ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 3 (47) 2024
+16 ISSN 2414-9896

ТЕМА НОМЕРА

РОССИЙСКИЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ XVIII-XIX ВВ. ОТКРЫЛИ ФРАНЦУЗСКУЮ ЖИВОПИСЬ ДЛЯ СООТЕЧЕСТВЕННИКОВ



ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале

Мир искусств

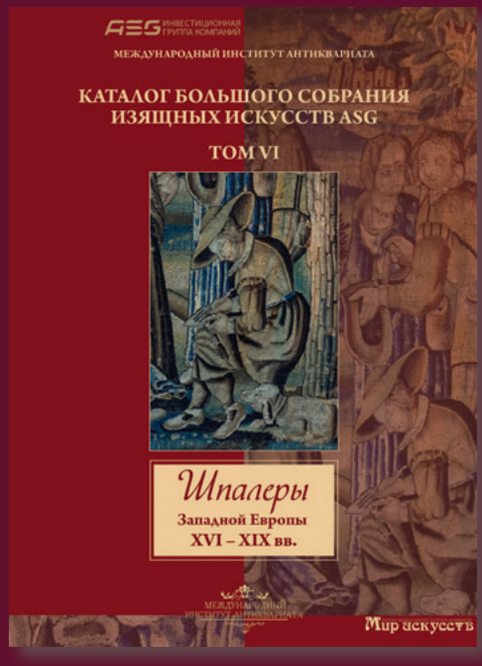
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



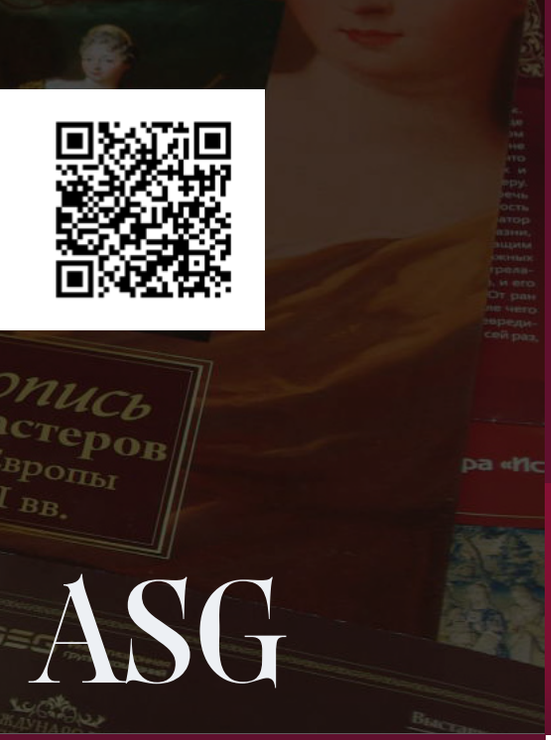








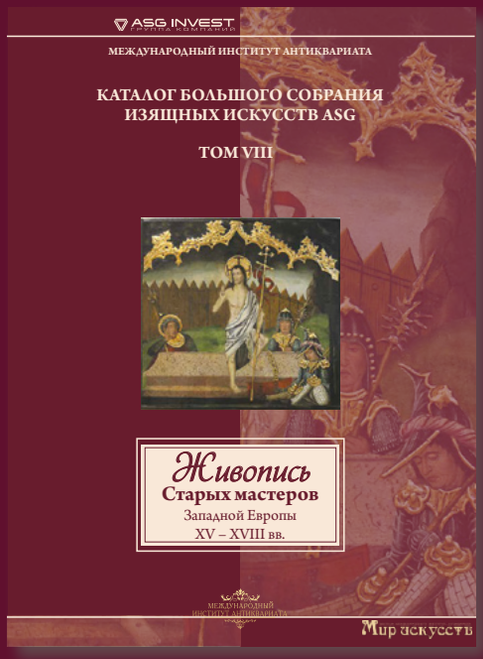




МИКН
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ





ПИСЬМО РЕДАКТОРА

Уважаемый читатель!

Единственный способ замедлить бег времени, особенно стремительный летом, – насытить его событиями. Лето 2024 года вместило в себя множество мероприятий, связанных с восстановлением объектов культурного наследия и продвижением этой деятельности, в том числе и в форме очередного издания – «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия». Сохранение культурного наследия, которым Группа компаний ASG invest занимается с 2012 года, неизменно вызывает интерес профессионалов, общества и СМИ. Так, Международный институт культурного наследия в очередной раз принял на практику будущих архитекторов из Сибирского федерального университета, организовал пресс-тур в номера Михайлова с участием помощника Раиса РТ Олеси Балтусовой, активно участвовал в VIII архитектурно-градостроительной конференция «Диалоги».

Изучение коллекций Большого собрания изящных искусств ASG продолжается. Вниманию наших читателей мы предлагаем материалы о строгановском собрании живописи, его связи с БСИИ, типологии французской мебели XVIII века, атрибуционное исследование эксперта МИКН профессора В. Садкова и ряд других материалов, которые мы анонсирует в своем телеграм-канале.

Светлана Бородина,
главный редактор



стр. 8

ОБЩЕСТВЕННЫЙ
РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Балтусова Олеся Александровна – *помощник Раиса Республики Татарстан*

Валеев Рафаэль Миргасимович – *доктор исторических наук, вице-президент Российского Комитета Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС)*

Ганцева Нина Нестеровна – *кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова*

Замалетдинов Радиф Рифкатович – *доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*

Мансурова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*

Мезенцева Алиса Александрова – *научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа*

Отарашвили Зураб Автандилович – *советник ректора, Университет Иннополис*

Садков Вадим Анатольевич (председатель) – *профессор, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина*

Салахов Расых Фарукович – *к.п.н., доцент, декан факультета инноваций и традиций народной художественной культуры КазГИК*

Хайрутдинов Рамиль Равилович – *кандидат исторических наук, доцент, директор Института международных отношений К(П)ФУ*

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

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

РЕЗОНАНС

КАЗАНСКАЯ АГЛОМЕРАЦИЯ — ТЕРРИТОРИЯ «УМНОЙ» ЭКОНОМИКИ

стр. 8

РЕСТАВРАЦИЮ ЗДАНИЯ НА УГЛУ ЛОБАЧЕВСКОГО И ДЗЕРЖИНСКОГО ОБЕЩАЮТ ЗАВЕРШИТЬ В 2025 ГОДУ

стр. 10

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 15

«МЫ ВЛЮБИЛИСЬ В ВАШ ГОРОД!» — БУДУЩИЕ АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА ПОКОРЕНЫ КАЗАНЬЮ

стр. 16

««БАНК» ОБЪЕКТОВ ASG ПОИСТИНЕ НЕИСЧЕРПАЕМ»: АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА В ОЧЕРЕДНОЙ РАЗ ПРИЕХАЛИ В КАЗАНЬ

стр. 20

СОБЫТИЕ НОМЕРА

ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG – «ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЬ В ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОМ ОБЪЕКТЕ»

стр. 26

РЕПОРТАЖ НОМЕРА

PR-СООБЩЕСТВО КАЗАНИ ОТМЕТИЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК

стр. 34

ХРОНИКА МИКН

ГОСТИ МУЗЕЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG

стр. 36

ТЕМА НОМЕРА

«НЕОБЫКНОВЕННАЯ КАРТИНА ЕВРОПЕЙСКОГО ВКУСА» ФРАНЦУЗСКАЯ, ФЛАМАНДСКАЯ, ГОЛЛАНДСКАЯ, НЕМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ В КОЛЛЕКЦИИ МЕЦЕНАТОВ ГРАФОВ СТРОГАНОВЫХ

стр. 38

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

КАРТИНА КРУГА ПЕДРО ГАРСИА ДЕ БЕНАВАРРЕ – АРАГОНСКОГО МАСТЕРА ПРОТОРЕНЕССАНСА

Стр. 58

ИНТЕРЬЕРЫ МИРА ИСКУССТВ

КЛАССИФИКАЦИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МЕБЕЛИ XVIII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ПЬЕРА ВЕРЛЕ

стр. 68

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

ЗАДУМЧИВО УТОНЧЕННАЯ ЖИВОПИСЬ АБРАХАМА ВАН БЕЙЕРЕНА

стр. 92

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ФОРМА И ДЕКОР ПРЕДМЕТА МЕБЕЛИ КАК АТРИБУТАЦИОННЫЕ ПРИЗНАКИ (НА ПРИМЕРЕ КРЕСЛА ЭПОХИ РОКОКО ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG)

стр. 100

ИНТЕРЬЕРЫ МИРА ИСКУССТВ

ФРАНЦУЗСКАЯ АРФА ОТ КОРОЛЕВСКИХ МАСТЕРОВ

стр. 112

ПЕРСОНАЛИИ

ВИЛЛЕМ ВАН ХЕРП ОДИН ИЗ «ВНЕ ГЕНИЕВ»

стр. 122

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

Стр. 149





СПАСЁННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ

стр. 136


p. 20

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

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№3 (47) ноябрь 2024 года
для детей старше 16 лет

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

Издатель/Международный институт антиквариата
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
420029, Республика Татарстан,
г. Казань, ул. Сибирский тракт, д. 34, а/я 28
Тел.: +7 (843) 203-93-32
Факс: +7 (843) 511 48 72 e-mail: info@int-ant.ru

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

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

RESONANCE

KAZAN AGGLOMERATION — THE TERRITORY OF A SMART» ECONOMY
p. 8

RESTORATION OF THE BUILDING AT THE CORNER OF LOBACHEVSKY AND DZERZHINSKY PROMISED TO BE COMPLETED IN 2025
p. 10

MEDIA DIGEST
p. 15

WE FELL IN LOVE WITH YOUR CITY!" — FUTURE ARCHITECTS FROM KRASNOYARSK ARE ENCHANTED BY KAZAN
p. 16

"THE «BANK» OF ASG OBJECTS IS TRULY INEXHAUSTIBLE": ARCHITECTS FROM KRASNOYARSK VISIT KAZAN ONCE AGAIN
p. 20

PALACE OF FINE ARTS ASG – «A LANDMARK WITHIN A LANDMARK»
p. 26

EDITION REPORT

KAZAN PR COMMUNITY CELEBRATED THE PROFESSIONAL HOLIDAY
p. 34

CHRONICLE MIKN

GUESTS OF THE MUSEUM OF PRIVATE COLLECTIONS ASG
p. 36

EDITION THEME

«AN EXTRAORDINARY PICTURE OF EUROPEAN TASTE»: FRENCH, FLEMISH, DUTCH, GERMAN PAINTINGS IN THE COLLECTION OF THE PHILANTHROPISTS COUNTS STROGANOV p. 38



SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

PAINTING FROM THE CIRCLE OF PEDRO GARCIA DE BENAVARRE – ARAGONESE MASTER OF THE PROTO-RENAISSANCE p. 58

INTERIORS OF WORLD OF ART

CLASSIFICATION OF 18TH CENTURY FRENCH FURNITURE IN THE CONTEXT OF PIERRE VERLET'S RESEARCH p. 68

THOUGHTFULLY REFINED PAINTING OF ABRAHAM VAN BEYEREN p. 92

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

FORM AND DECOR OF FURNITURE AS ATTRIBUTIVE FEATURES (EXEMPLIFIED BY A ROCOCO EPOCH CHAIR FROM THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG) p. 100



INTERIORS OF WORLD OF ART

FRENCH HARP FROM THE ROYAL MASTERS p. 112

PERSONNEL

WILLEM VAN HERP ONE OF THE «OUTSIDE GENIUSES» p. 122

CALENDAR OF MEMORABLE DATES p. 149

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY p. 136

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

КАЗАНСКАЯ АГЛОМЕРАЦИЯ — ТЕРРИТОРИЯ «УМНОЙ» ЭКОНОМИКИ

Рамблер/новости RG.RU

30 августа

В нашей жизни настоящее почти всегда тесно связано с прошлым, и порой эти связи конфликтные. Особенно часто это бывает в градостроительстве, когда развитие промышленности, возведение нового жилья и объектов социальной инфраструктуры не всегда согласуется с бережным отношением к историческому и культурному наследию.

О том, как разумно всё это сочетать, рассказывает новая книга "Казанская агломерация. Сервейинг и сохранение наследия", только что вышедшая из печати. Она продолжает серию "Инвестиции во благо" и подводит итоги 25-тилетнего развития Казани и приближенных к ней территорий по предложениям Поволжского антикризисного института, поддержанным первым президентом Татарстана Минтимером Шаймиевым и тогда еще только вступившим в должность премьер-министром Рустамом Минниханом. Этот опыт базируется на государственно-частном партнерстве, когда бюджетные инвестиции существенно дополняются внебюджетными. Наиболее ярким примером такого подхода к умному управлению недвижимостью стало восстановление исторического центра Казани в 2013 году. Только группа компаний ASG invest отреставрировала тогда 26 объектов культурного наследия Казани

Понятие "Казанская агломерация" впервые прозвучало в выступлении Алексея Сёмина в 2012 году на онлайн-конференции в СМИ. Мало кто тогда отнесся серьезно к его предложениям. Но в последующем компания на личном примере доказать, что они реализуемы. Теперь казанский опыт оказался востребованным и на федеральном уровне.

"Сегодня выросло новое поколение профессионалов, им необходимо понимать истоки наших решений, поэтому считаю, что данное издание будет полезно как навигационный материал и станет настольной книгой в работе над перспективными проектами нашего региона, которые приведут нас к новым победам", — написал, обращаясь к будущим читателям, Рустам Минниханов.

Приветственное слово — не просто реверанс главы республики. Книга содержит множество цитат из его выступлений, фотографии знаменитых пеших прогулок по историческому центру Казани, которые стали толчком к реализации многих проектов развития города при сохранении культурного наследия.

Книга в соответствии с названием делится на две части: первая — о сервейинге (так называется профессиональное управление недвижимостью), вторая — о проектах по спасению культурного наследия, но это деление условно-композиционное, поскольку издание рассматривает процессы взаимодействия старого и нового в тесном единстве. События, отраженные в первой части книги, инициированы молодым премьером Татарстана, заявившим при своем назначении в 1998 году о намерении в течение двух месяцев разработать антикризисную программу





и сдержавшим слово. В ней отражены все шаги республики на этом пути — Антикризисный комитет, конференции и выставки, разработка теории и практики профессионального управления недвижимостью, в том числе территориями.

Вторая часть — это рассказ о том, как Казань превращается в один из комфортнейших российских городов, являясь мотором такого же сбалансированного развития всей республики. Можно напомнить слова Рустама Минниханова, сказанные на Всероссийской конференции по государственно-частному партнерству в 2013 году: "Сегодня мы много говорим о духовном возрождении. Трудно рассчитывать на него, когда вокруг себя человек видит запустение, неустроенность, разрушение культурных ценностей, построенных его народом. Мы в республике одними из первых в стране осознали это".

Научно-просветительское издание "Казанская агломерация. Сервейинг и сохранение наследия" будет интересно как профессионалам градостроительства, так и широкому кругу читателей, поскольку всё, о чем оно рассказывает, касается жителей республики самым непосредственным образом.

Специалисты найдут в книге рассказ о новых технологиях сервейинга, которые применяются на деле. Она использует научно обоснованный подход к развитию территории большого города и его окрестностей, сочетающий промышленную направленность с полифункциональной, сообразно с главной целью — повышением качества жизни людей. Инициатору издания, имеющему солидный опыт издательской деятельности — его многотомный труд "Формула финансового здоровья" (2000-2004) назван в одном из откликов библиотекой кризис-менеджмента, удалось объединить в работе над изданием авторитетных специалистов в области агломерационного развития. Интервью и статьи помощника Раиса РТ Олеси Балтусовой, директора Института пространственного планирования РТ Олега Григорьева, главного архитектора города Казани Ильсияр Тухватуллиной убеждают в реальности изложенных в книге масштабных планов развития агломерации.

Казанцам и жителям приграничных районов книга будет интересна как надежный источник сведений об истории нашего края, Казани в частности, и планов построения агломерации. Это рассказ о конкретных проектах, среди которых можно назвать как крупные микрорайоны Казани: "Восточная дуга", "Тихая гавань", Самосырово, Новое Вознесение и другие, так и локальные участки: Ноксинский спуск, улица Клары Цеткин, Сибирский тракт. Проекты развития территорий районов, входящих в казанскую агломерацию, преследуют достижение баланса их социального и экономического развития: строительство жилья, мест приложения труда будущих жителей, экологические и инфраструктурные объекты. Все проекты взаимоувязывают интересы строительства новых объектов, промышленных и социальных, с необходимостью сохранять природное своеобразие территорий и объекты исторического и культурного наследия.

В свое время многие материалы, включенные в книгу авторами-составителями, уже были опубликованы в казанских СМИ. Объединенные под одной обложкой, они воспроизводят ценный опыт создания Казанской агломерации как территории "умной" экономики (так назвала его Талия Минуллина, руководитель Агентства инвестиционного развития РТ) в его последовательности и полноте. Рассказывая о том, что сделано, авторы-составители постоянно заглядывают в будущее, показывая, как разрозненные стремления городских и районных муниципалитетов, строительных фирм, архитекторов, краеведов и всех жителей Татарстана объединяются единством планов, что обеспечивает сбалансированное развитие территорий и в целом республики.

Любовь Агеева

РЕСТАВРАЦИЮ ЗДАНИЯ НА УГЛУ ЛОБАЧЕВСКОГО И ДЗЕРЖИНСКОГО ОБЕЩАЮТ ЗАВЕРШИТЬ В 2025 ГОДУ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

30 июля



Фото: Динар Фатыхов

«ТАНЦУЮЩИЕ» ОКНА, ИСТОРИЧЕСКИЙ КИРПИЧ И СКРЫТЫЕ ЭТАЖИ: КАК ПРОДВИГАЕТСЯ ВОССТАНОВЛЕНИЕ УНИКАЛЬНОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА В СЕРДЦЕ КАЗАНИ

НОМЕРА МИХАЙЛОВА И ИХ ИЗВЕСТНЫЕ ОБИТАТЕЛИ

«Реальное время» еще 7 лет назад писало о том, как специалисты ASG собирались восстанавливать старинное здание, формирующее угол улиц Лобачевского и Дзержинского в Казани. Оно известно, например, тем, что знаменитый актер Василий Качалов жил в одном из номеров гостиницы, действовавшей в этом здании в конце прошлого века. Здесь и сейчас есть мемориальная табличка, повествующая об этом факте: в угловой комнате с балконом и даже телефоном Качалов жил с 1897 по 1899 годы. Историки театра рассказывают, что очевидцы наблюдали даже, как артист брился на этом балконе.



Знаменитый актер Василий Качалов жил в одном из номеров гостиницы, действовавшей в этом здании в конце прошлого века. Фото: Динар Фатыхов

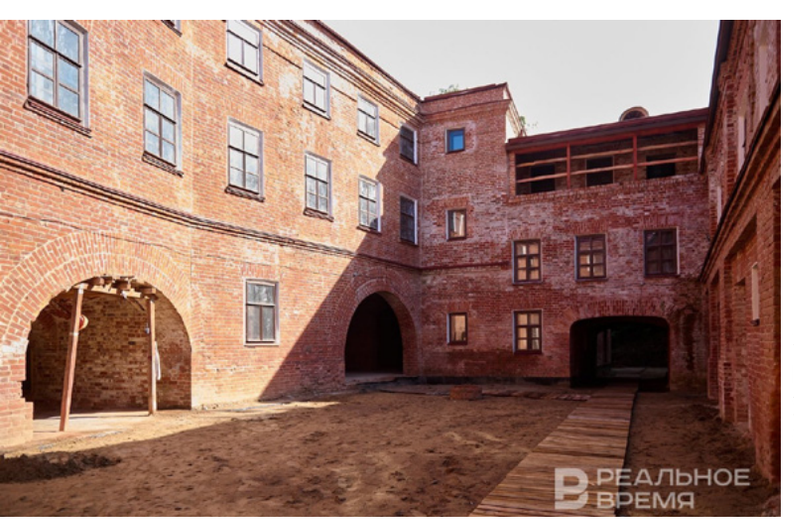
Жили в номерах купца Михайлова и другие известные люди из театральной среды: так, именно здесь умер во время казанских гастролей Василий Андреев-Бурлак, известный своим артистическим даром на всю царскую Россию. Актриса Ольга Жизнева, известная нам по роли матери Мельникова из фильма «Доживем до понедельника», тоже здесь останавливалась.

