, Маттео (1578-1650), флорентийский мастер позднего маньеризма	I (25)	84
Роттердамский, Эразм (1466/1469-1536), крупнейший учёный Северного Возрождения	I (25)	49
Рубенс, Питер Пауль (1577-1640), крупнейший фламандски живописец	IV (16)	111
Румянцев -Задунайский П. А., граф, русский государственный деятель, фельдмаршал, дипломат, владелец усадьбы Зенино	III(07)	87
Руссель, династия (Пьер, Пьер-Мишель и Пьер II), парижские мебельщики XVIII в., эбенисты, работали во всех стилях середины века - от рококо до неоклассицизма	IV(04)	125
Руссель, Пьер (1723-1782), парижский мебельщик, мастер маркетри	III-IV (23-24)	84
Рябов, Петр Иванович	II(06)	86
Саделер, Рафаэль (1560-1632), фламандский гравер	III (15)	107-108
Сакки, Андреа (1599-1661), итальянский художник	III-IV (27-28)	92
Сальви, Джованни Батиста (1609-1685), итальянский художник	III (19)	109-110
Санредам, Питер Янсонс (1597-1665), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	71
Сантвоорт, Дирк (1610-1680), голландский художник-портретист	II (22)	72-73
Сантерра, Жан-Батист (1651-1717), французский художник-портретист	I (17)	163-164
Сарто, Андреа дель (1486/87-1530), итальянский живописец флорентийской школы	II (26)	99
Свамердам, Ян (1637-1680), голландский натуралист, анатом и энтомолог	I (25)	57
Свебах, Жак-Франсуа-Жозеф (1769-1823), художник, живописец по фарфору	IV(20)	21
Свебах, Бернар-Эдуард, (1800-1870) художник, живописец по фарфору, сын Ж.-Ф. Свебаха	IV(20)	22
Святой Бонавентура (1221-1274), христианский святой, епископ Альбано	II (22)	51
Себельдина Д. Н., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Сезанн, Поль (1839-1906), французский художник-постимпрессионист	I (25)	47
Сементи, Джованни Джакомо (1580-1638), итальянский художник раннего барокко	II (22)	115