Словом, немудрено, что дом этот запомнился именно как «номера Михайлова». Но выполнял этот дом и другие функции. Построен он был не позднее 1858 года на территории, принадлежащей приходу Воскресенской церкви (она стояла на месте нынешнего здания Института химии КФУ). Землей владел священник Андрей Иорданский. Это по его заказу было построено угловое здание, которое и формирует угол улиц вот уже более полутора веков.

В 1869 году Иорданский продал дом купцу Герасиму Михайлову. Тот «прирезал» к нему изрядный кусок церковной земли чуть повыше, расширил хозяйственные постройки до двухэтажного флигеля и соединил их стеклянной галереей с основным зданием — чтобы устроить здесь доходный дом, номера для приезжих и открыть трактир. Номера попроще пользовались спросом у студентов университета, помещения получше арендовали актеры. В 1897 году вместо трактира в полуподвальном помещении номеров открылся ресторан (сохранилось газетное объявление, в котором рекламировались свежие пирожки и горячий шашлык, которые здесь подавали). А еще в доме располагалась фотомастерская.

После революции назначение дома не изменилось — вот только жильцов тут стало больше. К флигелям пристроили лестницы, внутри двора появились новые постройки.

Так и образовался этот объект — разновременной, уникальный с архитектурной точки зрения. И чуть было не утраченный в девяностых годах, ведь к 2012 году комплекс зданий находился в муниципальной собственности и в итоге пожаров и отсутствия должного ухода пришел в совершенно аварийное состояние. Жильцов отсюда расселили, объект требовал масштабной реставрации. В 2012 году объект перешел в собственность ГК ASG, и начался долгий этап проектирования и реставрации.



Так и образовался этот объект — разновременной, уникальный с архитектурной точки зрения.
Фото: Динар Фатыхов

«ЗА ЭТОТ ДОМ Я БОЛЬШЕ ВСЕГО ПЕРЕЖИВАЛА»

На минувшей неделе помощник Раиса РТ Олеся Балтусова делала обход реставрируемого объекта в сопровождении специалистов ASG. Она признавалась:

— Это лучший подарок к моему отпуску, который начинается на днях! Я, честно говоря, не ожидала, что уже на таком уровне, на такой стадии этот объект. По сути, реставрация уже закончена. За этот дом я больше всего переживала. Он был самым аварийным и заброшенным из всех остальных в коллекции ГК ASG, находился в самом страшном состоянии. А ведь это знаковое место, градоформирующий угол, имеющий большое историческое значение. Рядом университет, общественные места. Помню свои впечатления из 2011 года: было понятно, что если он сейчас не попадет в надежные руки, то будет утрачен. Когда в 2013 году здесь начались консервационные работы, хотелось, чтобы процесс шел быстрее. И вот прошло десять лет — и мы видим масштаб сделанного. Понимаем, что десять лет для реставрации такого объема — нормальный срок.

Как известно, в подобных проектах самая долгая и сложная часть — выполнить проект реставрации и согласовать



За этот дом я больше всего переживала. Он был самым аварийным и заброшенным из всех остальных в коллекции ГК ASG, находился в самом страшном состоянии

его с охранными ведомствами (дом относится к объектам культурного наследия). Специалисты, занимающиеся реставрацией, ставили своей задачей воссоздать его в историческом объеме и сохранить максимум «родных» элементов. Порой сделать это было сложно: от некоторых частей флигеля и пристроек оставались только фрагменты стен. Внутреннее состояние «ядра» дома тоже поражало воображение (в плохом смысле): исторические арки были заложены и забиты, в помещении не раз случались пожары, перекрытия просели. Исторический объект был на грани гибели.

«ОРИЕНТИРОВАЛИСЬ НА АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ»

В 2013 году были проведены противоаварийные работы. В 2017-м началась реставрация. Главный архитектор проекта, доцент КГАСА Альбина Хайруллина рассказывает:

— Объект внутри был аварийным, помещения — разрушенными. Поэтому, приступая к реставрации, мы ориентировались на найденные нами архивные документы, по которым поняли, каким был весь этот объем: пристрой, оранжерея, внутренние пространства. По этим материалам и восстанавливали дом. В процессе реставрации мы многое для себя нашли: например, арки, заложенные кирпичом и забитые досками. Или остатки оконных конструкций и даже металлические держатели для водопровода на стенах, к которым впоследствии, в конце XIX века, был пристроен флигель (так наружные детали отделки стали внутренними). От некоторых частей здания оставались буквально только стены — и мы восстанавливали их из исторического кирпича.

Сейчас основные конструктивные работы завершаются: восстановлены разрушенные объемы здания, укреплены конструктивные элементы. Воссозданы кирпичные арки, которыми изобилует внутреннее пространство дома. Причем



большинство из них изначально имели разную форму и конструкцию, и архитекторы воссоздали эти различия.

Немалую часть внутренних стен решили оставить без оштукатуривания — кирпичную кладку расчистят, обработают и оставят как есть. Это делается, чтобы оставить на виду следы истории, которые расскажут об эволюции жизни в нашем городе.

ТАНЦУЮЩИЕ ОКНА И КИРПИЧИ «В ТОЧЕЧКУ»

Конструкция здания сама по себе интересна не только тем, что она формировалась в течение нескольких десятков лет и относится к разным периодам. Дом на Лобачевского, 3/24 еще и «разноэтажный»: на улицу Лобачевского он выходит одним этажом, а во двор опускается двумя. Так получилось из-за сильного перепада рельефа. Еще одна интересная деталь: пристроенный флигель в объект охраны не входит, он выходит за границы памятника. Но реставраторы решили не разделять эту архитектурную цельность и восстановили весь объем дома в границах начала XX века. Причем все сделано из исторического кирпича: никакого новодела, три этажа флигеля с мансардой выглядят очень исторично. Даже крышу восстанавливали по реальным свидетельствам эпохи:

— Мы нашли фотографию, снятую с колокольни храма, стоявшего на месте нынешнего химфака КФУ. Мы видим это здание: тут три этажа и уже есть этот пристрой. По этой фотографии мы смогли восстановить конфигурацию крыши. На стене дома в начале XX века была надпись «Фотография», мы впоследствии хотим попросить собственника ее восстановить.



«Мы не планируем эту стену штукатурить, оставим в кирпиче. Ведь во всей этой реставрации мы стараемся выделить подлинные элементы, обратить на них особое внимание», — рассказывает Альбина Хайруллина.
Фото: Динар Фатыхов

Сохранилась внутри здания парадная каменная лестница — и сейчас архитекторы-реставраторы решают, как ее реставрировать. Дело в том, что она сильно повреждена, а высота стертости ступеней уже критическая. А вот галерею, соединявшую флигель с домом, уже построили. Когда-то ее крыли стеклом, ведь в ней была оранжерея, где выращивали сезонные овощи! Внутри здания видны следы от перегородок: большие помещения были «нарезаны» на крохотные комнатушки, сдававшиеся внаем бедным студентам.

Внимание уделяется каждой детали. Альбина Хайруллина рассказала Олесе Балтусовой:

— Мы поставили в комнате, где жил Качалов, деревянные окна. Но так как здание изначально неровное по высоте, то можно заметить «неидеальную» геометрию расположения окон. Мы, конечно, могли все это выровнять, но решили оставить так, чтобы отдать дань истории. Получились «танцующие окна». Снаружи здания, на главном крыльце, мы воссоздали по историческим фотографиям кованый навес. На доме сохранились фигурные балкончики, мы сделаем так, чтобы на них можно было выходить. Обратите внимание на то, как мы реставрируем пристроенный перед революцией объем: здесь на внешней стене была водосточная система, от которой остались «лапки» — мы их тоже сохранили! На некоторых кирпичах есть точечки, которые обозначают номер партии. По таким следам времени можно читать историю. Вид-



Все помещения внутри здания — нестандартной геометрии: они не прямоугольные, пространства перетекают одно в другое и находятся на разных уровнях.
Фото: Динар Фатыхов



Объект обещают сдать в эксплуатацию в 2025 году.
Фото: Динар Фатыхов

ны тут и остатки окон. Мы не планируем эту стену штукатурить, оставим в кирпиче. Ведь во всей этой реставрации мы стараемся выделить подлинные элементы, обратить на них особое внимание. Возможно, на чей-то взгляд эти элементы неказистые — например, сбитые оконные наличники на стене, которая когда-то была внешней, а потом стала внутренней. Но, тем не менее, нам кажется, что это интересно и что через это можно прикоснуться к истории.

«НАДО, ЧТОБЫ БЫЛА ПРОДУМАННАЯ ПОЛИТИКА АРЕНДЫ»

Во внутреннем объеме дома почти все конструктивные работы окончены — идет реконструкция цокольного этажа с тяжелыми кирпичными сводами. Все помещения внутри здания — нестандартной геометрии: они не прямоугольные, пространства перетекают одно в другое и находятся на разных уровнях. Объект обещают сдать в эксплуатацию в 2025 году. А что будет дальше?

— Надо, чтобы была продуманная политика аренды этого здания. Наверняка арендаторы уже интересуются? — спросила Олеся Балтусова.

Сергей Чугунов, директор Центра коммерческой недвижимости ГК ASG Invest, ответил, что управление объектом компания оставляет за собой и будет согласовывать каждый договор аренды и даже субаренды (если вдруг зданием займется оптовый арендатор).

— За 10 лет сюда было вложено очень много сил. Охранный статус с «номеров Михайлова» не снимается, и мы будем очень внимательно подходить к тому, что разместится в этом объекте. Здесь должна сложиться удачная коллаборация, центр притяжения туристов и студентов. С учетом большого количества входных групп, можно организовать такое пространство, которое обеспечит сценарий полного дня для человека, который сюда придет: чтобы он мог тут и поесть в ресторане, и поработать в коворкинге, к примеру.

Заявки на аренду уже есть. Собственник здания утверждает, что внутренней конкуренции между арендаторами не допустит: например, здесь точно не встанут два ресторана одной концепции. Наполнение этого выстраданного объекта будет проходить «в ручном режиме», бережно и с уважением к огромной истории места. А еще сейчас в ASG думают над тем, чтобы организовать проходной дворик: спустившись по лестнице с Лобачевского, человек сможет пройти уютным и красивым двором — и оказаться на Дзержинского, прямо перед оградой парка «Черное озеро». Как это организовать — пока обсуждается.

Людмила Губаева

ДАЙДЖЕСТ СМИ

БИЗНЕСONLINE

В АДМИРАЛТЕЙСКОЙ КОНТОРЕ КОМПАНИИ МИЛЛИАРДЕРА СЕМИНА СОЗДАДУТ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА



18.07.2024

В Казани отреставрируют и приспособят под современное пользование Адмиралтейскую контору — особняк XVIII века на ул. Карла Маркса, 17, ул. Большой Красной, 20. Соответствующая документация появилась на сайте комитета РТ по охране объектов культурного наследия.

На первом этаже разместятся выставочные помещения, административные и коммерческие помещения, а также вспомогательные помещения для их обслуживания. На втором — выставочные залы и галереи, мансардный этаж также приспособят под выставочный зал. Главный вход в здание запроектирован с улицы Япеева. Парадный вход в здание сохраняется в центральной части здания и будет использоваться как при организации крупных мероприятий в выставочной зоне, сказано в документации.

Заказчик экспертизы — УК «Капитал-Траст-Инвест», подконтрольная группе компаний ASG миллиардера Алексея Семина. В здании планируется провести локальные ремонтно-реставрационные работы по фасадам, ремонт трещин и работы по усилению кирпичной кладки стен, усиление перекрытий, лестниц, крылец, установка дверных заполнений в интерьерах согласно историческим аналогам, устройство кованых козырьков и т. д.

Проект предполагает сохранение исторических габаритов здания, воссоздание утраченной парадной лестницы. «Ввиду того, что в процессе работ не была выявлена первоначальная отделка печей, их воссоздание предлагается выполнить по аналогам сохранившихся печей в общественных зданиях города Казани. Проектом предлагается восстановление печной трубы на кровле, а также устройство вентиляционных труб в виде исторических дымоходов. Основанием для воссоздания являются две исторические фотографии второй половины XX века», — сказано в проекте. Как ранее писал «БИЗНЕС Online», на работы планируется направить 3 млрд рублей.

«ВДОХНУЛИ НОВУЮ ЖИЗНЬ»: ЧТО ПРОИСХОДИТ С НОМЕРАМИ МИХАЙЛОВА

PROKAZAN НОВОСТИ КАЗАНИ

27.07.2024

В Казани полным ходом идёт реставрация номеров Михайлова на Лобачевского 3/24. Редакция PROKAZAN совместно с помощницей главы РТ Олесей Балтусовой отправилась на экскурсию.

Ремонтные работы в самом разгаре. Строители проделали большой и кропотливый путь. Они восстановили арки сложных форматов, укрепили фасад. Сейчас идут работы по укреплению лестниц, кровли, а также полностью реставрируется фасад. В здании максимально сохранили первоначальный облик, даже «танцующие» окна и последствия после пожара.

Сейчас здание уже не считает аварийным. Рабочие и ASG по крупицам собирали каждую деталь Номеров Михайлова.

«МЫ ВЛЮБИЛИСЬ В ВАШ ГОРОД!» — БУДУЩИЕ АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА ПОКОРЕНЫ КАЗАНЬЮ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

12 июля



МНОГИЕ КРУПНЫЕ РОССИЙСКИЕ ГОРОДА ТЕРЯЮТ СВОЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЛИК — СНОСЯТСЯ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗДАНИЯ, А ВМЕСТО НИХ ПОЯВЛЯЮТСЯ ОДНОТИПНЫЕ ДОМА, ПОСЕТОВАЛА ПОМОЩНИК РАИСА ТАТАРСТАНА ОЛЕСЯ БАЛТУСОВА НА КРУГЛОМ СТОЛЕ В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG. НА МЕРОПРИЯТИИ ОБСУДИЛИ ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ, А ТАКЖЕ — КРЕАТИВНЫЕ ПРОДУКТЫ И ПРАКТИКИ ИХ ПРОДВИЖЕНИЯ. ПОДРОБНЕЕ — В МАТЕРИАЛЕ «РЕАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ».

«ПРОЩЕ СЛОМАТЬ СТАРОЕ И ОТСТРОИТЬ НОВОЕ И КРАСИВОЕ, ЧЕМ СОХРАНИТЬ ТО, ЧТО УЖЕ ЕСТЬ»

Помощник раиса Татарстана Олеся Балтусова рассказала, что в последнее время ей все чаще приходится слышать фразу: «Проще сломать старое и построить новое и красивое, чем сохранить то, что уже есть».

Свои мысли она подкрепляет личным опытом и наблюдениями. Как член совета Татарстанского регионального отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, она видела немало городов России. По ее словам, все крупные города в последние годы переживают переломный момент. Казань прошла через это раньше других, поэтому и научилась быстрее находить выход из такой ситуации.

— Некоторые крупные российские города теряют свой исторический облик, в них исчезает связь с прошлым. Где-то история забывается, а где-то сносится и строится новая — многоэтажная и однотипная, — посетовала она.

Прогуливаясь по центру города, можно увидеть богатое наследие, которым можно гордиться. Почему в Казани так много говорят о популяризации наследия? Потому что город прошел тернистый путь и поломал на этом немало костей.

— Перед нами и старшее поколение выступало за это [сохранение объектов, — прим. ред.], но каток подготовки к тысячелетию снес в городе порядка 2 500 исторических объектов. Убрали все — от трущоб до домов модерна, почти без разбора, — отметила Олеся Балтусова.



Олеся Балтусова: «Людям интереснее обсуждать проблемы, чем просто любоваться тем, что уже создано». Мария Зверева / realnoevremya.ru

«ПРИХОДИТСЯ ИЗ ШТАНОВ ВЫПРЫГИВАТЬ, ЧТОБЫ НАЙТИ ИНТЕРЕС АУДИТОРИИ, НЕ ТОЛЬКО У ТУРИСТОВ, НО И У ГОРОЖАН»

— В самом начале, когда социальные сети только набирали популярность, мы стали активно показывать в них проблемы, потому что людям интереснее обсуждать проблемы, чем просто любоваться тем, что уже создано. Так мы привлекали людей к нашей теме, — рассказала помощник раиса.

Так была проведена экскурсия под названием «Казань, которую мы теряем», которая рассказывала о том, как исчезала старая историческая Казань

— Людям было интересно, они активно участвовали в обсуждении этой темы. Наследие важно сохранять не только для туристов, но и для жителей города. Важно, чтобы молодые люди, не обремененные прошлым, могли внести свой вклад. Мы хотим услышать их идеи и предложения. Мы часто руководствуемся стереотипами и думаем, что достаточно просто опубликовать анонс. Приходится из штанов выпрыгивать, чтобы найти интерес аудитории, не только у туристов, но и у горожан,— посетовала выступающая.

«ЗА МОЛОДЫМИ АРХИТЕКТОРАМИ — НАШЕ БУДУЩЕЕ»

Все больший акцент сейчас делается на цифровизации и молодых талантах — студентах архитектурных направлений вузов страны. Ведущие архитекторы, реставраторы и люди, заинтересованные в сохранении культурного кода страны, уверены, что за ними — будущее этой сферы.

Сотрудничество Сибирского федерального университета с ASG Invest началось еще в 2018 году. В Казань вновь приехали студенты архитектурного факультета — они прибыли из Красноярска, чтобы обучиться у опытных профессионалов. Ведущие архитекторы и реставраторы компании, имеющие многолетний опыт работы, поделились с ними знаниями о том, как столице Татарстана удалось преодолеть сложности и сохранить объекты культурного наследия.

— Студенты, которые только начинают свой путь в архитектуре, часто имеют больше свежих идей и взглядов на то, как можно сохранить исторические памятники. Они не обременены тяжелым прошлым, которое может влиять на принятие решений, и могут предложить новые подходы к сохранению культурного наследия. За молодыми архитекторами — наше будущее, — единогласно заявили участники прошедшего собрания.

Недавно эти же студенты получили возможность погру-



В рамках архитектурного сообщества состоялось значимое событие — встреча ведущих архитекторов и студентов архитектурного вуза, посвященная проблеме сохранения объектов культурного наследия. Мария Зверева / realnoevremya.ru

зиться в реальный рабочий процесс. Они провели практические обмеры объектов культурного наследия, расположенных в историческом центре города. Среди них были усадьба Ажгихина, флигель усадьбы Даниловых, дом Землянова и номера Михайлова.

— Практика помогает студентам лучше осознать ценность объектов культурного наследия и почувствовать материалы на практике. Обмерные работы необходимы для создания трехмерной модели здания и разработки новых концепций использования, — рассказала старший преподаватель кафедры основ архитектурного проектирования Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета Анастасия Орлова. — Мы благодарны за то, что организация предоставляет студентам не только возможность практиковаться, но и ценные объекты для изучения.

АРХИТЕКТУРА — ЭТО ИСТОРИЯ, К КОТОРОЙ МОЖНО ПРИКОСНУТЬСЯ

Светлана Бородина, старший научный сотрудник Международного института культурного наследия, с теплотой вспоминает начало сотрудничества с коллегами из Сибири.

— В 2018 году группа студентов во главе с Анастасией Орловой впервые приехала к



По объектам студентов водил директор реставрационных мастерских Иван Никонов, он также поучаствовал в прошедшем собрании. предоставлено пресс-службой ASG Invest

нам на обмерную практику. Тогда мы не знали, что это такое, но с радостью согласились, потому что это показалось нам интересным. Уже сейчас, по прошествии нескольких лет, мы понимаем, что не зря потратили время. Нам удалось привлечь внимание к нашим проблемам, оцифровать проекты зданий и перевести их в 3D-модели. За это время мы вместе со студентами посетили все здания, которые хотели изучить, — рассказала Бородина.

Она не могла не упомянуть их совместную работу — книгу «Спасенная красота. Инвестиции во благо!». Недавно книга получила диплом на фестивале «Архитектурное наследие», а также диплом Союза архитекторов России в номинации «Лучшая книга об архитектурном наследии».

В Казани все чаще происходят масштабные события, связанные с сохранением и популяризацией архитектурного наследия города. Например, в 2015 году в столице Татарстана проходил съезд реставраторов, на котором был принят этический кодекс сообщества.

— Объекты, восстановленные в нашем городе, являются результатом как научных исследований, так и особого подхода к сохранению исторического наследия, который можно назвать «казанским феноменом». Этот позитивный опыт часто рассматривается и описывается в различных работах: по экономике, истории архитектуры, социологии, философии, культурологии и так далее. Мы особенно рады, что он также используется в качестве учебного материала, — отметила Бородина.

— Наследие становится центром внимания. У нас нет четкого плана действий, поэтому мы ищем людей с интересными идеями. Зачем люди приезжают в центр? Просто чтобы там побыть. Раньше в центре искали развлечений и удовольствий, а сейчас?.. — заявила Бородина.

Это не просто место, это возможность прикоснуться к истории. Здесь можно заглянуть внутрь объектов и увидеть разные детали. Как заметила Анастасия Орлова, именно мелкие детали часто вызывают наибольший интерес.

Олег Исаков

БЕЗФОРМАТА

СМИ 2

Анастасия Орлова: «Чтобы понять город — нужно исследовать его историю и почувствовать его жизнь. Архитекторы — уникальные люди, а архитектура — это история, к которой можно прикоснуться». Мария Зверева / realnoevremya.ru



««БАНК» ОБЪЕКТОВ ASG ПОИСТИНЕ НЕИСЧЕРПАЕМ»: АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА В ОЧЕРЕДНОЙ РАЗ ПРИЕХАЛИ В КАЗАНЬ

В ПЕРВОЙ ДЕКАДЕ ИЮЛЯ УЖЕ В ПЯТЫЙ РАЗ В КАЗАНИ ПРОШЛА ПРОИЗВОДСТВЕННУЮ ПРАКТИКУ ГРУППА СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА (Г. КРАСНОЯРК) ПОД РУКОВОДСТВОМ СТАРШИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ ОСНОВ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ИНСТИТУТА АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА АНАСТАСИИ ОРЛОВОЙ И АНАСТАСИИ ШЛОКИНОЙ. В КАЧЕСТВЕ ОБЪЕКТОВ НАТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ БЫЛИ ВЫБРАНЫ ЗДАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА КАЗАНИ – ДОМ АЖГИХИНА (ПУШКИНА, Д. 38), ДОМ ЗЕМЛЯНОВА (МОСКОВСКАЯ, Д. 37), НОМЕРА МИХАЙЛОВА (ЛОБАЧЕВСКОГО, Д. 32) И ОСОБНЯК XIX ВЕКА (К. МАРКСА, Д. 29), ВОССТАНОВЛЕНИЕМ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕМ КОТОРЫХ ЗАНИМАЕТСЯ ГРУППА КОМПАНИЙ ASG INVEST.

Сотрудничество началось по инициативе Анастасии Орловой в 2018 году, которую заинтересовала масштабная работа по восстановлению исторического центра Казани и наличие в «банке» ASG архитектурных объектов разных стилей и разного функционального назначения. Кафедра в пятый раз обратилась к МИКН выступить базой практики для студентов первокурсников. Итоги семи лет общей работы красноречиво демонстрирует «практика в цифрах и фактах»: ***более семидесяти студентов прошли обмерную практику***, и общая длина их рулеток превысило ***один километр***.

В этом году знакомство студентов-практи-

2019 г.






2021 г.




2022 г.









2024 г.

кантов с ASG invest началось с экскурсии по Музею частных коллекций ASG, во время которой сотрудники МИКН рассказали об участии компании в программе восстановления исторического центра Казани, инициированной Раисом РТ в 2012 году. Искусствоведы отметили, что особняк, в котором проходила встреча, ***долгое время находился в аварийном состоянии и после восстановления был объектом обмерной практики в 2019 году***.



Экскурсия для студентов-практикантов в Музее частных коллекций ASG





Далее сотрудники служб эксплуатации провели инструктаж по технике безопасности. Завершением знакомства стала презентация издания МИКН ASG «Спасенная красота. Инвестиции во благо!», посвященного восстановлению значимых объектов культурного наследия в историческом центре Казани и Большому собранию изящных искусств ASG.

В соответствие с программой практики студентам предстояло сделать обмеры внутренних помещений объектов, фасадов, функциональных и декоративных элементов. «Архитектурные обмеры являются главным инструментом фиксации архитектурных реалий и познания художественных достоинств памятника архитектуры. Анализ материалов, полученных в результате обмеров, позволяет получить исчерпывающее представление о виде объекта. Чертежи планов, разрезов и деталей служат основой ***для проектов реставрации, реконструкции и других преобразований***» - вот почему практическая подготовка будущих специалистов начинается с обмерной практики.





«Архитектурные обмеры по праву называются самым тяжелым видом графической фиксации объектов. Обмеры проводятся с разной степенью точности, то есть, это могут быть: схематические изображения и наброски (кроки), детальные и высокоточные обмеры»

На основе результатов обмеров студентам предстояло выполнить инвентаризационные чертежи, которые могут использоваться для подсчета объемов кубатуры зданий и площадей отдельных помещений, для составления смет на ремонтные работы, для оценки зданий. Все чаще они служат основой для 3-D визуализации архитектурных сооружений.

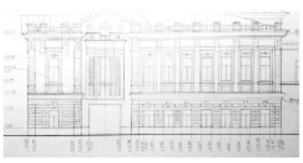
ПРОЦЕСС ВЫПОЛНЕНИЯ ОБМЕРНОЙ ПРАКТИКИ

I



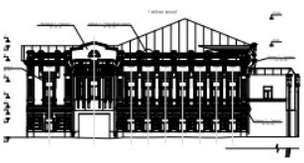
Фотофиксация и знакомство с объектом

II



Обмер. Выполнение кроки

III



Чертежи

IV



Построение 3Д

V



Визуализация с учетом особенностей эпохи

I ФОТОФИКСАЦИЯ И ЗНАКОМСТВО С ОБЪЕКТОМ


НАЧАЛО ПРИЛОЖЕНИЯ А
"Сведения, фотофиксация и рисунки объекта"

Вид 1

Вид 2

Историческая справка

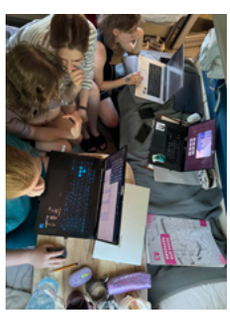
Усадьба Старо-Татарской слободы на ул. Тукая, 84 входит в перечень исторически ценных градообразующих объектов, подлежит сохранению с модернизацией под современные функции. Здание было построено во второй половине XIX столетия купцом первой гильдии Б. Алишаевым.
Здание трехэтажное, кирпичное, сложной конфигурации в плане.
Здания XIX века построены в центральной части Старо-татарской слободы и формируют типовую застройку своего времени. Ядром этой части является перекресток улиц Г. Тукая и Ф. Карима, образующий небольшую Юнусовскую площадь, которая была общественным центром слободы в годы революций. Площадь окружили дома татарских купцов и фабрикантов – Б. Алишаева, В. Ибрагимова, С. Бахтеева, М. Мустакимова, Алкиных.

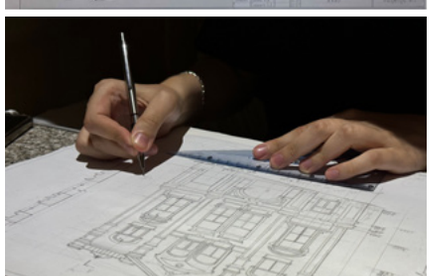
Ситуационная схема

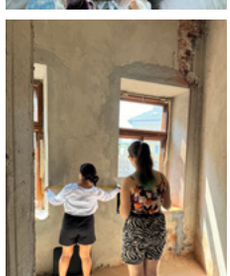
Объект обмера

ОП–07.03.01–2022
Сибирский федеральный университет
Институт архитектуры и дизайна
Объект обмера расположен по адресу г. Казань, ул. Тукая, 84
Историческая справка, ситуационная схема, Вид 1, Вид 2
Кафедра ОАП









Кульминацией практики стал круглый стол с участием помощника Раиса РТ Олеси Балтусовой. Она с большим воодушевлением отнеслась к тому, что историческим наследием столицы республики интересуются архитекторы из Сибири, приезжающие на объекты ASG уже в пятый раз. Олеся Балтусова подчеркнула, что каждый исторический город переживает переломный момент, связанный с проблемами сохранения исторической застройки. Но и после ее восстановления необходимо решать не менее актуальные проблемы популяризации: «Для чего современному человеку наследие? Четкого ответа на этот вопрос сегодня нет». Помощник Раиса подчеркнула, что несмотря на утраты исторических зданий во время подготовки к празднованию 1000-летия Казани, городу все же удалось сохранить значительную часть наследия. В других городах-миллионниках РФ исторические центры практически лишены объектов наследия.







На основе полученных студентами материалов: выполненных чертежей и фотографий, были разработаны 3-D визуализации домов Ажгихина и Землянова, номеров Михайлова и особняка XIX века по ул. Карла Маркса, 29.







Номера Михайлова (Лобачевского, д. 32)









Дом Ажгихина (Пушкина, д. 38)







Дом Землянова (Московская, д. 37)





Особняк XIX века (К. Маркса, д. 29)

Светлана Бородина
Дарья Молотникова

ДАЙДЖЕСТ СМИ

АРХИТЕКТУРНО-ОБМЕРНАЯ ПРАКТИКА
КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ 1 КУРС Г. КАЗАНЬ

09.07.2024

Номера Михайлова по улице Лобачевского 3/24, г. Казань.

Является объектом культурного наследия. В 1897-1899 гг. здесь проживал народный артист СССР Василий Качалов, именно в этот краткий период начиналась его театральная слава.

Сейчас на территории активно ведутся работы по восстановлению, силами инвестиционной компании ASG. Примечательно, что в работе не используется современный кирпич. Только отреставрированный, времен постройки здания.

Дом Землянова. Ул. Московская 37, г. Казань.

Здание ценно своим фасадом, наполненным эклектичным архитектурным декором, сохранившимся в почти неизменном состоянии, украшенными ковкой ограждениями балконов и лестниц, изразцовой печью и узорчатым паркетом.



ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG – «ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЬ В ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОМ ОБЪЕКТЕ»

ДИАЛОГИ »

АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

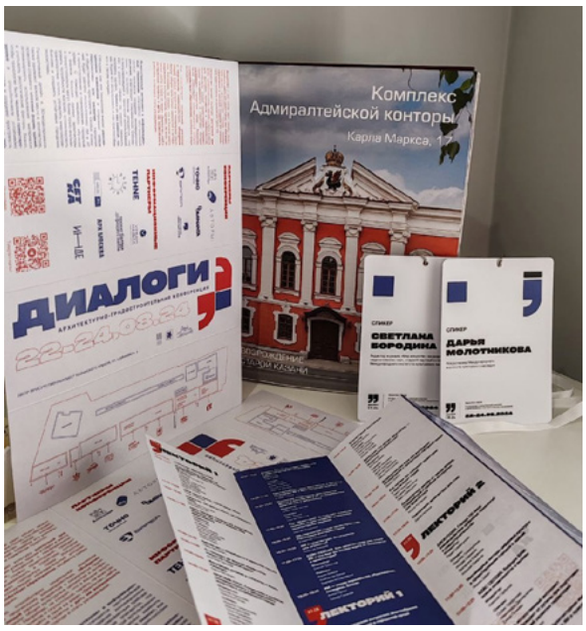
КАЖДАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ - ЭТО

2 дня насыщенной программы

100+ спикеров

1500+ участников

С 22 ПО 24 АВГУСТА ВО ДВОРЕ ПРИСУТСТВЕННЫХ МЕСТ КАЗАНСКОГО КРЕМЛЯ ПРОШЛА VIII АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ "ДИАЛОГИ". МЕРОПРИЯТИЕ ПРОВОДИТСЯ С 2022 ГОДА ПО ИНИЦИАТИВЕ МЭРА КАЗАНИ ИЛЬСУРА МЕТШИНА С УЧАСТИЕМ ПОМОЩНИКА РАИСА РТ ОЛЕСИ БАЛТУСОВОЙ. ОРГАНИЗАТОРОМ ВЫСТУПАЕТ МБУ «ИНСТИТУТ РАЗВИТИЯ ГОРОДА» ПРИ ПОДДЕРЖКЕ УПРАВЛЕНИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА. ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ БЫЛА ПОСВЯЩЕНА ДВУМ ТЕМАМ: «ИСКУССТВО В ГОРОДЕ» И «ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ПРОЕКТИРОВАНИИ И ПРОСТРАНСТВЕННОМ ПЛАНИРОВАНИИ». НА ДИСКУССИОННОЙ ПЛОЩАДКЕ "ЧТО ДЕЛАЕТ АРХИТЕКТУРУ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЬЮ?" СПЕЦИАЛИСТЫ МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРНОГО ПОЗНАКОМИЛИ УЧАСТНИКОВ С МАСШТАБНЫМИ ПРОЕКТАМИ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG INVEST





По приглашению главного архитектора Казани Ильсияр Тухватуллиной Международный институт культурного наследия принял участие в конференции. Являясь идейным вдохновителем и бессменным руководителем «Диалогов», Ильсияр Тухватуллина начала мероприятие со вступительного слова:



Ильсияр ТУХВАТУЛЛИНА,
главный архитектор Казани:



««Диалоги» мы организуем, чтобы озвучить именно те проблемы, которые беспокоят нас ежедневно. Мы провели множество исследований и пришли к выводу, что на уровне городской среды Казань имеет хорошие показатели. На более же тонких уровнях, особенно там, где пространство касается работы с творческими людьми, с проявлением людей искусства в городской среде, на мой взгляд, у нас есть пробелы. Мы пригласили спикеров со всей страны, чтобы вместе ответить на важные вопросы: «Что еще нужно сделать в Казани, чтобы город вышел на мировой уровень?», «Какие объекты здесь должны появиться для работы с искусством?», «Какие творческие инициативы стоит поддержать?». Об этом и не только мы будем дискутировать все три дня конференции»



Программа конференции была насыщена тематическими кейс-сессиями, круглыми столами, архитектурными дебатами и лекциями. Спикерами дискуссии "Что делает архитектуру достопримечательностью?" стали Максим Веремеюк, учредитель и директор архитектурной мастерской Majsterni, Денис Бородако, генеральный директор Dominanta, Светлана Бородина, редактор журнала «Мир искусств» и Дарья Молотникова, искусствовед Международного института культурного наследия. Модератором публичного обсуждения выступила управляющий партнер ведущего коммуникационного агентства, специализирующегося на проектах в сфере девелопмента, урбанистики и формирования комфортной среды, Maksimova&Bykov Consulting Яна Максимова. Участники общественного обсуждения в своих докладах обратили внимание на практический опыт в сфере архитектурного проектирования и строительства.



Дом приемов ASG



Светлана БОРОДИНА,
главный редактор журнала
«Мир искусств»:

««Что можно назвать достопримечательностью?» – это место, вещь или объект в городской ткани, претендующие на особое внимание, знаменитые или замечательные чем-либо, например, являющиеся историческим наследием, художественной ценностью; преимущество искусства здесь неоспоримо, поскольку оно непосредственно воздействует на эмоциональную сферу человека. Искусство в городе – тема не только искусствоведческая, но одновременно культурологическая, архитектурная, социокультурная. Множество дискурсов по-разному интерпретирует феномен искусства в его ткани: как средство привлечения внимания горожан и туристов, манифестацию наследия, созданного предшествующими поколениями или конкретными людьми.



Перечень достопримечательностей в историческом городе довольно разнообразен, в него входят археологические и архитектурные объекты, музейные комплексы, природные ландшафты и пр., и даже необычные и экзотические (национальная кухня, массовые мероприятия – фестивали, ярмарки, места съемок культовых фильмов, легендарные объекты и пр.).

Достопримечательность выступает основой самых разных туристических практик – туризм впечатлений, то есть обогащение личного эмпирического опыта на основе погружения в пространство, предложенные обстоятельства; самое распространенное – фестивали, исторические реконструкции, маршруты. Например, нами реализован маршрут «Дом на Проломной: По литературным адресам Казани», Казань театральная, Казань чайная, «Душа Толстого до сих пор гостит в Казани...». А сколько оснований для проектирования креативного, событийного и арт-туризма: огромен потенциал таких имен, как Александр Родченко, Варвара Степанова, Велимир Хлебников и др.

Если применительно к теме дискуссии говорить об опыте нашей компании, то одним из направлений группы компании ASG invest я бы назвала создание **достопримечательности в уже достопримечательных объектах**, потому что в наших зданиях размещаются уникальные интерьеры, наполненные изобразительным и прикладным искусством»



Музей частных коллекций ASG



Дарья МОЛОТНИКОВА,
искусствовед МИКН

«Основным направлением деятельности Международного института культурного наследия является изучение Большого собрания изящных искусств ASG. Сейчас оно насчитывает уже более 7 тысяч единиц хранения. Самые интересные произведения искусства представлены в Музее частных коллекций ASG. Сейчас он находится по адресу Карла Маркса 16 – в доме архитектора Михаила Петровича Коринфского. Это выявленный объект культурного наследия рубежа XVIII-XIX веков. Он был восстановлен и введен в эксплуатацию силами группы компаний ASG invest.



Залы Музея частных коллекций ASG



Презентация книги «Спасенная красота. Инвестиции во благо!»

Музей частных коллекций насчитывает 9 экспозиционных залов. Каждый зал мы назвали в честь российских меценатов и коллекционеров, чтобы напомнить гостям о том, как много сделали частные лица для приумножения и сохранения культурного наследия России. Произведения, которые представлены в наших залах, идентичны предметам из частных коллекций графов Румянцевых, Строгановых, Шуваловых, Шереметевых и т.д., или предметы объединяют имена крупных западноевропейских мастеров изобразительного искусства.

В Доме Коринфского организован музей со всеми присущими ему функциями, главным образом он «населен» людьми. В нем проходят различные события – деловые переговоры, творческие встречи, коммерческие мероприятия, круглые столы, лекции, презентации и экскурсии. Наша просветительская работа заключается в научно-методической и издательской деятельностях.



Сегодня мы хотим познакомить вас с тремя корпоративными изданиями МИКН: периодическим «Мир Искусств: Вестник Международного института антиквариата», книжными «Спасенная красота. Инвестиции во благо!» и «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия».