Сёмин, Алексей Владимирович (1967 г.р.), бизнесмен, владелец ИГК ASG	II(06)	31
Сене, Жан-Батист (1747-1803), мебельный мастер, знаменитый парижский «эбенист», Франция	II(02)	164-165,168,169
Сене, Клод I (1724-1792), мебельный мастер, Франция	II(02)	164-166,168
Сент- Обен, Габриэль - Жак де (1724-1780), французский живописец, рисовальщик, гравер	III(07)	201
Сеон А. (1855-?), французский символист	I (25)	17
Сибагатуллин А. М., министр культуры Республики Татарстан	III(03)	22
Сило, Адам (1674-1760), голландский моряк и художник-маринист	II (22)	58
Симонини, Франческо (1686-1753), итальянский художник-баталист	III-IV (27-28)	87
Синекура, Виллард де, французский архитектор	III(07)	127
Сирани, Элизабетта (1638-1665), итальянская художница	IV (20)	114
Скотт, Джордж Гилберт (1811-1878), английский архитектор	I (17)	31
Скрик (Схрик) ван, Отто Марсеус (ок. 1619-1678), голландский художник	I (13)	131-132
Смирнов, Николай Михайлович (1807-1870), русский чиновник, дипломат и мемуарист, тайный советник, калужский и санкт-петербургский губернатор, муж светской красавицы Александры Россет, владелец усадьбы Спасское	I (09)	50
Смирнова-Россет, Александра Осиповна (1809-1882), фрейлина русского императорского двора, знакомая, друг и собеседник А. С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя и др.	I (09)	51, 56-57
Снайерс, Питер (1592-1667), фламандский баталист	III-IV (23-24)	51-52,53
Снейдерс, Франс (1579-1657), великий фламандский мастер натюрморта и анималистического жанра, ученик и последователь П. Рубенса, Антверпен, Нидерланды	I(01)	91-95;
	II(02)	146-147
	III (07)	190
Солимена, Франческо (1657-1747), крупнейший представитель неаполитанской школы живописи	I (25)	69
Сон, Йорис ван (1622-1667), голландский мастер натюрмортов	III (11)	178
Сорг, Хендрик Мартенс (1611-1670), художник-жанрист	III (11)	179
	I (17)	117
Сталбемт, Адриан ван (1580-1662), художник, представитель фламандского барокко	IV (20)	110-111
Станционе, Массимо (1586-1656), неаполитанский «Гвидо Рени», художник барокко	I (25)	85
Стартов, Иван, выдающийся архитектор	II(06)	90
Стеенсма (Стинсма), Сюзанна - немецкий искусствовед голландского происхождения	I (25)	51
Стрален, Антони (Энтони) ван (1521-1568), мэр Антверпена	I (25)	100
Стоффельс (Стоффелс), Хендрикье – модель, фактическая жена Рембрандта	II (26)	54
Стриплинг Младший, Томас (1765-1848), часовщик, Англия	I(05)	145
	III(07)	134
Строцци, Бернардо (1581-1644), итальянский художник-караваджист	IV (20)	120
Судиенко, О.С., секретарь графа Безбородко	I(05)	116
Суриков Василий Иванович (1848-1916), русский живописец реалистического направления	III-IV (27-28)	79
Схелфхаут, Андреас (1787-1870), голландский художник-пейзажист	III-IV (23-24)	86
Схют, Корнелис, Старший (1597-1655), фламандский художник, ученик Рубенса	I(21)	104
Сюблейра, Пьер Юбер (1699-1749), французский художник религиозного жанра	I(21)	58
Тансен, Пьер Герен де (1680-1758), французский кардинал и политический деятель	II (26)	74
Тарновский, Григорий Степанович, титулярный советник, камер-юнкер при императорском дворе	I (05)	119
Тасси, Агостино (1578-1644), итальянский художник-пейзажист и маринист	II (22)	125-126
Тенирс, Давид-мл. (1610-1690), фламандский художник и гравер	IV (16)	102
Тенишева М. К, художник и меценатка	III(07)	124
Терборх, Герард (1617-1681), младший один из самых известных художников Голландии XVII в.	I(01)	127
Тервестен, Маттеус (1670-1757), голландский художник «золотого» века	III (19)	118-119
Тёрнер, Джозеф Уильям (1775-1851), английский художник-маринист	II (22)	57
Тибальди, Мария Феличе (1707-1770), итальянская художница-миниатюристка	II (26)	114
Тибальди, Пеллегрино (1527-1596), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Тилборх, Гиллис, ван (1625-1678), художник фламандского барокко	II (22)	75
Тир Габриэль (1817-1868), французский художник	I (25)	20
Тиу, Антуан (1692-1767), французский мастер-часовщик Франция	I(05)	145
	III(07)	134
Тициан, Вечеллио (1488/90-1576), венецианский гений живописи	II (26)	99
Тозини, Микеле (1503-1577), флорентийский художник Позднего Возрождения	IV (20)	114
Том, Жерар (1663-1721), художник интерьерного жанра	I(05)	188
	I (17)	119
Томир, Пьер-Филипп (1751-1843), непревзойденный мастер ампирной бронзы	II(06)	185
Томон де, Жан Франсуа Тома (1760-1813), архитектор	I (13)	40-41
Тотила, король остготов (?-552), завоеватель Италии	I(21)	59
Траверси, Гаспаре (1722/23-1770), итальянский живописец эпохи рококо неаполитанской школы	II (26)	110-111
Тревизани, Франческо (1656-1746), итальянский художник позднего барокко	IV (12)	139-140
Тремольер, Пьер-Шарль (1703-1739), французский живописец, декоратор	II (26)	114