Дворец изящных искусств ASG

Сейчас основной целью Международного института культурного наследия является подготовка к реализации проекта **Дворца изящных искусств ASG**. Он будет располагаться по адресу Карла Маркса 17, в объекте культурного наследия федерального значения. Концепция дворца уже на стадии проектирования, она гарантирует ему статус достопримечательности самого высокого уровня. В залах Дворца изящных искусств наше частное собрание будет представлено в несоизмеримо большем объеме. На первом этаже планируется масштабная экспозиция, залы будут посвящены отечественным меценатам, вдобавок мы ищем связи с Казанью и татарским этносом. Половина помещений будет отведена татарским купцам или коллекционерам с татарскими корнями.


Дворец изящных искусств ASG



В анфиладе второго этажа мы видим 5 императорских залов, посвященных Петру I, Елизавете Петровне, Екатерине II, Павлу I и Александру I. Их расположение в хронологическом порядке позволит наглядно проследить формирование крупнейших художественных стилей. Каждый зал, помещение, галерея будут концептуально обоснованы. Наши специалисты детально изучают и сохраняют произведения из нашего собрания, чтобы подкрепить их включение в экспозицию убедительными доводами. В Дворце изящных искусств ASG помимо музейно-выставочных пространств, будут спроектированы специально оборудованные помещения для проведения масштабных конференций, деловых переговоров и т.д.

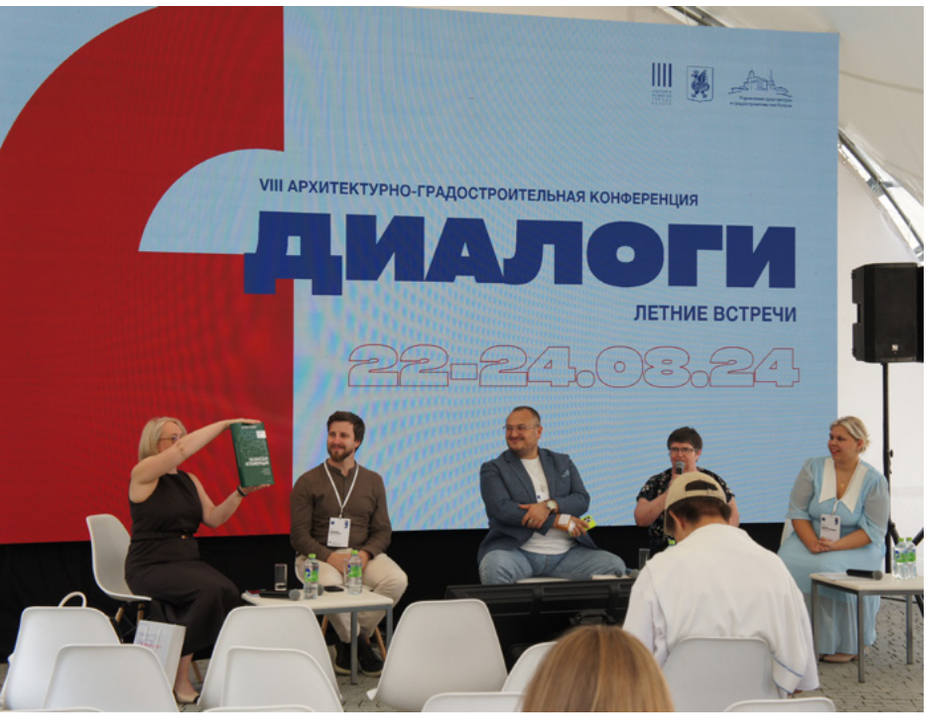
Международный институт культурного наследия – восстанавливая архитектурные объекты, изучая их историю, владельцев, события, с ними связанные, способствует росту их значения как достопримечательностей»



Светлана БОРОДИНА,
главный редактор журнала
«Мир искусств»:

«Чем еще значим культурный туризм в жизни города? В повседневной жизни горожане могут не обращать внимания даже на самые величественные или известные архитектурные сооружения, воспринимая их как часть привычной среды, а когда перед тем или иным появляется, например, экскурсионная группа, люди неожиданно для себя обнаруживают чье-то повышенное внимание к привычному объекту. Чужой интерес вполне может актуализировать некоторые фрагменты информации, заставить горожанина вспомнить некие факты, свидетельствующие об особом статусе данного здания. Таким образом, в достопримечательности чрезвычайно важным оказывается прагматический аспект функционирования данного знака: именно отношения между знаком и воспринимающей аудиторией превращают «обычный» объект в феномен, обладающий дополнительной эмоционально-психологической ценностью»











Итоговым моментом дискуссии стали поиска ответа на вопрос, что делает архитектурный объект достопримечательностью? Ответ от МИКН стал неожиданностью для модератора дискуссии Яны Максимовой: люди, ответила С. Бородина, причем не только современники, а и те, кто строил, сохранял объект и восстанавливал его, в память о них мы подготовили два издания, одно из которых только-только вышло из печати. Их мы дарим Вам и приглашаем в наш музей.

Светлана Бородина
Дарья Молотникова

PR-СООБЩЕСТВО КАЗАНИ ОТМЕТИЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

28 июля

PROKAZAN НОВОСТИ КАЗАНИ



В минувшую пятницу редакция интернет-газеты «Реальное время» совместно с агентством Imagine Group провела встречу PR-сообщества Казани. Вечер был посвящен Дню PR-специалиста, который отмечается в России 28 июля. На мероприятие были приглашены представители крупных татарстанских и федеральных компаний: МТС, Авито, Сбер в Татарстане, ПАО «Таттелеком», «Транснефть-Прикамье», «Эссен Продакшн АГ», «СМУ-88», СК «Грань», ГК ICL и многих других — всего на вечер собрались около 40 человек.

Вечер прошел в Доме приемов ASG, который находится в восстановленном объекте культурного наследия — особняке Банарцева, датируемом XVIII веком. В особняке находится музей частных коллекций компании ASG, в котором содержится более 500 уникальных экспонатов — предметов искусства и мебели европейских мастеров, созданных в XVI — XIX веках. Во время вечеринки гости имели возможность посетить экскурсию по музею. «Я потрясена», «И подумать не мог, что в Казани есть такое собрание», «Такого мы просто не ожидали, это что-то фантастическое» — вот лишь некоторые реплики гостей после прогулки с профессиональным гидом по музейному пространству.

Развлекательную программу вечера обеспечивало агентство Imagine Group, которое специализируется на масштабных деловых, корпоративных мероприятиях и презентациях по всей стране. Руководитель агентства Роман Гузеев присутствовал на празднике и в своей





приветственной речи поздравил собравшихся со профессиональным праздником. Специалисты агентства организовали для собравшихся тематический квиз и диджей-сет. А за гурманскую атмосферу отвечала IVE Group — компания, представившая премиальный барный кейтеринг и игру «Казино ароматов».

Напомним, интернет-газета «Реальное время» регулярно проводит мероприятия для коллег из профессиональной сферы и тематические бизнес-ивенты для представителей делового сообщества.

Людмила Губаева

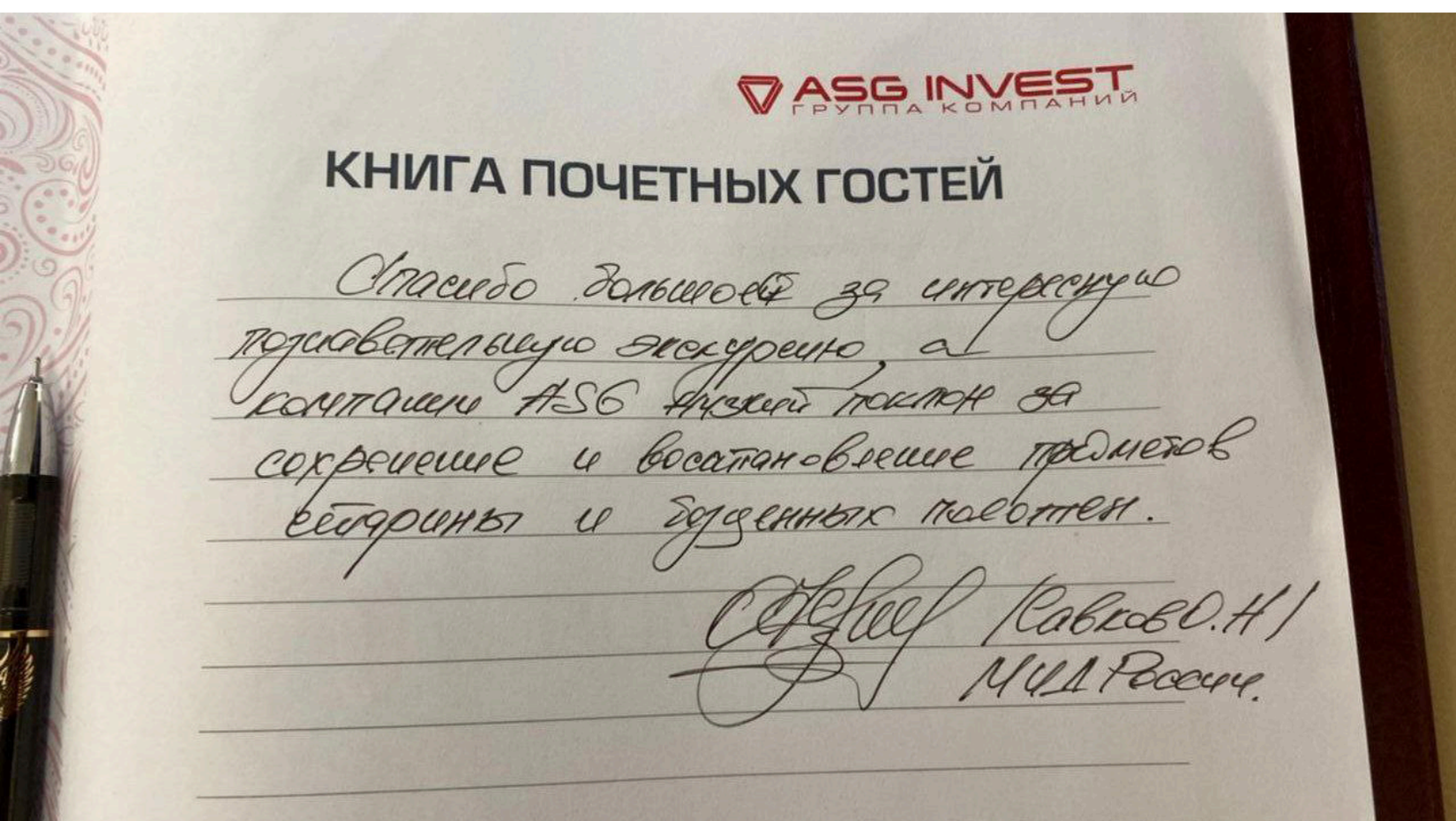


ГОСТИ МУЗЕЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG

Сегодня гостями Международного института культурного наследия стали сотрудники Министерства иностранных дел России: заместитель департамента капитального строительства Олег Николаевич Савков и заместитель директора Департамента недвижимости Игорь Вячеславович Свирин. Во время экскурсии гостям были представлены коллекции Большого собрания изящных искусств ASG, научные издания МИКН: журнал «Мир искусств», каталоги, пресс-портрет ASG и книга «Спасенная красота. Инвестиции во благо!».

Отвечая на вопросы гостей генеральный директор Группы компаний Роберт Хайруллин раскрыл принципиальные подходы в реализации основного направления ASG – инвестиций в сохранение культурного наследия, благодаря которому были восстановлены 26 зданий. Сейчас МИКН работает над концепцией Дворца изящных искусств ASG (Карла Маркса, 17), масштабность которого позволяет представить шедевры изобразительного и прикладного искусства БСИИ ASG.

Исторические интерьеры Дома приемов, организованные в особняках М.П. Коринфского (К. Маркса, 16) и Банарцева (К. Маркса, 16), высоко оценены специалистами МИД, имеющими многолетний опыт проведения деловых мероприятий в уникальной среде. Напомним читателю, что МИД организовал Дом приемов на базе объекта культурного наследия – особняка З.Г. Морозовой (Спиридоновка, 17) еще в 1939 году.









«НЕОБЫКНОВЕННАЯ КАРТИНА ЕВРОПЕЙСКОГО ВКУСА»

ФРАНЦУЗСКАЯ, ФЛАМАНДСКАЯ, ГОЛЛАНДСКАЯ, НЕМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ В КОЛЛЕКЦИИ МЕЦЕНАТОВ ГРАФОВ СТРОГАНОВЫХ





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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена коллекции западноевропейской живописи графов Строгановых – французской, немецкой, голландской и фламандской, размещенной во дворце на Невском проспекте. Особое внимание уделяется авторам, чьи произведения есть и в Большом собрании изящных искусств ASG – Лафоссу, Миньяру, Деннеру, Дитриху, Фюгеру и др.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: собирательство, коллекция, меценатство, каталогизация, музей, Большое собрание изящных искусств ASG.

ABSTRACT: the article is devoted to the collection of Western European paintings of the Counts Stroganov - French, German, Dutch and Flemish, displayed in the palace on Nevsky Prospekt. Particular attention is paid to the authors whose works are also a part of the Grand Assembly of Fine Arts ASG – La Fosse, Mignard, Denner, Dietrich, Füger, etc.

KEYWORDS: : gathering, collection, patronage, cataloging, museum, the Grand Assembly of Fine Arts ASG.

В 44 номере «Мира искусств» опубликована статья, посвященная связи итальянской живописи в строгановском собрании с Большим собранием изящных искусств ASG, но не менее богатыми на великие и просто известные имена были их коллекции других европейских школ - голландской, фламандской, французской... И опять же, анализируя, кого именно отбирали Строгановы, нельзя не заметить, как много общих с БСИИ имен – Терборх, Робер, ван дер Веррф, Деннер...

Американский исследователь А. Кимбалл в своей лекции о собрании Строгановых, перефразировав известное выражение Ф.-С. Фицжеральда: «Богатые отличаются от нас. У них больше денег», сказал: «Строгановы отличаются от богатых. У них больше денег, и есть гораздо большее, чем деньги» [17].

Во второй половине XVIII века русское собирательство достигло своего расцвета. В 60–90-е годы Екатериной II были приобретены самые ценные собрания Эрмитажа – коллекции живописи Кроза во Франции и Уолпола в Англии, имевшие всеевропейскую известность. Примеру императрицы последовали ее вельможи: крупнейшие коллекции формируют И.И. Шувалов, Е.Р. Дашкова, А.А. Безбородко, Н.Б. Юсупов и др. Дома русской богатой знати, поначалу не понимавшей ничего не только в классической, но и в родной древности, а также не знавшей толку в художественных произведениях, наполнялись редкостными коллекциями мраморов, антиков, «болванчиков» и картин. «Можно подумать, - говорит английский путешественник Кларк, бывший в России в последних годах XVIII столетия, - что русские богачи обобрали всю Европу для составления своих замечательных коллекций» [6, с. 55-56]. Одно из первых мест в этом ряду принадлежало собранию графа А.С. Строганова, начавшего приобретать живопись в 1752 году во время своего первого заграничного вояжа.

Второе пребывание Строганова в Европе длилось целых восемь лет: с 1771 по 1779 годы он жил во Франции вместе со второй женой Екатериной Петровной (урожденной Трубецкой). К этому времени он уже был камергером при русском дворе. Выбор Франции как места проживания был сделан не случайно: Париж и Версаль привлекали многих европейских

аристократов великолепием двора и яркостью культурной жизни. Строганов с энтузиазмом погрузился в эту атмосферу, активно участвуя в художественной жизни признанного центра искусства не только как авторитетный знаток живописи, но и как консультант российской императрицы по отбору произведений искусства для ее собрания. Его имя постоянно встречается в каталогах распродаж, он покупает картины А. ван Дейка, Д. Тенирса, Я. Веникса и др. из самых знаменитых парижских коллекций – герцога Ришелье, Шуазеля, принца Конти, де Буассе, Блонделя де Ганьи, Мариетта при посредничестве художника и крупнейшего парижского антиквара Винсента Донже (?–1793).

Из современных ему художников граф, кроме Греза, выбирает только Верне и Робера, написавшего специально для него серию панно с руинами, украсившую особый зал дворца на Невском проспекте. Несколько картин Робера Строганов привез в подарок Екатерине II [5, с.228]. Grand Tour по Европе и долгая жизнь во Франции дали графу Александру Сергеевичу возможность развить свой литературный и художественный вкус, ознакомиться с новейшими тенденциями науки, искусства и архитектуры [12, с.316].

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Рядом с библиотекой, открытой для публики, Строганов разместил знаменитую картинную галерею, ставшую одним из первых русских музеев. Уже в 1793 году в галерее, согласно составленному им каталогу, находилось 87 картин 55 наиболее известных художников различных школ – итальянской (флорентийской, римской, ломбардской, венецианской), испанской, голландской, фламандской и др. По свидетельству А.Н. Бенуа, голландская школа была представлена работами Рембрандта, Рейсдаля, фламандская – картинами Рубенса и портретами Ван Дейка [2, с.59].

К концу XVIII века почти половина коллекции Строганова состояла из произведений фламандских и голландских художников, тогда как картины итальянских мастеров составляли примерно треть. Полотна французских и испанских художников не превышали 15% собрания.

Как все коллекционеры, А.С. Строганов практикует дары и обмены с коллегами по собирательству. В своем «Каталоге» он упоминает, что полотно Луки Джордано «Битва лапифов с кентаврами» «составляло часть коллекции герцогини Кингстон», но он приобрел эту картину у графов Чернышевых [8]. Когда в Петербурге появился коронованный собиратель — низложенный польский король Станислав-Август, граф получает от него полотно Д. Тенирса «Игроки в карты» в обмен на портрет кардинала Ришелье кисти Ф. Шампеня (Варшава, Национальный Музей) [8].



Шампень, Филипп де
Портрет Ришелье (копия?).
Холст, масло. 61 х 45 см
Государственный Эрмитаж. Передан из собрания Строгановых в 1922 г.

Филипп де Шампень в своих портретах обычно хорошо передавал природное физическое сходство модели, особенно не заботясь о раскрытии характера и эмоционального строя. Однако портрет кардинала Ришелье является исключением, самый неискушенный зритель способен понять, что на портрете запечатлена неординарная личность.

Могуществом, которое он достиг при Людовике XIII, Арман Дю Плесси Ришелье обязан самому себе. Для этого ему понадобилось

преодолеть предубеждение короля, поначалу видевшего в нем лжеца, затем сражаться с опасными политическими противниками: королевой Матерью, наследником, правящей королевой, протестантами и всей династией Габсбургов. Он знал, как подчинить всех министров иностранных дел своей воле, и его желания выполнялись армиями Португалии, Швеции, Дании и Венгрии так, как будто он занимал в них пост главнокомандующего.

Словом, кардинал Ришелье был душой Европы и единственным, кто оказался достойным оповестить мир о появлении Людовика XIV. Заговоры сокрушались властью этого короля-министра, не было у него и дня без интриг и козней. Он породил это из-за тайных слабостей, которые примешиваются к большим делам и, несмотря на маскировки, обнаруживают слабость величия.

Строганов покупает несколько полотен французских художников, это, как правило, мастера XVII века: Пуссен, Балантен, С. Бурдон. Произведения Ватто, Шардена, Буше, Ла Тура, похоже, оставляли его равнодушным, в галерее их нет.

Из французских живописцев XVIII века Строганов делает исключение лишь для трех художников: Верне, Юбера Робера и Ж. Б. Греза. Жан-Батист Грез пишет портрет его маленького сына Павла [3, с.58-59].