Труа, Жан-Франсуа де (1679-1752), французский художник рококо, сын и ученик Франсуа де Труа	I (25)	88
Труа, Франсуа де (1645-1730), художник-портретист французской аристократии, Париж,Франция	I(01)	79-82, 127
Трубецкой Д.Т. (умер ок.1625 г.), князь, государственный деятель смутного времени, «спаситель Отечества» от польской интервенции 1612-1613, один из кандидатов на царский престол в 1613 г.	III(03)	110, 112, 119
Тукай Габдулла (1886-1913), татарский поэт	III (19)	50
Турньер де, Робер Леврак (1667-1752), французский художник-портретист	II (14)	152-153
Тэн, Ипполит Адольф (1828-1893), французский теоретик искусства	I (25)	99
Уасс, Рене-Антуан (1645-1710), французский художник, яркий представитель рококо	II (26)	106
Удина Наталья Леонидовна, архитектор-реставратор, член Омского областного отделения ВООПИК	II (26)	28
Уорхол, Энди (1928-1987), американский художник, дизайнер, издатель	II (26)	49
Утрехт, Адриан ван (1599-1652/53), фламандский художник-анималист	IV (12)	160
Фаванн, Анри Антуан, де (1668-1752), английский художник французского происхождения	I(21)	64
Фалькенборх, Лукас (1535-1597), фламандский художник	IV (16)	31
Фалькенборх, Мартин ван (Старший) (1534-1612), фламандский художник-пейзажист	II (26)	96
Фалькенборх, Мартин ван II (1565-1597), художник, сын Мартина ван Фалькенборха	II (26)	97
Фальконе, Аниелло (Аньелло) (1600-1656), итальянский художник-баталист	II (26)	85
Фальконе, Пьер (родился в 1683 г.), мебельный мастер, Франция	II(02)	160-163
Фальконе, Этьен Морис (1716-1791), французский скульптор, автор знаменитого «Медного всадника» в Санкт-Петербурге	II(02)	162-163
Фар, Анн-Луи-Ангри де ла (1752-1829), кардинал, епископ Нанси	III(07)	139
Фаччини, Пьетро (1562-1602), итальянский художник периода перехода от маньеризма к барокко	II (26)	86
Федотов П.А. (1815-1852), русский живописец-реалист и график	I (25)	42
Фейт, Ян, ученик Франса Снейдерса	IV(08)	187
Фейт, Филипп (1793-1887), немецкий художник-«назареец»	I (25)	20
Феррари, Гауденцио (1475-1546), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Фиаселла, Доменико (1589-1669), итальянский художник эпохи барокко, генуэзец	III-IV (27-28)	83
Филипп II (1527-1598), король Испании из династии Габсбургов	I (25)	46
Фландрен Жан Ипполит (1809-1864), французский художник, исторический живописец и портретист	I (25)	24
Флейгельс, Николя (1668-1737), директор римского отделения французской академии	III-IV (27-28)	127
Флорис, Корнелис Младший (1513/14-1575), фламандский архитектор и скульптор	III-IV (27-28)	121
Флорис, Франс (1520-1570), фламандский ведущий исторический художник	II (26)	90
Флорис, Якоб (1524-1581), фламандский мастер витражей	III-IV (27-28)	121
Фолио, Николя (1706-1776), мебельный мастер, Франция	II(02)	161
Фолло, Поль (1877-1941), французский декоратор	II (18)	83-84
Фонтана, Просперо (1512-1597), учитель Лодовико Карраччи	II (26)	99
Фонтен, Пьер-Франсуа-Леонард(1762-1853), художник, архитектор	II(02)	185
Фрагонар, Жан-Оноре (1732-1806), французский живописец	I(21)	95
Франкен II, Франс (1581-1642), фламандский художник, Антверпен, Нидерланды	II(02)	174-175
	I(05)	162
Франкен III, Франс (рубенсовский) (1607-1667), живописец, сын и ученик Франса Франкена II	II (26)	82
Франкен, Амброзиус (1544-1618), фламандский художник, учитель Иеронимуса Франкена II	IV(04)	148
Франкен, Иероним Младший (Иероним II) (1578-1623), фламандский живописец	II (26)	
Франкен, Франс (1542-1616), фламандский живописец	IV (16)	30
Франсуа, Питер (1606-1654), фламандский художник периода барокко, портретист	I (25)	95
Франческини, Марко Антонио (1648-1729), итальянский художник периода барокко	III-IV (27-28)	81
Фурини, Франческо (1603-1646), мастер барокко с пристрастием к чувственному сфумато	I (25)	84
Фюгер, Фридрих Генрих (1751-1818), художник, мастер исторического, мифологического, аллегорического жанров, позднее портретист, Австрия	I(01)	135-136
Хагедорн, Кристиан Людвиг, ван (1713-1780), директор Саксонской академии художеств	II (22)	121
Хайруллина А. Т., директор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Хальс, Франс (1582/3-1666), выдающийся портретист Золотого века голландской живописи	II (22)	63-64
Хасселаер, Кенау (1526-1588), героиня Голландии, защищавшая Харлем от испанцев	I (25)	102
Хем, де Ян Давидс (1606-1683/84), нидерландский художник	IV (16)	43
Хемскерк, Мартин ван (1498-1574), нидерландский художник Северного Возрождения	III-IV (27-28)	126
Хемскерк, Эгберт, ван Младший (1634-1704), нидерландский художник-жанрист	III-IV (23-24	102
Хенляйн, Петер, нюрнбергский механик	III(07)	128
Херп, ван Виллем (1614-1677), фламандский живописец, копиист Рубенса	IV (16)	112
Хореманс-ст., Жан Жозеф (1672-1759), голландский художник бытового жанра	I (17)	122
Хоубракен, Арнольд (1660-1719), живописец и биограф мастеров Золотого века голландского искусства	IV(08)	
Хохр, Франц Ксавьер (1766-1848), французский художник немецкого происхождения	II (22)	116
Хук, Роберт, часовой мастер	III(07)	132
Хутарев Диомид Митрофанович (1816-1897), московский купец 1-ой гильдии	III-IV (27-28)	10
Царевич Серкиз, Черкиз	I(05)	29-30