Жерар, Ф.
Портрет Марии Кочубей
Холст, масло. 65 х 56 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Мария Кочубей (1779-1844), урожденная Васильчикова, была статс-дамой и женой государственного канцлера В.П. Кочубея (1768-1834), возглавлявшего министерство внутренних дел. Композиция портрета восходит к портрету королевы Гортензии кисти Ф. Жерара. Парный портрет В.П. Кочубея находится в Государственном Эрмитаже. В ГМИИ им. А.С. Пушкина очень много портретов русской знати работы французских художников. Жерар – довольно известный художник, классицист, академист и идеал салонной грации. Писал и при Наполеоне, и после, в основном портреты. Портрет княгини Кочубей – действительно образец салонной живописи.

Французская школа, отмечал Строганов, неоднородна, в силу несходства художников картины трудно классифицировать. Это разнообразие уже было отмечено Роже де Пилем, а затем Дезалье д' Аржанвилем. Однако важной особенностью французской школы является ее способность подражать образцам. Самый известный французский художник, по мнению Строганова, - Пуссен. К сожалению, Франция не могла считать Пуссена одним из основателей своей школы, так как он работал в Италии.

В 1640-1650-е годы Пуссен создает ряд картин на исторические и библейские сюжеты, решая их в совершенно новом ключе и воплощая в них свои размышления над этими темами. В псевдоевангелии Матфея говорится о чудесном утолении жажды и насыщении Святого семейства на пути в Египет. Обычно Святое семейство изображалось в окружении ангелов, приносящих плоды и цветы. Пуссен перенес место действия на площадь египетского города, а вместо ангелов изобразил простых египтян: юношу и двух девушек и особенно подчеркивал это, называя картину "Мадонной в Египте" или "Мадонной Египетской".



Пуссен, Никола
Святое Семейство в Египте (1655-1657)
Холст, масло. 105х145 см.
Поступила в 1931 году из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.
Государственный Эрмитаж

В центре полотна Пуссен изображает юную Деву Марию, облаченную в одежды сине-красного цвета, что соответствует иконописному канону. На коленях у нее лежит златокудрый младенец Иисус. Их фигуры излучают мягкий свет и являются и композиционной, и смысловой доминантой картины. Иосиф Обручник изображен позади своего семейства, его фигура находится в тени. Рядом стоит запряженный ослик, напоминающий о предстоящем пути. На помощь Святому семейству приходят местные жители, которые приносят путникам хлеб и воду. Особой красотой выделяется девушка справа, напоминающая античную статую. Вторая наливает из кувшина воду в чашу Иосифа. Мальчик-подросток, преклонив колени, предлагает поднос с фруктами, к которым с радостью тянется Младенец Иисус.

Левый край полотна занимает совершенное по красоте и пропорциям античное строение, аналогичные мы видим на заднем плане. О земле египетской здесь напоминают стела и некое подобие сфинкса на постаменте. Плавная линия горизонта прерывается горной вершиной, пик которой окутан облаками.

В переписке с заказчиком полотна Пьером де Шантелу художник подробно описывает работу над картиной и объясняет многие детали. Он сообщает, например, что изображение процессии жрецов, направляющихся к храму Сераписа и несущих ковчег с реликвиями, а также жилище священных ибисов и башня с вогнутой крышей для сбора росы не выдуманы им, а взяты со знаменитой мозаики храма Фортуны в Палестрине. "Я поместил все это в картину, чтобы насладиться новизной и разнообразием и показать, что изображенная Мадонна находится в Египте" [9].

Вот как отзывается об этой картине сам Строганов: «Эта превосходная картина написана величайшим художником Франции, и все же у нее нет счастья причисляться к числу учредителей его школы, так как она почти всегда находится в Италии, где он реализовал свои таланты». Своим вниманием к историческим деталям Пуссен, по мнению Строганова, заслужил звание ученого живописца.

Мудрая, благородная и величественная композиция картины доказывает соответствие гения Пуссена гению Рафаэля, которому он отдавал предпочтение перед всеми остальными [19, с.65-67].



Никитин Н.С.
Картинная галерея Строгановского дворца (1832).
Холст, масло. 71 х 98 см.

Это произведение мы видим на картине Н. Никитина, изображающую картинную галерею Строгановского дворца. В небольшом отдалении от нее находится «Портрет Рубенса с сыном Альбертом» школы Рубенса.



Миньяр, Пьер
Портрет Жана-Батиста Кольбера
(ок. 1677-1682)
69 x 56 см
Государственный Эрмитаж



Миньяр, Пьер, круг
Портрет дамы (ок. 1690)
Холст, масло. 69×51 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0835

Жан-Батист Кольбер, министр-интендант при короле Франции Людовике XIV, контролирующий все финансы, был выдающимся французским государственным деятелем. Он представлен с орденом Святого Духа, которым был награжден в 1666 году. Когда портрет был приобретен Эрмитажем, он считался работой Филиппа де Шампеня. В. К. Герц приписал картину Миньяру. Овальный портрет Кольбера работы Миньяра упоминается в описи коллекции Станислава Августа Понятовского. Он был привезен вместе с другими картинами в Санкт-Петербург и продан на аукционе после смерти короля, размер этого портрета такой же, как и тот, что выставлен в Эрмитаже. По данным В. М. Белковской, портрет был приобретен А. С. Строгановым.

Перед нами человек, облаченный властью, рассматривающий ее не как возможность повелевать, а как необходимость предвидеть желаемое и способствовать его наступлению. Утомленные глаза в покрасневших веках свидетельствуют о многочасовой работе с документами, твердо сомкнутые губы выразительны, выдают привычку говорить мало, но веско. Чувствуется, что художник симпатизирует своей модели и пишет портрет с удовольствием. Строганов отмечает в каталоге, что, несмотря на то, что Миньяр написал большое число женских портретов, делать это он не любил. По его словам, женщины хотят видеть в портрете не то, как они выглядят, а свое представление о красоте [19, с. 71]. Достоинство парадного портрета в XVII веке видели в сознательной идеализации внешнего облика модели, подчеркивании ее социального статуса с помощью костюма, деталей обстановки, жестов...

В Большом собрании изящных искусств ASG есть портрет круга Пьера Миньяра. Ключом к пониманию притягательности этого портрета является трактовки психологического состояния модели, одновременно аристократически-выдержанного и сентиментально-поэтического. Сохранить и передать живость характера, наделить персонаж индивидуаль-



Лафосс, Шарль де
Хождение по водам
Холст, масло. 97 х 130 см
Государственный Эрмитаж

ностью внутреннего мира удавалось не всем портретистам, но Миньяр владел этим искусством вполне.

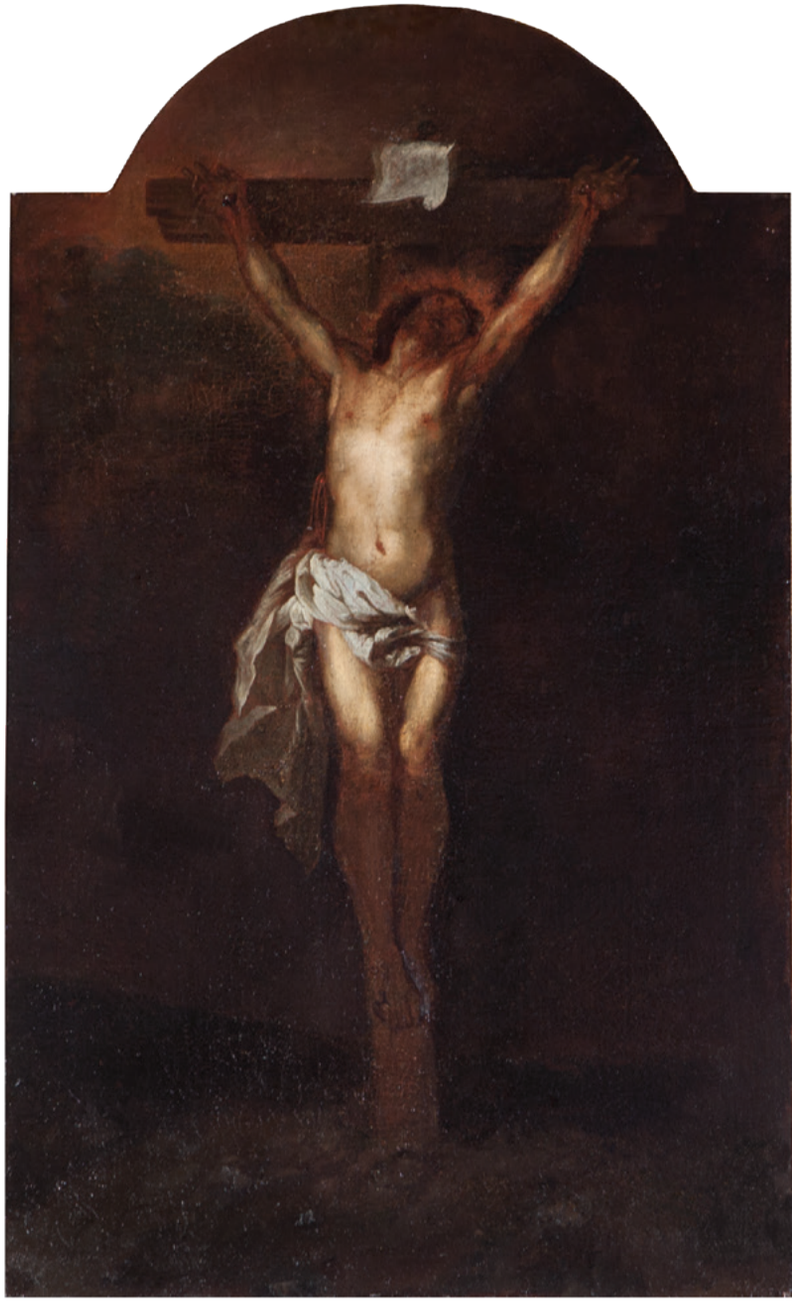
Еще один француз в коллекции графа – Шарль де Лафосс, работа «Хождение по водам» с 1931 года находится в Государственном Эрмитаже.

Спаситель ступает уверенным шагом по морской стихии, которая усмиряется под его ногами. Поскольку сцена происходит ночью, вся композиция освещена только одним источником света - волной, отражающей солнечный свет, проходящий сквозь облако. Семь апостолов плывут в корзине; страх и трепет читается на их лицах; он проявляется у кого-то в оцепенении, у кого-то непроизвольных отстраняющих жестах...

Святой Петр, подчиняясь приказам своего Учителя, который его зовет, заносит ногу над корзиной, собираясь выбраться из нее, но так как его вера еще не достигла совершенства, он колеблется, неуверенность и страх преобладают над готовностью выполнить свой долг [19, с.71-72].

Строганов высоко ценит художника за его палитру, мастерство письма.

Большой друг любителя и знатока искусства Роже де Пиля, Лафосс является самым ярким представителем группы «рубенсистов», или колористов, в их идейных спорах с «пуссенистами». Пиль консультировал крупнейших французских коллекционеров XVII – начала XVIII веков, в том числе Пьера Кроза, выступал художественным



Лафосс, Шарль де
Христос на кресте
Холст, масло. 82×48,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-2038

агентом короля Людовика XIV. В споре «пуссенистов» (отстаивавших первостепенную роль рисунка в живописи) и «рубенсистов» (отдававших предпочтение цвету), главной коллизии французской теории искусства XVII века, Пиль занимал сторону последних, посвятив проблеме колоризма сочинения «Диалоги о цвете» (1673) и «Курс живописи» (1708).

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется произведение Шарля де Лафосса, опровергающее слова Бенуа о слащавости и «дряблости» его творчества [2], на самый трагический религиозный сюжет – «Христос на кресте».

Казнь распятия на кресте была самой позорной, самой мучительной и самой жестокой. Такой смертью карали только самых отъявленных злодеев: разбойников, убийц, мятежников и преступных рабов. Мучения распятого человека невозможно описать, кроме нестерпимых болей, распятый испытывал страшную жажду. Смерть была настолько медленная, что многие мучились на крестах по несколько дней.

Лафосс пишет Христа уже после кончины. Лаконичная и простая по композиции, сравнительно не большая картина поражает своей монументальностью и «скульптурностью»: тело Христа, чуть выгнутое в последней судороге, и безвольно запрокинутая голова прописаны точно, просто и красиво, как бы кощунственно для верующих это ни звучало. Страдания закончились, остались смиренность и безграничное душевное благородство. Но от этого картина и получает суровую монументальность.

Мастер практически отказался от фона, чтобы зритель сосредоточился только на герое и конкретном моменте. Закончен земной путь Христа, угасает день, посылающий нам последние закатные лучи, подсвечивающие голову Спасителя, от которой уже исходит Божественное сияние, помогающее зрителю преодолеть драматичность сюжета и увидеть его философский смысл.

ГОЛЛАНДСКАЯ, ФЛАМАНДСКАЯ И НЕМЕЦКАЯ ШКОЛЫ

Если в Италии граф стремился приобретать работы мастеров итальянского Ренессанса, то в Париже его внимание привлекают живописцы Фландрии и Голландии. Фламандские картины восхищали Строганова сильной и естественной beauté nationale («национальной красотой»), голландская школа с предельной правдивостью передавала характер, качество, которое он очень ценил. Голландские произведения отличаются ясностью, художники овладели искусством света, его градацией, что позволяет передать сам естественный свет [15, с.381].

Эверхард Кортальс Альтес в своей статье о А. Строганове как коллекционере голландского искусства, подчеркивал, что каталог его собрания «предлагает необыкновенную картину европейского вкуса во второй половине XVIII века. Коллекция голландской живописи XVII века была не уникальной, но репрезентативной: все работы принадлежали художникам, уже завоевавшим сердца многих других коллекционеров» [14].

«В школе Нидерландов» Строганов пишет: «Я соединил две школы [...]; фламандцы и голландцы; и добавил несколько немецких художников, так как они работали в том же жанре» [19]. По мнению Строганова, Рубенс, главный художник фламандской школы, безупречно сочетал яркие цвета и волшебную светотень с величественной композицией.

О Рембрандте граф пишет, что в картине «Философ в размышлении» композиция настолько благородна, что ее можно сравнить с итальянской школой. По поводу Де Лересса Строганов высказывается в том духе, что благодаря благородству и красоте его композиции, идеальным свету и тени, невероятным цветовым решениям, работы этого художника можно без ущерба сравнивать с лучшими полотнами итальянской школы. Подобные замечания граф высказывает и о других художниках.

Из собрания герцога Ришелье Строганов приобрел полотно П.П. Рубенса «Вакханалия» (ныне – в Ереване, Картинная галерея Армении).



Гравюра с картины Рубенса, Питер Вакханалия Рис. Е. М. Корнеев, грав. Е. О. Скотников
Иллюстрация из кн.: Collection d'estampes...1807.



Вельде, Адриан ван де
Остановка в пути (1660)
Холст, масло. 89 х 111 см
Государственный Эрмитаж



Картинная галерея № 2 в Строгановском дворце. Фотография. Картина «Остановка в пути» в нижнем ряду, третья справа

В середине 1610-х годов Рубенс обратился к античной вакхической теме и создал целый ряд произведений. Среди них почетное место занимает «Вакханалия», собственноручное произведение художника, восхищавшее современников, с которым он не расставался до конца своей жизни. В основе картины – миф о боге плодоносящих сил природы, растительности и виноградарства Дионисе-Вакхе и его спутниках – силенах, сатирах и вакханках. Повторение с некоторыми изъяснениями картины того же сюжета, находящейся в Дрездене, а быть может и её первообраз. Произведение было приобретено Строгановым из галереи герцога Ришелье.

Из коллекции Блонделя де Ганьи в собрание графа поступила картина Адриана ван де Вельде «Остановка в пути» (Государственный Эрмитаж). А.Н. Бенуа писал в свое время: «Трудно найти, если не считать берлинских картин, – более блестящего Адриана ван де Вельде, нежели его “Всадники” – картина, составляющая одно из лучших украшений Строгановской галереи» [8].

«Остановка в пути» является прекрасным образцом творчества художника, раскрывающим два мира буржуазной Голландии конца XVII века. Богатые всадники, заехавшие во время прогулки в не известную им местность, спрашивают дорогу у встретившихся им местных жителей. Крестьяне настолько задавлены нуждой, что подчеркивает их внешний облик в сочетании с деревней, пришедшей в упадок, что не выказывают интереса к блестящим господам ни как к развлечению в череде серых будней, ни как к возможному источнику поживы. Женщина продолжает кормить грудью младенца, а ее спутник – слепой музыкант - уныло дудит в свой нехитрый инструмент, особо не надеясь на плату. И даже собачка-поводырь понимает, что это просто остановка в пути, и мгновение спустя каждая из сторон направится своей дорогой. Строганова восхищает мастерство, с которым художник написал всех участников сцены – людей и животных, он называет его непревзойденным [19, с. 52].

«Портрет Рубенса и его сына» его школы изображает фламандского гения в зените славы и богатства. Но торжественная и богатая обстановка не может соперничать с персонажами за внимание зрителя, с таким искусством переданы любовь и привязанность отца и сына.



Рубенс, Питер Пауль, школа
Питер Пауль Рубенс с сыном Альбертом
Холст, масло. 134 х 112 см.



Рубенс, Питер Пауль, школа
Несс и Деянира (ок. 1630—1640-х гг.)
Холст (переведена с дерева), масло. 82 × 63,5 см
Государственный Эрмитаж

Какая умиротворенность разлита на лице Рубенса, как у всякого отца в присутствии горячо любимого ребенка, он не смотрит на сына, он ощущает его всем существом. Как пишет Строганов, сын прикоснулся к нему; мгновенно электрическое пламя сообщилось от одного к другому, и сердца их дрогнули. Юный Рубенс с нежностью смотрит на отца, а зритель словно проживает мгновение, когда он вот-вот поднесет отцовскую руку к губам. На заднем плане изображена колонна, на которой стоит зажженная лампа, ее свет оживляет сцену, а возможно, олицетворяет огонь гения [19, с.33-34].

Картина «Похищение Деяниры» также отнесена к школе Рубенса. Превосходное произведение это, написанное легко, сразу по справедливости стало европейской знаменитостью. В 1778 году картина была приобретена графом Строгановым у парижского торговца произведениями искусства Ж.-Б. Лебрена.

Картина иллюстрирует мифологический сюжет, описанный в «Метаморфозах» Овидия. Гераклу и его жене Деянире нужно было попасть на другой берег реки. Геракл отправился вплавь, а Деяниру взялся перевезти на своей спине кентавр Несс. Пленившись ее красотой, Несс решил похитить Деяниру и бросился вскачь прочь от реки. Геракл выпустил в кентавра отравленную стрелу, нанесшую ему смертельную рану. На картине изображён момент, когда умирающий Несс коварно предлагает Деянире собрать его кровь как чудодейственное средство, помогающее возвращать потерянную любовь, умалчивая, что она отравлена. На лице его мы читаем и нежность, и жажду мести. Деянире состояние монстра, который вот-вот испустит последний вздох, не внушает жалости. Избавленная, как ей кажется, от опасности, она смотрит в сторону, откуда прилетела стрела обожаемого ею мужа. Строганова очаровывает прекрасная живопись, свежесть и прозрачность красок [19, с.34].



Дейк, Антонис Ван
Портрет Николаса Рококса (1621)
Холст, масло. 128х116 см
Государственный Эрмитаж. Год поступления 1932

«Портрет Николая Рококса», антверпенского бургомистра, кисти Антониса Ван Дейка – также парижская покупка Строганова. Голова бургомистра написана так живо и превосходно, что во время своего пребывания в Петербурге живописец Верне, рассматривая эту картину, долго не мог от нее отойти, и воскликнул невольно: «Ну! говори же!».

И действительно портрет мог бы многое рассказать, например, о своем участии в аукционе в Берлине 12-13 мая 1931 года. Аукцион имел даже собственное название «Собрание Строгановых», хотя из 120 картин, включенных в аукционный каталог, действительно принадлежавших Строгановым, было чуть больше половины, но в их числе были такие жемчужины, как этот портрет и «Портрет молодой женщины с ребенком» – два главных лота аукциона. К счастью для России, не достигнув даже нижней границы эстимейта, портреты были сняты с аукциона и вернулись в Эрмитаж, это произошло в декабре того же года [11, с. 32-33].

Был в собрании Строганова и Генрих Фридрих Фюгер (1751 — 1818) – один из самых известных и влиятельных немецко-австрийских художников. Свое обучение Фюгер начал в 1764 году у Николаса Жюбаля (1725-1784), мастера потолочных плафонов, в придворной художественной академии в Людвигсбурге. С 1769 года он продолжил учебу в Лейпциге у художника и скульптора Адама Фридриха Эзера (1717-1799) – учителя рисования Гете. Затем Фюгер отправился в ознакомительную поездку в Италию, во время которой выполнял небольшие росписи в дворцовых интерьерах.

В 1774 году Фюгер переехал в Вену, где остался уже навсегда. Английский посол при венском дворе сэр Роберт Кейт стал его покровителем и «антрепренером», при его активном содействии Фюгер познакомился с императорской семьей, и с этого момента его образование и карьера стали предметом заботы высших политических властей.

Осенью 1776 года Фюгер получил стипендию, позволявшую длительное время проживать в Риме, где он изучал наследие Рафаэля, Тициана, Корреджо, начал собирать произведения античного искусства. После Италии в творчестве Фюгера стало заметно влияние Антона Рафаэля Менгса (1728-1779), наиболее известного немецкого живописца эпохи неоклассицизма. В Риме Фюгер тесно общался и с Давидом.

В 1783 году государственный канцлер Антон Кауниц-Ритберг назначил его заместителем директора Венской академии, в то время одной из ведущих художественных академий Европы. В 1795 году Фюгер стал директором академии, своим почетным членом его избрали академии изящных искусств в Мюнхене и Милане. В творчестве этого периода преобладают идеалы барокко: элегантность в обращении с историческими персонажами, осмотрительность в выборе сюжетов, хотя грядущий переход от барокко к классицизму в его картинах тоже вполне ощутим. Позже критики описали этот стиль живописи как эклектический и дали ему название венского барочного классицизма.

Авторитет Фюгера в Австрии был огромен, его уже при жизни называли «Папой художников Вены» его имя носила одна из улиц города и сама Академия изящных искусств. Самыми известными учениками Фюгера были Франц Ксавер Лампи (1782-1852), польский худож-



Фюгер, Генрих Фридрих
Казнь весталки (1790-1815)
Холст, масло. 53,5 х 95,5 см.
Государственный Эрмитаж

ник, писавший картины на мифологические и батальные сцены, и Йозеф Абель (1768-1818), как и его учитель предпочитавший сюжеты из античной истории.

В собрании Строганова была его работа «Казнь весталки», любопытное произведение по сюжету и выполнению.

Весталки – служительницы богини домашнего очага Весты, она приходилась сестрой Юпитеру и была известна тем, что избегала мужского общества и хранила девственность. Первейшей обязанностью весталок было поддерживать огонь на жертвеннике, ведь люди верили, что, пока он горит, Рим будет стоять нерушимо. Также весталки наводили в храме чистоту и приносили жертвы богине. Весталки были неприкосновенны, и даже за легкое оскорбление, нанесенное одной из них, обидчику грозила смертная казнь.

Позже Фюгер обратился к масштабным историческим картинам и благодаря им стал одним из крупнейших представителей немецкого классицизма, именно к этому жанру относится его работа из БСИИ ASG «Апофеоз Конрадина Гогенштауфена».

Гогенштауфен – одна из самых влиятельных южногерманских семей Священной Римской империи, известная такими выдающимися личностями, как Фридрих Барбаросса и его внук Фридрих II. Последним потомком по прямой линии был Конрадин (1251 – 1268). Его казнили в Неаполе в 1268 году, 16 лет от роду, в результате борьбы за власть над Королевством обеих Сицилий.

Трагическая судьба Конрадина вдохновляла многих немецких художников на создание исторических полотен. На переднем плане, слева – фигура крылатого ангела в белой тунике, вручающего Конрадину пальмовую ветвь мученичества. Конрадин облачен в парадные римские доспехи с красным плащом и шлемом на голове. Справа от него – персонаж, держащий щит с тремя леопардами (герб Гогенштауфенов) и венчающий Конрадина лавровым венком – символом триумфа.

Крайняя нормативность классицизма, приводившая к сухости трактовки избранной темы, дающая лишь отвлеченную и часто очень условную схему психологической коллизии действия и характера отдельного персонажа или



Фюгер, Фридрих Генрих
Апофеоз Конрадина Гогенштауфена
Германия, XVIII в.
Холст, масло.
122×175 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-0627

не дающая вовсе, не позволяет Фюгеру достичь здесь той убедительности, которую мы видим в его портретах.

Бенуа отмечал в 1901 году по поводу собрания Строганова: «Самое драгоценное среди картин Голландской школы – две картины Рембрандта...» Увы, оба замечательных полотна Рембрандта, украшавшие строгановскую Картинную галерею, ныне хранятся в Амстердаме! Это – «Пророк Иеремия, оплакивающий гибель Иерусалима» и «Портрет Титуса в виде капуцина». Последнее полотно в свое время штудировал в рисунке М.Ю. Лермонтов, так же, как вандейковского «Рококса» – О. Кипренский (ГРМ).

Адриан ван-дер-Верф (1659-1722) «Явление Иисуса Христа Магдалине». Сюжет известный обыкновенно под названием «Noli me tángete» трактован на этот раз с таким благородством, простотой и грандиозностью стиля, что сделало бы честь любому художнику итальянской школы, в эпоху ее процветания. Чрезвычайная оконченность этой превосходной картинки нисколько не вредит её колориту и экспрессии.

На картине Гаспара Нетшера молодая и красивая девушка стоит у окна, нам виден только ее корпус; на одной руке у нее сидит попугай,



Верф, Адриан ван дер
Явление Христа Марии Магдалине, или Noli me tangere (1719)
Холст, масло. 71 x 52, 2 см.
Продана в Берлине на аукционе Лепке, 12/13 мая 1931 г., лот 95 за 1600 немецких марок



Нетшер, Г.
Женщина кормит попугая с пажом
(1666)
Дерево, масло.45,7 х 36,2см



Дитрих, Христиан Вильгельм Эрнст
Бегство в Египет (1750)
Холст, масло.68х57 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

а другой она протягивает ему кусочек бисквита: сзади в полутьме мы видим пажа, в руках у него тарелка с приготовленными лакомствами. Одна сторона подоконника занята клеткой, в настоящий момент пустой, а через другую переброшен небрежно свернутый восточный ковер, который скрывает барельеф с монограммой.

Нетшер создавал в основном небольшие жанровые картины и редко писал портреты; в его наследии мы практически не найдем работ на исторические сюжеты. У него была бойкая кисть и замечательный цветовой тон: светотень и локальный колорит очень удачно сочетаются в его картинах [19, с.55].

Немецкая живопись в собрании Строганова представлена творчеством Вильгельма Дитриха и Бальтазара Деннера.

«Бегство в Египет» Вильгельма Дитриха (1712–1774) теперь находится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Сцена происходит ночью; Богородица, прижавшая к груди сына - Божественного Младенца, восседает на осле, которого святой Иосиф ведет под уздцы по опасной горной дороге, практически, тропе; Ангел показывает им направление; свет факела в руке Иосифа освещает всю картину, сообщая ей и трево-

жность, и лиризм, мы видим, с какой заботой и тревогой Иосиф смотрит на жену и дитя. В этой картине Строганов усматривает переход художника от фламандской манеры, которой он придерживался ранее, к итальянской. В картине так много благодати, фигуры Богородицы и Ангела так благородны и стройны, что напоминают Корреджо, которому он, видимо, силился подражать [19, с. 61].

Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих мог считать себя очень счастливым человеком; его многочисленные таланты, добродетельное искусство и профессиональные знания были признаны среди его современников. В XIX веке его отнесли к эпигонам, лишенным собственного воображения, однако в наши дни, когда эклектика является полноправным стилем искусства, его творчество снова заняло прочное место в истории искусства.

В XVIII веке на немецких территориях происходило уникальное возрождение интереса к искусству Рембрандта как среди художников, так и у знатоков и коллекционеров, приведшее к интерпретации его тем и работ под вкусы современников. В Дрездене одним из самых известных представителей этого направления был Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих. Его



Дитрих, Христиан Вильгельм Эрнст
Симеон Богоприимец
Холст, масло. 56 x 84 см
БСИИ ASG инв. № 04-1764

клиенты и друзья-художники, ценили его «модернизированных Рембрандтов», в которых он «исправлял» композиции знаменитого образца для подражания. Фигуры и их окружение в картинах Дитриха более «естественные», темы более благородны, а чувства более тонки...

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется картина Христиана Дитриха «Симеон Богоприимец».

Сюжет картины воспроизводит один из знаковых эпизодов Евангелия от Луки – о Сретении, встрече праведного Симеона со Спасителем мира Богомладенцем Иисусом (Лк. 2:22-35). Как повествует апостол, Симеону «было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня» (Лк. 2:26).

В темном сводчатом помещении храма изображен коленопреклоненный седовласый и седобородый старец Симеон, облаченный в священнические одежды и принимающий из рук Марии спеленатого Младенца. Торжественное и даже отрешенное выражение его лица свидетельствует о его убежденности в том, что принятый им на руки Младенец – обетованный Мессия. Он крепко держит младенца, но взор его устремлен к небу, так как он верует в пророчество, что встреча с Христом означает конец его земного пути. Теперь он может свободно отойти ко Господу. Художник включил в сцену мужа Марии – Иосифа и Анну Пророчицу – благочестивую вдову из Иерусалима. Вокруг Марии и старца – многочисленные фигуры священников и служителей храма.

Картина выполнена в тёмно-коричневых тонах, тех, что были характерны для позднего творчества Рембрандта. Лицо Симеона и спеленутый младенец выполнены более светлыми мазками, они выделяются на тёмном фоне, как бы проступают из тьмы. В целом же цветовая гамма картины очень сдержанна – нет ярких цветовых пятен или резких контрастов.

Прошедшая в 2012 году в Государственном Эрмитаже выставка «Художник всех школ. Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих (1712–1774)», посвященная 300-летию со дня его рождения, свидетельствует о том, что уже теряет актуальность рассмотрение его творчества как «исправленного» или «испорченного» наследия голландского гения XVII века. Сложно требовать большей оригинальности от художника, жившего во времена, которые не ценили оригинальность. При всей сентиментальности живопись Дитриха относится к творческим высококачественным произведениям искусства [16, с.127]. Даже если приведенные здесь две его картины не представляют величайших высот истории искусства, они все равно занимают свое законное место среди прекрасных шедевров старых мастеров.

Картина Бальтазара Деннера «Старушка» передана в Эрмитаж в 1922 году из Строга-



Деннер, Бальтазар
Старушка (1730)
Медь, масло. 40 x 33 см
Государственный Эрмитаж



Деннер, Бальтазар
Портрет женщины в платке
Германия, XVIII век
Холст, масло, 46 × 38 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2319

новского дворца-музея, была отдана в «Антиквариат» для продажи и возвращена в Эрмитаж в 1931 году [4, с. 52].

На протяжении почти столетия о Бальтазаре Деннере говорили с высокомерной улыбкой или даже пожиманием плеч. Но он один из немногих художников, чье имя известно каждому образованному человеку, в то время как многие более великие художники, чем он, почти не остались в истории искусства. В чем причина этого поразительного явления?

Отнюдь не в большом количестве и одинаковой важности его сохранившихся произведений. Безусловно, большая часть их скрыта от посторонних глаз в частных коллекциях. Ни в особенной примечательности большинства его картин, выставленных в знаменитых галереях Центральной и Северной Европы. Без этого имя художника сегодня вряд ли привлекло бы какое-либо внимание большинства людей.

Это яркие произведения самого интимного детального наблюдения и самой тонкой техники. К изображению человеческого лица Деннер подошел как голландский натюрмортист к цветам и фруктам, то есть не бояться ни желтизны или прозелени, а писать их такими, как они есть в настоящий момент: полуистлевшие и объеденные гусеницами, жуками, с каплями росы на них, лепестки роз, маков и гвоздик с присевшими на них мухами и бабочками... Форма, материя и цвет воспроизводились абсолютно точно, так что чрезвычайная утонченность изображения была заметной невооруженным глазом.

Яркий эффект лиц на портретах Деннера иногда настолько силен, что все аксессуары - парики, халаты, украшения - исчезают рядом с ними, и создается впечатление, будто реальный человек просунул свое лицо через участок нарисованного холста. Деннер, по-видимому, настолько отвык от использования тела в качестве характеристики, что воздерживался от этого даже там, где его не ограничивали тройной воротничок, парик и торжественная одежда.

Этот женский портрет выполнен в типичной для художника цветовой гамме. На полотне изображена пожилая женщина, седые волосы которой перехвачены платком, завязанным как бант и, очевидно, служащим украшением. На женщине темно-зеленое платье, в вырезе груди проглядывает кружевная рубашка, на плечах коричневая накидка. Зритель не видит ужасающего количества морщин на лице изображенной. Но точность изображения позволяет разглядывать портрет почти под лупой.

По мере того, как его слава росла, а вместе с ней и количество заказов, Деннер, кажется, все больше и больше довольствовался тем, что просто рисовал лицо сам, но делал все остальное с помощью других, в более поздние времена, вероятно, в основном с помощью его сына и дочерей. В Шверинском музее хранятся сорок шесть портретов, на которых к моменту

его смерти была закончена только голова, и предположение, что он хотел завершить или завершить остальную часть, не посоветовавшись с природой, неизбежно.

Вся жизнь Бальтазара Деннера прошла в постоянной работе. Он родился в Гамбурге в 1685 году в семье проповедника-меннонита. Учился в Данциге, а затем в Берлине. Ему едва исполнилось двадцать четыре года, и ему уже было поручено выполнить групповой портрет Гольштейн-Готторпского двора. С тех пор его слава росла с каждым годом, и он начал свои большие художественные путешествия, из которых неоднократно возвращался в Гамбург. Связи с Гольштейном привели его в Копенгаген, связи с Ганновером в Англию, и по дороге туда он работал в Голландии. В 1721 году он взял с собой в Англию первую голову старухи, которую он изготовил в свое удовольствие, и в Голландии и Лондоне все стекались к нему, чтобы увидеть это чудо. Говорят, что в Лондоне ему предложили за это 500 гиней.

В 1742 году российская императрица Елизавета пригласила его в Петербург написать ее портрет в полный рост, предложив ему тысячу дукатов, возмещение расходов на проезд и проживание, а также все удобства и свободы, однако Деннер отказался.

СТРОГАНОВ – КОЛЛЕКЦИОНЕР И КАТАЛОГИЗАТОР

В 1778 году Строганов покинул Париж и с 1780-х годов занялся ремонтом своего дворца в Санкт-Петербурге как места, где размещается его обширная коллекция. Действительно, на акварели под названием «Картинная галерея Строганова. Дворец, построенный в 1793 году Андреем Воронихиным (1759–1814)», можно увидеть графа, он сидит слева.

Внимание художника к деталям в изображении серии картинок на переднем плане акварели наиболее очевидно. Картины выставлены на широкой стене галереи, обращенной к окнам, с большим полотном «Поклонение волхвов» нидерландского художника де Лересса в центре. Остальные работы располагаются парами по размеру от пола до потолка, образуя таким образом симметричную композицию. Как правило, каждая пара картин представляет одного художника и одну школу. Например, по обе стороны холста Де Лересса, мы можем увидеть два портрета Ван Дейка из собрания Мариетта.



Картинная галерея Строганова. Дворец, построенный в 1793 году Андреем Воронихиным (1759–1814)

Акварель Воронихина дает современникам и историкам искусства представление о качестве коллекции графа и его репутации как коллекционера и ценителя. Строганов опубликовал первое издание своего Каталога. Примечательно, что каталог написан на французском языке, поскольку таким образом, Строганов мог обратиться к международной, хорошо образованной группе читателей. Каталог Строганова – единственный пример опубликованного каталога, описывающего произведения искусства частной русской коллекции того времени.

В целом приобретения графа Строганова во многом превосходили художественный вкус других коллекционеров произведений искусства второй половины XVIII века. В то же время в коллекции стали доминировать художники из Нидерландов. В этом отношении он мало чем отличался от других русских коллекционеров произведений искусства того же периода, к примеру, князя Дмитрия Голицына (1721–1793), российского посла в Париже, а затем в Вене.

Кортальс Альтес утверждал: вплоть до XIX века искусство итальянского Высокого Возрождения продолжало пользоваться наибольшим уважением практически повсюду в Европе, причем произведения Рафаэля рассматриваются как представляющие собой бесспорную вер-

шину достижений. Однако со временем постепенно приобрело вес искусство Нидерландов. Растет признание картин не только южно-нидерландских мастеров, таких как Рубенс и Ван Дейк, но и работ их коллег в Северных Нидерландах (Голландская Республика) [14]. Действительно, искусство Золотого века Голландии на протяжении XVIII века завоевало сердца бесчисленных коллекционеров в Германии, Франции, Великобритании и России. Ирина Соколова отмечает: «Вкус к голландским мастерам [...] появился во второй четверти XVIII века и набирал обороты в течение следующей сотни лет. Во Франции интерес к голландской живописи привила графиня де Веррю (1670–1736), знаменитая законодательница моды, он вскоре распространился на всех [10, с. 14].

Из каталога библиотеки графа Строганова следует, что он владел различными книгами, вдохновившими его на создание каталога своего собрания. Приведенные выдержки и цитаты свидетельствуют о том, что в основном это были французские книги XVIII века - Дидро, Иоганна Иоахима Винкельмана, Антона Рафаэля Менгса, Жана-Батиста Декампа и де Пиля [15, с.382].

Строгановский каталог задал стандарт каталогизации частных коллекций, хотя повторить его никому не удалось. Новаторство графа проявилось в каталогизации своих произведений по художественным школам. Нидерландская школа была представлена работами Рубенса, ван Дейка, Рембрандта, Я. Веникса, Зегерса, Я. ван Гойена, Д. Тенирса, Ф. Воувермана, А. ван де Велде, П. Поттера, Я. ван Рейсдала и др. [1].

Во французскую школу вошли Пуссен, Валантен, С. Бурдон, П. Миньяр, Ш. де Лафосс, Ж. Парросель, Ж. Верне, Грез, Г. Робер и некоторые другие, причем вполне понятно, что А.С. Строганов покупал больше картин, чем их значилось в каталоге, поэтому нельзя с полной уверенностью утверждать, что на этом его коллекция ограничивалась. Так, например, им была куплена картина Брейгеля Бархатного «Поклонение волхвов» из собрания Блонделя де Ганьи, но в каталоге ее нет и не известно, куда она попала впоследствии [7, с. 242].

Интерес Строганова к художественным школам становится понятен, если сравнить его творчество с рукописью Голицына «Каталог венских посланников», составленной на французском языке в последние дни жизни князя в 1790-х годах. Здесь просматривается иной подход к каталогизации картин. Каталог включает в себя две части: в первой картины расположены в алфавитном порядке по сюжетам, а во второй части - в алфавитном порядке по каждому художнику [15, с.384].