Церера, римская богиня урожая и плодородия III-IV (23-24) 76-77
Цуккаро, Федерико (Дзуккаро) (1542-1609), итальянский художник-маньерист и теоретик искусства I (25) 46
Черкасский, Владимир Александрович I(05) 30-31
Черкасский, Алексей Михайлович I(05) 31
Черкасский, Михаил Алегукович, князь I (05) 30
Черкасский, Михаил Яковлевич I (05) 30
Черквоцци, Микеланджело (1602-1660), итальянский художник-жанрист III-IV (23-24) 105-106
Черквоцци, Микеланджело (1602-1660), итальянский художник-жанрист III-IV (23-24) 105-106
Чиабрера, Габриэлло (1552-1638), итальянский поэт III-IV (27-28) 83
Чимароли, Джованни Баттиста (1687-1771), мастер пасторальной живописи I(05) 186
Чиньяни, Карло, граф (1628-1719), итальянский художник-инноватор III-IV (27-28) 82
Чиппендейл, Томас (1718-1779), английский мебельщик I (17) 35
Чиппер, Джакомо Франческа (1664-1736), итальянский художник I (17) 124
Чуина М. С., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG IV(04) 50
Шампень де, Филипп (1602-1674), французский художник-портретист I (13) 126
Шампень де, Жан-Батист (1631-1681), французский художник I (13) 126-127
Шарден, Жан Батист Симеон (1699-1779), крупнейший художник-реалист XVIII века II (26) 106
Шарль ле Руа, Базиль, французский часовщик I(05) 189
Шарпантье, Жан-Батист (1728-1806), французский живописец I (17) 118
Шеваллье, Жан-Матье (1694-1768), парижский мебельщик III-IV (23-24) 84-85
Шендель, Бернардус ван (1647-1709), голландский живописец, жанрист III-IV (23-24) 80
Шератон, Томас (1751-1806), английский мебельщик I (17) 35
Шервинский, Василий Дмитриевич (основоположник советской клинической эндокринологии) I (05) 33
Шереметев, Александр Дмитриевич (1859-1931), русский меценат, последний владелец усадьбы Высокое, Смоленская обл. II (10) 63
Шерон, Элизабет-Софи (1648-1711), французская художница, поэт, переводчик II (22) 128-129
Шипова Надежда Дмитриевна (Боратынская) (1865-1903), жена А.Н. Боратынского, внука поэта III-IV (27-28) 69
Шпрангер, Бартоломеус (1546-1611), итальянский художник-маньерист II (22) 51
Штейнберг Павел Николаевич (1867-1942), автор книг по садоводству I (13) 99
Штерн, Игнац, художник III(07) 192
Шумаков Николай Иванович (1954), президент Союза архитекторов России II (26) 28
Шумилин, Александр Иванович (1880-1953), инженер, владелец усадьбы Гусева Полоса III-IV (23-24) 21-22
Шуппен, Якоб ван (1670-1751), австрийский придворный художник II (22) 120
Шур, Шильям ван (1653-1676), фламандский пейзажист III-IV (23-24) 57
Щукина, Елена Прокопьевна (1918-2000) II(06 87
Эбен, Жан-Франсуа (1721-1769), придворный мебельщик короля Людовика XV II(07) 147
Эгмонт ван, Юстус (1601-1674), фламандский художник, ученик Рубенса I (13) 128
Эйкенс,Франс (1601-1693), фламандский художник, мастер натюрмортов I(21) 104-105
Эйленбюрх (Эйленбург), Саския ван (1612-1642), жена Рембрандта, родственница Х. ван Эйленбюрха I (25) 103
Эйленбюрх (Эйленбург), Хендрик ван (1587-1661), голландский торговец предметами искусства I (25) 103
Эйтевал, Иоахим Антонис (1566-1638), голландский представитель Северного маньеризма I (25) 81
Эллигер, Оттмар II (1666-1735), художник, мастер аллегорического, мифологического, исторического жанров, писал натюрморты, родился в Германии, работал в Голландии и России I(01) 135
Эльсхаймер, Адам (1578-1610), немецкий живописец, друг Рубенса II (26) 87
Эмануэль II, Макс, Максимилиан II(06) 137
Энгельбрехт, Корнелис (1462-1527), нидерландский живописец и рисовальщик I (25) 77
Энгр, Жан Огюст Доминик (1780-1867), художник III(07) 136
Эрар, Себастьян (1752-1831),мастер по изготовлению музыкальных инструментов, основатель одноименной фирмы II(06) 190
Юдифь – персонаж Ветхого Завета, спасшая родной город от нашествия ассирийцев II (26) 91
Юсупов, Николай Борисович (1750-1831), государственный деятель, дипломат I(05) 103
Юэ, Жан-Батист (1745-1811), французский художник, мастер пасторальных сцен I(21) 68
Яннек, Франц Кристоф (1703-1761), австрийский художник эпохи рококо II (22) 120
Янсенс, Абрахам (1575-1632), фламандский художник III-IV (23-24) 94
Яо Михаил Константинович (1950), искусствовед, кандидат социологических наук, доцент III-IV (27-28) 117

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2019 ГОДЫ

А

Абдулхакова А. Р. – I(01), II(02) (2013); I(05), II(06), IV(08) (2014); I (13) 2016; IV (20) 2017;
Агеев Ш.Р. – II (02) 2013;
Агеева Л.В. – III (03) 2013**;**
Аисов Р.И. – IV (08) 2014; II (10) 2015;
Акимов С.С. – I (25) 2019;
Алексеева Н. – II (10) 2015;
Алиев Р.М. – II (02) 2013;
Алявдин В.И. – II (14) 2016;
Амерова Л. - III (11) 2015;
Анцигина А. А. – II(06), III(07) 2014;

Б

Балабанова Ю. П. – II (06), III (07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11) 2015; I (13) 2016;
Балтусова А.А. – IV(04) 2013;
Балтусова О. А. – I (01) 2013;
Батырова Ф.Д. – III(03) 2013;
Бернацкая К.А. – IV (16) 2016;
Бобылёв В. – II (10) 2015;
Борисова А.Н. – I(01) 2013;
Бородина С. Д. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017; I (21), II (22), III-IV (23-24) 2018; I (25) 2019; II (26), III-IV (27-28) 2019;
Булгакова А. В. – I (01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19) 2017; II (22) 2018; II (26), III-IV (27-28) 2019;
Буффе Ж. – I (25) 2019;

В

Вагизов Д.И. – II(02) 2013;
Валеев Н.М. – II(02) 2013;
Валиуллина А.Ф. – III(03) 2013;
Васильев Н.В. – II (02) (2013);
Васильева Ю.В. – I (01), II(02) 2013; II(06) 2014; III (11) 2015; III (15) 2016; I (17), III (19) 2017; I (25) 2019;
Ващенко Н.Ф. - II(02) 2013;
Власова Е. А. – IV(04) 2013; III (07) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017; I (21), II (22), III-IV (23-24) 2018; III-IV (27-28) 2019;
Власова О. - IV(08) 2014;