В России способ каталогизации своей коллекции Строгановым по художественным школам был новинкой. В одном из первых текстов об искусстве в России - Каталоге картин, которые можно увидеть в галереях, салонах и т. д. Императорского дворца в Санкт-Петербурге, картины всех европейских школ были перемешаны. Во втором издании каталога Строганова, вышедшем в 1800 году, насчитывается 116 картин 72 художников, организованных так же, как и в первом издании. Третье издание 1807 года включало иллюстрированный каталог избранных произведений. Гравюры для этого издания выполнены в основном студентами Академии художеств. Во время президентства Строганова он стремился заручиться большей общественной поддержкой студентов академии и популяризировать свою работу за рубежом. В Строгановском иллюстрированном каталоге попытку повысить значение своей коллекции в сознании российской элиты и ценителей из-за границы.

Образцами для каталога 1807 года, очевидно, были французские иллюстрированные каталоги, созданные Пьером Кроза, известные как Recueil Crozat (1729–1742), и Этьен-Франсуа, герцога де Шуазель (1719–1785) ранее, в XVIII веке.

В «Авертисменте» («Извещении»), предназначенном для читателя, Строганов сообщает, что он изначально составил Каталог для собственной выгоды; он хотел охватить художественное богатство своей коллекции и передать эмоции, которые пробуждают в нем ее предметы.

Описывая картины своей коллекции и оценивая самих художников, Строганов сравнивает их друг с другом. В то время Рафаэль, впервые появившийся в графском каталоге 1807 года, считается художником, к которому должны стремиться другие. Им открывается флорентийская школа. Нидерландская школа

открывается Рубенсом как «Рафаэлем Фландрским». Французская школа начинается с Пуссена, продолжает Эсташем Лесюёром, прозванным «Рафаэлем де ла Франс» из-за простоты и изящества его полотен.

Создавал свое собрание А.С. Строганов в течение 40 лет, и в качестве введения к своему каталогу граф поместил пояснение своей программы коллекционирования и адресности издания:

«Я пишу об этом для сведущих ценителей, которые стали таковыми из врожденной страсти к коллекционированию произведений искусства, чтобы чувство прекрасного у них продолжало развиваться. Короче говоря, для тех, кто искренне любит изящное искусство и старается приобрести необходимые знания для того, чтобы испытать чувство радости от общения с подлинным произведением искусства, восхищаться им и уметь по достоинству его оценить.

Я написал это введение не для холодных душ, которым произведения искусства совершенно безразличны, если даже они ведут себя так, как будто эти произведения их интересуют.

Написано это введение и не для чрезмерных энтузиастов, играющих чаще своими чувствами, словно комедианты, и не для заумных доцентов, которые с выспренным хвастовством разглагольствуют о различных теориях, случайно ими вычитанных или у кого-либо заимствованных. Мой текст не предназначен также и для тех, кто выдает себя за знатока искусства лишь из холодного расчета. Если такие имеют свои коллекции, то для них важнее всего демонстрировать их окружающим, чтобы тешить свое тщеславие; стоит им остаться одним, как они тут же забывают о коллекции.

В этом случае коллекция и ее владелец выглядят как неудавшаяся супружеская пара: в обществе, на людях они демонстрируют взаимную привязанность, когда же они остаются наедине друг с другом, то их одолевает невыносимая скука и охватывает абсолютное безразличие друг к другу. Великий Бог, избавь нас от таких любовников без любви, от таких знатоков искусства без необходимых знаний. Они искажают вкус публики и тормозят развитие всякого искусства» [19].

Граф А.С. Строганов был своим и среди аристократов, и среди художников, что позволило ему быть участником и организаторам целого ряда художественных событий. Общаясь достаточно близко с властителями России трех поколений (этому способствовали как заслуги Строгановского рода, так и сама личность графа Александра Сергеевича), Строганов одинаково пользовался доверием Екатерины, Павла и супружеской четы Александра I и Елизаветы Алексеевны. Оказавшись в юности в Париже в период Великой Французской революции, вернувшись на родину, он стремился активно внедрять идеи либерализма (введение конституции, отмена крепостного права) [13].

СУДЬБА СТРОГАНОВСКОГО СОБРАНИЯ ПОСЛЕ НАЦИОНАЛИЗАЦИИ

После национализации 1917 года многие картины были отправлены в Эрмитаж и ГМИИ им. Пушкина, но местонахождение некоторых предметов из его коллекции до сих пор не известно. Вторым потрясением для строгановской коллекции стала продажа картин. 12–13 мая 1931 г. в Берлине был проведен аукцион «Собрание Строгановых». Название не совсем соответствовало содержанию: из 120 картин, представленных в каталоге, строгановскому собранию принадлежало чуть больше половины. Кроме «Портрета бургомистра Николаса Рококса» и «Портрета молодой женщины с ребенком» А. ван Дейка, это были «Вакханалия» и «Бегство в Египет» Н. Пуссена, два пейзажа Адриана ван дер Вельде, «Большой бивак» Питера Воувермана. Из собрания Павла Сергеевича Строганова на аукцион попали «Портрет молодого человека» А. ван Дейка, марина А. Кейпа, «Портрет кардинала» Ш. Пульцоне и единственный в СССР пейзаж Рембрандта. Аукцион дополнили полотна из коллекций Эрмитажа и других музеев СССР.

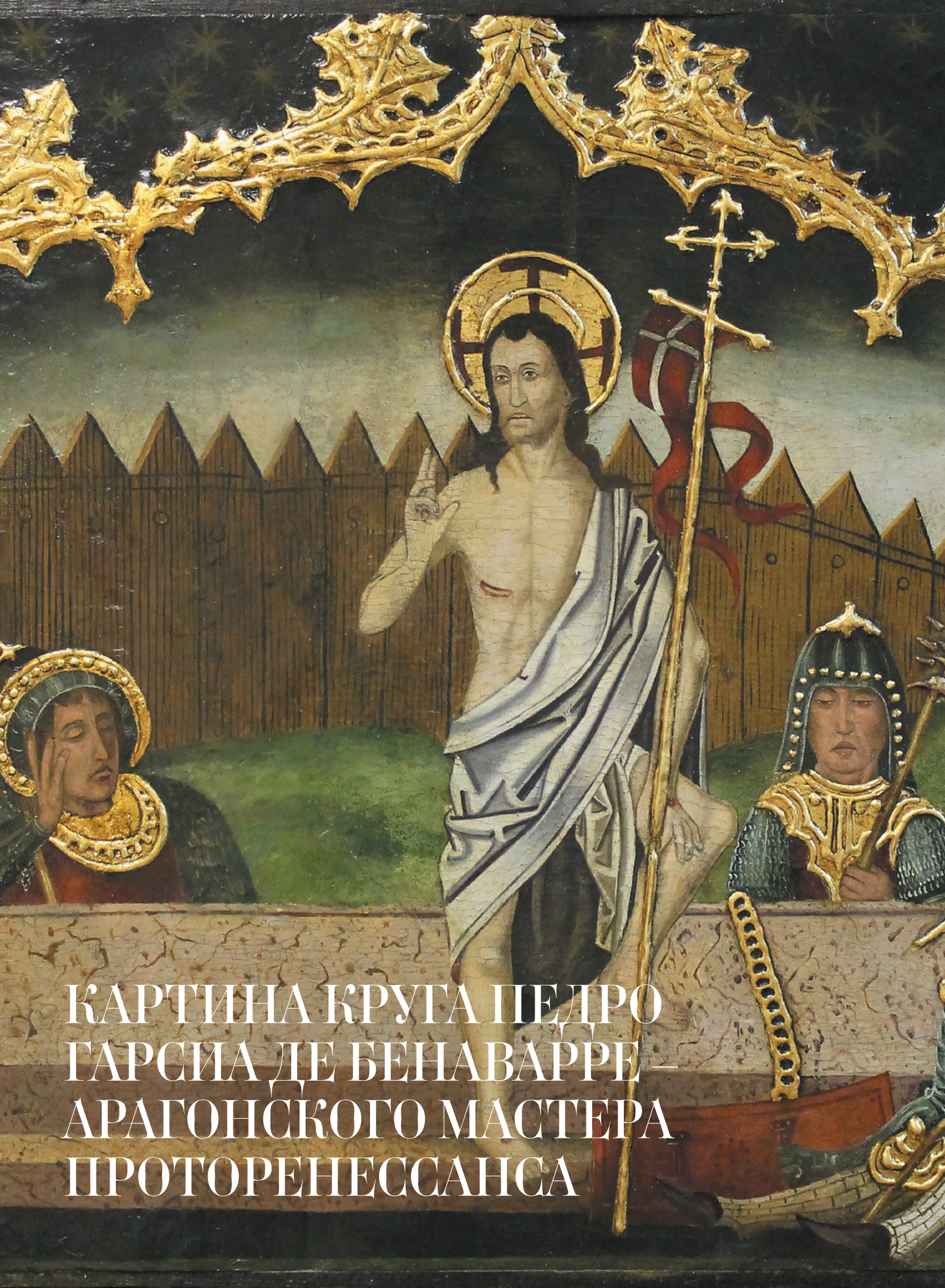
Известие о продаже знаменитого собрания привлекло многих коллекционеров, галереи и музеи. Хранители Лувра хотели купить «Портрет графини А.М. Строгановой с сыном» М.Э.Л. Виже-Лебрен. Хотя Франция с самого начала отнеслась к советским художественным аукционам отрицательно, но такого рода приобретения иногда совершались через третьих лиц. В протоколе совещания хранителей Лувра от 30 апреля 1931 г. сохранилась небольшая

запись: «Если будет получен положительный ответ из Министерства иностранных дел, мы можем приобрести Лебрен через посредника». Но сделка не состоялась из-за отрицательной реакции директора Лувра.

Есть сведения, что на аукционе присутствовал видный голландский историк искусства Корнелис Хофстеде де Гроот. Известный голландский антиквар Жак Гудстикер купил «Адама» и «Еву», поступивших на аукцион из Киевского художественного музея, а также бюсты Вольтера и Дидро работы Гудона, два женских портрета Пьетро Ротари, «Мадонну» Петруса Кристуса. «Вид белилен близ Гарлема» Я. ван Рейсдаля за 60 тысяч марок купил профессор Кохер из Швейцарии. Но несмотря на высокий уровень представленных произведений и низкие цены, 53 картины (среди которых полотна Гюбера Робера, Пуссена, Бароччи, Буше, Воувермана, Роде, Рембрандта, Шампеня и два главных лота аукциона – портреты кисти ван Дейка) в декабре того же года, не получив даже первоначальных цен, были сняты с аукциона и вернулись в Эрмитаж [11, с. 32-33].

Вклад в российскую культуру рода Строгановых и в первую очередь графа Александра Сергеевича поистине необъятен, данью памяти и уважения к нему может выступить виртуальная реконструкция его собрания, тем более, что самим графом создана основа для этого – три издания каталога. А одним из способов популяризации его коллекции – создание зала графов Строгановых во Дворце изящных искусств ASG.

Список использованных источников:
1. Андреев А. Галерея графа С. Г. Строгонова в С. Петербурге // Картинные галереи Европы. – СПб.: Изд-во Вольфа, 1863. - С. 245-250.
2. Бенуа А.Н. История живописи [Электронный ресурс].- Точка доступа.- http://www.benua-history.ru/1172-Lafoss.htm/ (проверен 17.08.2024)
3. Гавлин М. Л. Из истории российского предпринимательства: Династия Строгановых: Аналит. обзор // История России в современной зарубежной науке. – 2003. – №. 2. – С. 1-131.
4. Горнунг О.А. Произведения живописи из национализированных частных коллекций в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Музей и война: судьба людей, коллекций, зданий: Сборник докладов всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 75-летию эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа на Урал, 4—6 апреля 2016 года. – Екатеринбург, 2016. - С. 49-52.
5. Дерябина Е.В. Гюбер Робер и русские коллекционеры //Вестник Ставропольского государственного университета.-2007.-№ 48.-С 227-233.
6. Карнович Е.П. Замечательные богатства частных лиц в России.- Изд. 2-е, исправл. и доп. – СПб., Изд-е А. Суворина, 1885.- 330 с.
7. Качалова В.Г. Коллекционные ценности и коллекционеры: начало формирования художественных коллекций в России // Ученые записки СПб филиала РТА .-2014.-№ 1 (49).- С.234-246.
8. Неверов О. Коллекции графа А.С. Строганова: Художественные шедевры Картинной галереи и содержание Минерального кабинета Строгановского дворца // Наше наследие. – 2001. - № 59-60. – С. 47-54.
9. Святое семейство в Египте [Электронный ресурс].- Точка доступа.- https://azbyka.ru/art/svyatoe-semejstvo-v-egipte/ (проверен 17.08.2024)
10. Соколова И.А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга (1860-1910): автореф. дисс. ....д-ра культурологии/ СПбГУ.- СПб., 2006.- 39 с.
11. Соломаха Е.Ю. Продажи картин из Эрмитажа на европейских аукционах в 1928–1935 гг. // Музей — памятник — наследие. – 2019. -1 (5). – С. 42-60.
12. Сомов В.А. Франкофилия в семье графа Александра Сергеевича Строганова: космополитизм и национальное самосознание русской аристократии эпохи просвещения // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Том 16. Выпуск 3. – С. 311-321.
13. Трифонова Г.С. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны в Челябинском государственном музее изобразительных искусств // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2022.- март. – С. 161-169.
14. Altes E. K. Dutch paintings in St. Petersburg: The taste of eighteenth-century collector Alexander Stroganov: representative or unique?' // Dutch Masters from the Hermitage. – Wbooks, 2017. – С. 126-137.
15. Emelianova I. 17. The Problem of European Painting Schools in the Context of the Russian Enlightenment: Alexander Stroganoff (1733–1811) and His Catalogue (1793, 1800) // Art and Its Geographies Configuring Schools of Art in Europe (1550–1815)/Vermeulen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024. – P. 371-389.
16. Eörsi A. A few good words for Christian Wilhelm Ernst Dietrich – and for an unduly neglected subject matter // Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. – 2021. – S. 121-127.
17. Kimball A. The Stroganov family and their art collection:
Text of a Public Lecture at the Portland Art Museum (Oregon),
9.03.2000 [Электронный ресурс]. – Точка доступа.: (проверен 1.08.2024)
18. Lichtwark A. Das Bildnis in Hamburg: als Manuskript Gedruckt. I. Band. – Hamburg, 1898. – S. 132-149.
19. Stroganoff A. Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. - à St. Pétersbourg, 1800. - 84 p.



КАРТИНА КРУГА ПЕДРО ГАРСИА ДЕ БЕНАВАРРЕ – АРАГОНСКОГО МАСТЕРА ПРОТОРЕНЕССАНСА



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

АННОТАЦИЯ: статья является атрибутационным исследованием работы круга Педро Гарсиа де Бенаварре «Воскресение Иисуса Христа (Стража у гроба)» из Большого собрания изящных искусств ASG. Картина была составной частью ретабло, находящегося в храме, церкви или монастыре Арагона. В исследовании опубликован проект реконструкции ретабло церкви Санта-Мария де Перальта-де-ла-Сал с включением в него работы из собрания ASG.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ретабло, запрестольная композиция, Воскресение Христа, стражник, арагонская школа, Каталония, пигменты, золочение, лепной декор, реконструкция, проект.

ABSTRACT: the article is an attributional study of the work of the circle of Pedro García de Benavarre «Resurrection of Jesus Christ (Guard at the tomb)» from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. The painting was part of the retable in a temple, church or monastery of Aragon. The reconstruction project for the retable of the Church of Santa Maria de Peralta-de-la-Sal with the inclusion of work from the ASG collection is published in the study. .

KEYWORDS: retable, altarpiece, Resurrection of Christ, guard, Aragonese school, Catalonia, pigments, gilding, stucco decoration, reconstruction, project.

Картина определена доктором искусствоведения, профессором, экспертом РАН Вадимом Анатольевичем САДКОВЫМ



Бенаварре, Педро Гарсиа де, круг
Воскресение Иисуса Христа (Стража у гроба)
Арагонская школа, конец XV века
Дерево, темпера, золочёный гипс. 67×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3868

Основу коллекции живописи старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG составляют станковые произведения. Есть здесь также створки полиптихов фламандской школы XVI – первой четверти XVII веков – «Бегство в Египет» и «Благовещение» Мастера Блудного сына, а также «Сошествие Христа в ад» и «Явление Христа апостолу Петру» круга Питера Клайсенса Младшего. В коллекции испанского искусства выделяется работа, некогда являвшаяся составной частью ретабло – «Воскресение Иисуса Христа (Стража у гроба)». Она же на сегодняшний день определятся и как наиболее ранняя в собрании ASG и датируется концом XV века.

Композиция написана на сюжет, являющийся одной их основных доктрин христианства, – Воскресение Иисуса Христа [Мф.28]. В католической традиции Христа принято изображать выходящим или взмывающим из гроба, рядом находятся ангелы, воины падают на землю или разбегаются. В сцене могут присутствовать жены-мироносицы или апостолы. Для иконографического канона Воскресения характерны такие детали, как крест или знамя с крестом, которые Христос держит в руках.

В центре композиции из Большого собрания изящных искусств ASG изображен восставший из гроба Иисус Христос в белой плащанице. Над его головой – нимб. Правая рука поднята в жесте, означающем прямую речь оратора в античном мире, в левой он держит длинный крест со знаменем. Вокруг гроба – три спящих стражника с копьями и алебардами. Фоном служит дощатый забор и небо. Данный забор символизирует границу между миром божественным и земным.

Работа из Большого собрания изящных искусств ASG являлась составной частью ретабло (*ucn. el retablo* – «позади стола») – запрестольной композиции, находящейся в церкви или при монастыре севера Испании в череде сцен из Страстей Иисуса Христа. Ретабло представляли собой высокие многоярусные сооружения, порой достигающие потолка. Они включали множество живописных, скульптурных и рельефных изображений, а также орнаментальную резьбу по дереву с деталями из золочёного гипса. В центре ретабло помещалось крупное изображение – это мог быть святой, которому посвящался алтарь, или главные сюжеты из Нового завета. На боковых полях по горизонтали и вертикали размещались сюжетные композиции меньшего размера. Нижняя часть запрестольного образа называлась скамьёй или пределлой (исп. el banco – «скамья»). Она являлась горизонтальной частью, в которой располагались небольшие композиции с изображениями святых, сценами из их жизни или сюжетами Страстей Христовых. Здесь же мог находиться и табернакль (дарохранительница). В пределлу была включена и работа из собрания ASG. В арагонских ретабло пределлы состояли из нечетного числа панелей или, если был табернакль, из четного (дарохранительница заменяла нечетную панель в середине). Когда табернакля не было, пределла писалась обычно на одной доске. В связи с этим мы можем сделать предположение, что в пределле, где находилась композиция из собрания ASG, дарохранительница была, т.к. работа является автономной.

В качестве характерных примеров ретабло и пределлы арагонской школы XV века приведем работы из Метрополитен-музея (Нью-Йорк): ретабло Доминго Рамы (Domingo Ram, работал в период с 1464 по 1507 годы), посвященное Святому Иоанну Крестителю, и пределлу Мастера Мората (Master Morata, вторая половина XV века) с изображением шести сцен Страстей Христовых [1].