Г

Гаврилова Г. В. – III (07) 2014; II (10), III (11) 2015; III (15) 2016;
Гайсина З.А. – III (11) 2015; II (26) 2019;
Галимзанова Л.Г. – I (09) 2015;
Галимова Л.Р. - I (09) 2015; II (14), IV (16) 2016;
Ганцева Н.Н. – II(06) 2014;
Гарипов Н. Э. – I(05), II(06) 2014; IV(08) 2014; III (15) 2016;
Гатауллина С. – III (19) 2017;
Гафурова С. В. – II(06) 2014; IV (12) 2015;
Генсен А.В. –IV 2016;
Глаголева О.Е. – III (07) 2014; I (09)2015;
Глебова Е. - IV(08) 2014;
Гостева Е. – I (17) 2017;
Грязнов В.Н. – II(02) 2013;
Гурова О.П – IV(04) 2013;

Д

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

Е

Евсеев А.А. – III (19) 2017;
Евсеев Е.А. – III (11) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016;
Егорова С. – I (25) 2019;
Еманова Ю.Г. – I(01), III(03) 2013;
Ершова А. А. – II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015;

Ж

Журавлев Д.В. - III-IV (23-24) 2018;

З

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

К

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

Л

Лазуренко О. – III-IV (23-24) 2018;
Ларионова Т.П. – II (02) (2013);
Лесовой А.Н. – III (11) (2015);
Лукомский Г.К. – III (07) (2014);
Лунина Н. – I (09) 2015;
Львова К.И. – I (01) (2013);

М

Махо О.Г. – IV (20) 2017;

Мейер Ф. – IV (16) 2016;
Метшин И. Р. – II (02)(2013);
Минниханов Р.Н. – II (02)(2013);
Мирхасанов Р.Ф. – II (22), III-IV (23-24) 2018; I (25), III-IV (27-28) 2019;
Молино Х.-П. – I (21) 2018;
Муратова И. В. – II(02)(2013);

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

О
Ойнас Д. – II (10) 2015;

П
Петров В. – I(05) 2014; III (15) 2016;
Попова Е. – II (06) (2014);
Портнова И.В. - I (21) 2018;
Пугач О. - I (09)2015;

Р
Разумов В.А. – IV(08) (2014);
Ревяков Э.А. – II(02), III(03)(2013); I (09)2015
Романов Л. Л. – I(01), II(02), III(03)(2013); I (05), IV(08) (2014); III (11) 2015;
Романов О.А. – IV (20) 2017
Романова О. – II (22) 2018;
Рудзенente Л. – II (02)(2013);
Рыбакова Е. – II(06)(2014);

С
Саакян К. К. – II (02) 2013;
Садков В. А. – II (02) 2013; II (14) 2016;
Сайфуллина Л. Ш. – I (01), II(02), III(03) 2013;
Сайфутдинова А. Р. – IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Салахов Р.Ф. – I (09), IV (12) 2015;
Самборская О. – I (09) 2015;
Сафина А. – I(05) 2014;
Себельдина Д. Н. – IV(04) 2013;
Семёнова Е. А. – I (01) 2013); II (10) 2015;
Семикозова И. – III-IV (23-24) 2018;
Серова И. – II (22) 2018;
Сёмин А. В. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014;
Сибгатуллина Т. Р. – I(01) 2013;
Сизикова М. А – I(01), II(02), III(03) 2013; I(05) 2014;
Синицын В. О. – III(03), IV (04) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Славкина Т. И. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014;
Соловьёв А.В. – IV(08) 2014;
Сорокина М. – I (09) 2015;
Спасский А.П. – III (15) 2016;
Створин А. – II(06) 2014;
Степанов А. – I (13) 2016;
Сульдин А. В. – I(01) 2013; III (11) 2015;

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

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

Х
Хайруллин Р. И. – II(06) 2014;
Хайруллина А. Т. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15) 2016; III (19) 2017; I (25) 2019;
Хайрутдинов Р. Р. – II(02) 2013;
Хакимов Р. С. – II(02) 2013;
Холодович А.В. – III (15) 2016;

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

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

Я
Явгильдина З.М. – II (02)(2013);
Яо М. К. – I (01), II (02), III (03), IV (04)(2013); I (17), II (18), III (19) 2017; I (25) 2019

ОГРОМНЫЙ ВЫБОР ПРЕДЛОЖЕНИЙ ПО ПРОДАЖЕ И АРЕНДЕ НЕДВИЖИМОСТИ



«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА»

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

УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

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

Удобная система навигации

Электронный аналог

Аналитические статьи от экспертов в области коммерческой недвижимости

реклама