Ретабло Доминго Рамы, посвященное святому Иоанну Крестителю
XV век
Дерево, темпера, золочёный гипс
Музей Метрополитен, Нью Йорк



Пределла Мастера Мората с изображением шести сцен Страстей Христовых
Вторая половина XV века
Дерево, темпера, золочёный гипс
Музей Метрополитен, Нью Йорк

Композиция «Воскресение Иисуса Христа» из собрания ASG украшена вызолоченным рельефным и моделированным гипсом. Данная техника получила название «embutido», что в переводе с испанского означает «инкрустация, мозаика или штамповка». Из золочённого гипса выполнена узорчатая аркада в верхней части композиции, нимб и крест в руках Иисуса, орнаментальный поясок гроба, а также облачение и оружие стражников. Все эти элементы декоративного оформления создают чувство архитектурного единства.

XV столетие в Европе было временем триумфального шествия Ренессанса, который нес с собою новое искусство, опирающееся на наблюдение и изучение природы. Однако если в Италии в XV веке новое искусство уже торжествует, то в соседней монархической Испании его успехи встречали упорное противодействие со стороны церкви и официальных кругов. В искусстве это сказывалось в приверженности тем схемам и правилам, которые были установлены еще в Средние века и которые препятствовали развитию реалистических тенденций. Тем не менее, процесс обновления искусства, хотя и медленно, происходил и здесь.

Анатомия фигур, композиция и пространство картины «Воскресение Иисуса Христа» трактованы еще в соответствии со средневековыми (готическими) канонами. Стремление к реальности проявляется здесь главным образом в деталях: на заднем плане художник изображает простой дощатый забор с гвоздями, а доспехи воинов и их оружие воспроизведены во всех подробностях. Кроме того, в картине есть черта, характерная именно для испанской школы: декоративность и яркость цветовой палитры. В данном случае декоративизм композиции подчеркнут лепным золоченым орнаментом, украшающим верхнюю часть картины и доспехи воинов, а радостный полихромный колорит служит утверждению светлого жизнелюбивого начала.

Фигуры Христа и стражников отличаются жёсткостью и определенной безыскусностью изображения. Их лица невыразительны и напоминают маски, при этом глаза персонажей чётко очерчены. Плащаница Иисуса задрапирована тяжелыми складками, а одежды стражников украшены мелкими, дробными узорами, посредством которых художник постарался передать объём. Цветовая палитра

композиции ограничена в основном красными, зелеными, белыми и черными тонами. Первоначально эти оттенки были ярче. В наборе использованных красок также присутствовали и синие пигменты, которые со временем потемнели фактически до чёрного. Они изменили свой тон ещё и по причине того, что в XVIII – XIX столетии работа пострадала во время пожара, следы от которого видны на ее поверхности. После проведения реставрационных работ (очистки от копоти) в верхней части стали видны золотые звезды на небе.

Композиция произведения из собрания ASG довольно проста, число персонажей для сцены «Воскресения Иисуса Христа» минимально. Трагичность происходящего и одновременно радость передаётся жестами и цветовой палитрой, а не выражением лиц. Это объясняется так же и тем, что работа является алтарной, т.е. прихожане воспринимают её издалека, поэтому смысл сообщения должен быть простым и ясным, без тонких эмоциональных нюансировок.

В Испании ретабло получили широкое распространение в XIV веке. Особенных успехов достигли каталонские мастера: братья Серра, Луис Борраса (Lluís Borrassà, около 1360 – около 1426), Бернат Марторель (Bernat Martorell, 1390 – 1452), Хайме Угет (Jaume Huguet, 1415 – 1492), Жауме Басо (Jaume Baçó, около 1410 – 1461). В Испании и Португалии ретабло часто изготавливали фламандские резчики. Их работу называли по-итальянски «талья дорада» (итал. taglia dorata – «позолоченная резьба»). Произведение из собрания ASG несёт в себе характерное для мастеров арагонской школы соединение местных традиций искусства поздней готики и влияния наивно понятого натурализма ранней нидерландской живописи.

Среди испано-фламандских художников Арагона и Каталонии, создававших ретабло, выделяется Педро Гарсиа де Бенаварре (Benavarre, Pedro García de, работал в период с 1445 по 1485 годы). Около 1445 года этот живописец пребывал в Сарагосе. Возможно, обучался у Бласко де Граньена (Blasco de Grañén, около 1400 – 1459). Живописцы работали над оформлением церковных алтарей в Вильяроя-дель-Кампо, а также над алтарём церкви Монастыря Сан-Педро-де-Сиреса в Хасетании.

С 1452 года художник обосновался в Бенабарре. Отсюда он переехал в Барселону в 1455 году, нанятый вдовой и сыном живописца Берната Марторeля. К этому периоду относятся алтарные образы святой Клары Ассизской и святой Екатерины Александрийской (1456 год, Кафедральный собор Барселоны), а также святых Кирика и Иулитты (1456 – 1458 годы, Епархиальный музей Барселоны).



Бенаварре, Педро Гарсиа де
Ретабло, посвящённое
святой Кларе Ассизской и Екатерине
Александрийской
1456 год Кафедральный собор Барселоны



Бенаварре, Педро Гарсиа де
Ретабло, посвящённое
святому Кирику и Иулитте 1456 – 1458 годы
Епархиальный музей Барселоны

В 1460 году де Бенаварре вернулся в Бенабарру, где работал до 1469 года. Здесь он исполнил свою самую известную подписную работу «Богоматерь на троне и четыре ангела» из приходской церкви Белькайре-де-Уржель (ныне хранится в Национальном музее искусства Каталонии). В эти же годы он написал алтарные образы, посвящённые Деве Марии и Викентию Ферреру для доминиканского монастыря Серверы, и композиции для несуществующей ныне церкви Сан-Хуан-дель-Меркадо де Льейда (частично находятся в Национальном музее искусства Каталонии). В 1470 году работал над алтарем монастыря доминиканцев в Льейде. Около 1481 года художник жил в Барбастро, где работал над росписями алтаря церкви в монастыре святого Франциска.

«Воскресение Иисуса Христа» из Большого собрания изящных искусств ASG написано художником из окружения Педро Гарсиа де Бенаварры для пределлы запрестольной композиции. В работе присутствуют образы и живописные черты, стилистически напоминающие несомненные произведения этого мастера. К таковым можно отнести общую для святых и библейских персонажей трактовку лиц: бледные, сухие, с тонкими чертами лица. Их выражение безэмоционально, глаза с тяжёлыми веками и уголки рта опущены, ярко выражены носогубные складки. В качестве примера можно привести стражника с картины из собрания ASG, который расположен справа за гробом. Его глаза чуть приоткрыты, однако он словно еще не очнулся от сна, и лицо его продолжа-



Бенаварре, Педро Гарсиа де
Богоматерь на троне и четыре ангела
Около 1470 года
Дерево, темпера, золочение
212×147,5 см
Национальный музей искусства Каталонии

Бенаварре, Педро Гарсиа де
Фрагмент ретабло, посвящённого святым Кирику и Иулитте
1456 – 1458 годы
Дерево, темпера
Епархиальный музей Барселоны



Пределла кисти ассистента Педро Гарсиа де Бенаварре, исполненная для церкви Святого Иоанна в Саиди
Последняя четверть XV века





Фрагмент пределлы мастерской Педро Гарсиа де Бенаварре с изображением святого-воина в правой части



Фрагмент работы круга Педро Гарсиа де Бенаварре с изображением стражника в правой части БСИИ ASG, инв. № 04-3868



Фрагмент ретабло Педро Гарсиа де Бенаварре, посвящённого святым Кирику и Иулитте, с изображением персонажа в правой части Епархиальный музей Барселоны

ет оставаться бесстрастным даже перед чудом свершившегося. Такое же выражение лица мы обнаруживаем у мужского персонажа в правой части композиции Педро Гарсиа де Бенаварре, являющейся фрагментом ретабло со святыми Кириком и Иулиттой, а также у святого-воина с пределлы, исполненной мастерской живописца. Помимо этого, близкие по написанию глаза, рисунок дугообразных бровей и плотно сжатые тонкие губы имеют Христос на картине из собрания ASG и святая Иулитта с вышеупомянутого ретабло. На голове Иисуса – черный койф (капюшон). Такой же головной убор мы видим и на Иоанне Крестителе с ретабло Доминго Рама.

Лица стражников с картины из Большого собрания изящных искусств ASG исписаны в той же манере, что и «Святой Пелагий» де Бенаварре, а также герои религиозных композиций мастерской художника: «Рождество» (около 1475 года, Национальный музей искусства Каталонии) и «Рождение Девы Марии» (около 1475 года, Национальный музей искусства Каталонии). У белой плащаницы на теле Христа тщательно прописаны резкие заломы складок. Подробно они проработаны и у белых одеяний монахинь в работе «Мадонна покровительница», которую Педро Гарсиа де Бенаварре написал в сотрудничестве с Мастером де Вьелья (Maestro de Viella) для монастыря Девы Марии в Касбас-де-Уэске.



Бенаварре, Педро Гарсиа де
Фрагмент ретабло, посвящённого святым Кирику и Иулитте
1456 – 1458 годы
Дерево, темпера
Епархиальный музей Барселоны



Фрагмент ретабло Педро Гарсиа де Бенаварре, посвящённого святым Кирику и Иулитте
Епархиальный музей Барселоны



Фрагмент работы круга Педро Гарсиа де Бенаварре с изображением Иисуса Христа
БСИИ ASG, инв. № 04-3868



Фрагмент ретабло Доминго Рама, посвящённого святому Иоанну Крестителю
Метрополитен-музей, Нью Йорк



Бенаварре, Педро Гарсиа де, мастерская
Рождество
Около 1475 года
Дерево, темпера, золочение. 126×94 см
Национальный музей искусства Каталонии



Бенаварре, Педро Гарсиа де, мастерская
Рождение Девы Марии
Около 1475 года
Дерево, темпера, золочение. 127×93,5 см
Национальный музей искусства Каталонии



Бенаварре, Педро Гарсиа де
Святой Пелагий
Около 1450 года
Дерево, темпера, масло, золочение
154×78,5 см
Церковь Сан-Серни-де-Валь-льебрерола, Сан-Понс [2]



Бенаварре, Педро Гарсиа де, Мастер де Вьелья
Мадонна покровительница

Что касается декора из золочёного гипса на картине из Большого собрания изящных искусств ASG, то показательными деталями являются двойной нимб над головой Иисуса и крестоцветы в узорчатой аркаде в верхней части композиции. Двойные нимбы над головами есть также у святого Михаила и Евлалии в ретабло Педро Гарсиа де Бенаварре из Музея изящных искусств Дижона, а также в работе «Богоматерь на троне и четыре ангела» (Национальный музей искусства Каталонии). Композиции со святыми Михаилом и Евлалией по углам украшены лепными остроконечными элементами в виде крестоцветов. Эти же орнаментальные мотивы присутствуют и у золочёной арки в «Воскресении Иисуса Христа».



Фрагмент ретабло Педро Гарсиа де Бенаварре с гипсовым золочёным декором в верхнем левом углу
Музей изящных искусств, Дижон



Фрагмент работы круга Педро Гарсиа де Бенаварре с гипсовым золочёным декором в верхней правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-3868

Бенаварре, Педро Гарсиа де
Святой Михаил и святая Евлалия
Музей изящных искусств, Дижон



До наших дней дошёл рисунок 1908 года, изображающий план несохранившегося ретабло в церкви Перальта-де-ла-Сал. Его авторами были Педро Гарсиа де Бенаварре и Жауме Феррер II (Jaume Ferrer II). В высоту оно достигало 6,5 метров, в ширину – 4. В центре запрестольной композиции было изображено «Распятие» (каталонский, «Crucificación»). На боковых полях по вертикали размещались «Сцены из жизни Богородицы» (кат. «Vida de la Virgen»). Ниже – «Благовещение» (кат. «Anunción de la Virgen»), «Успение» (кат. «Dormición de la Virgen») и «Поклонение пастухов» (кат. «Adoración de los pastores»). В верхней пределле (кат. «Predela superior») находились «Страсти Христовы» (кат. «Escenas de la pasión»), в нижней – Пророческий ряд (кат. «Profeta). Пределлу делит пополам дарохранительница.

После 1908 года ретабло разобрали на отдельные композиции с целью продажи. Сохранились его описания, датированные 1677 и 1873 годами. На их основании запрестольная композиция была частично реконструирована с помощью уцелевших работ. О её воссоздании опубликована статья Марии Хесус Грегорио Зарокки «Утраченное наследие: ретабло главного алтаря приходской церкви Санта-Мария де Перальта-де-ла-Сал» («Un patrimonio desaparecido: el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Maria de Peralta de la Sal») [3]. В проекте реконструкции в правой части на крайнем боковом поле по вертикали

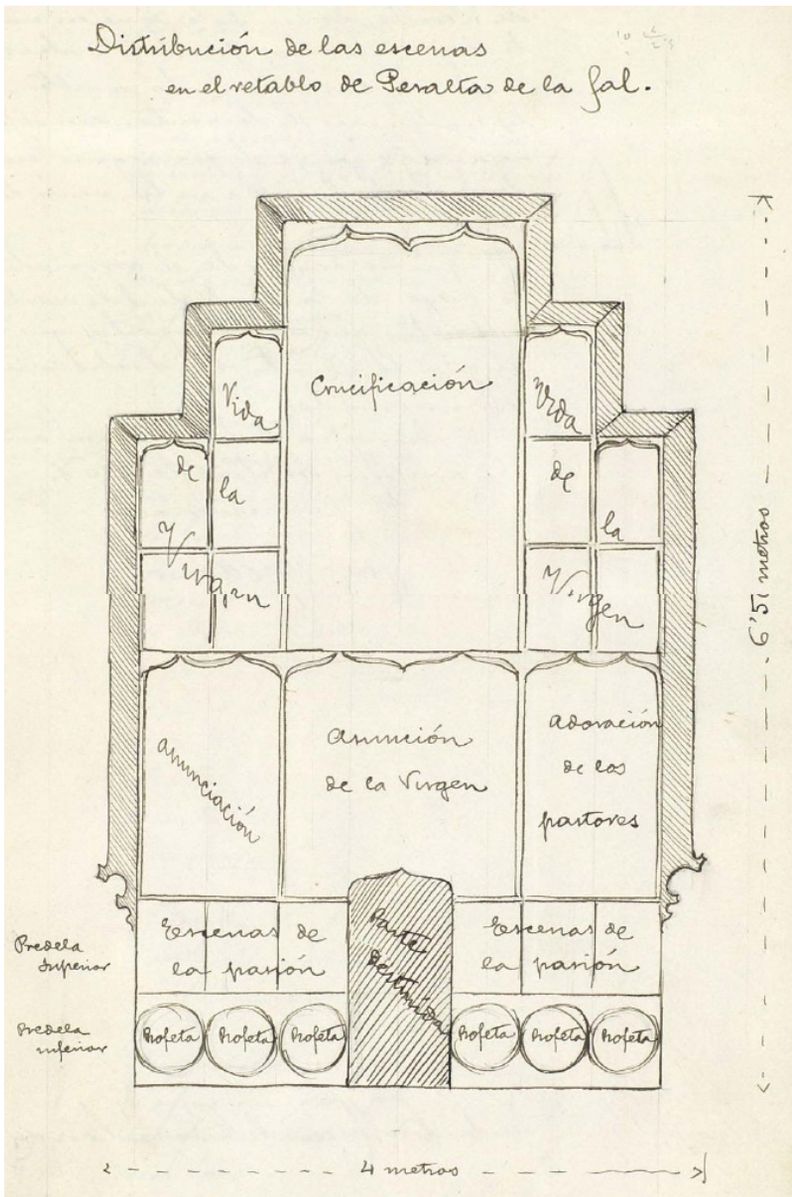
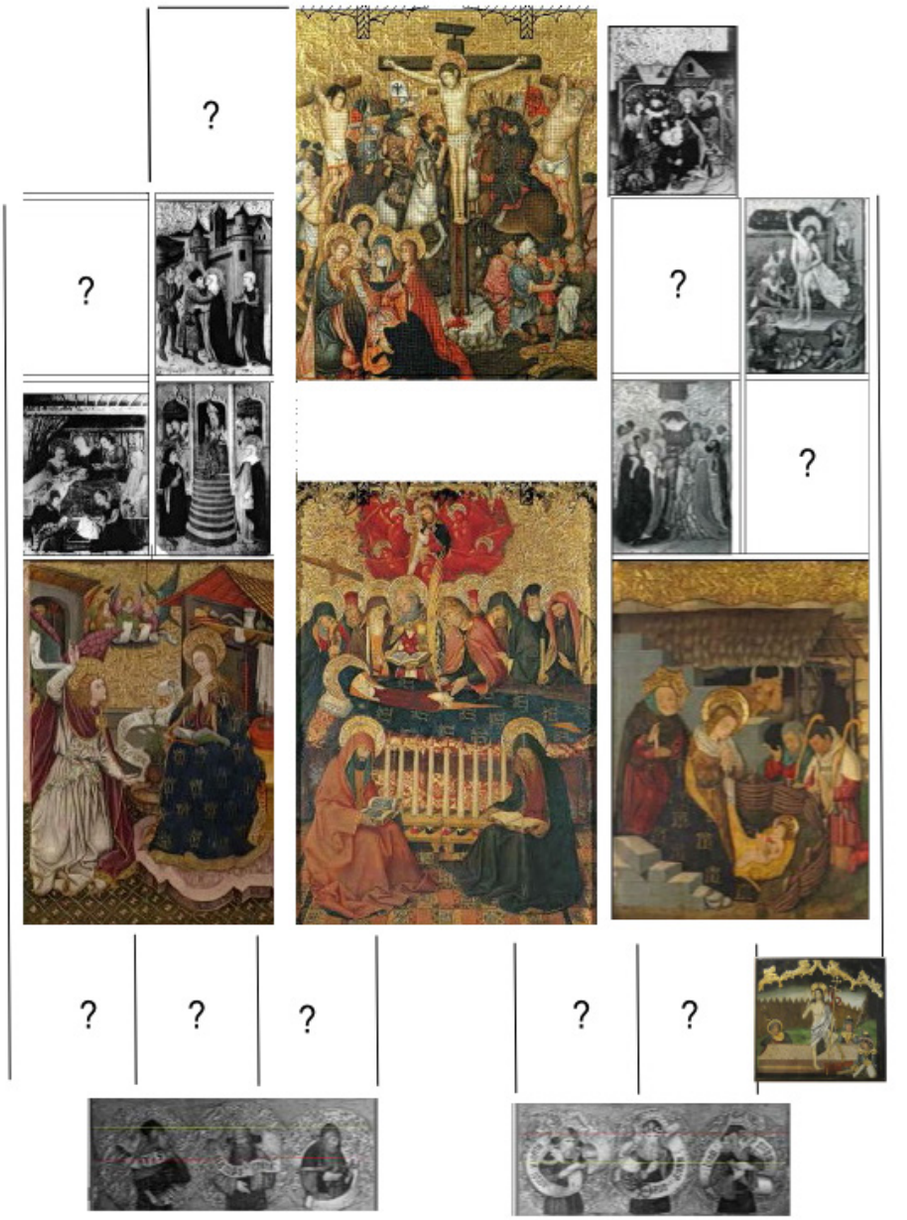


Рисунок несохранившегося ретабло в Перальта-де-ла-Сал, исполненного Педро Гарсиа де Бенаварре и Жауме Феррера II
1908 год

размещено «Воскресение Иисуса Христа (Стража у гроба)». Данный сюжет входит в цикл «Страстей Христовых», однако расположен среди «Сцен из жизни Богородицы», т.к. сама Дева Мария присутствует у правой кромки композиции. Христос здесь изображён восставшим из гроба. Он окутан светлой плащаницей. Свидетелями чуда также выступают три стражника. Один из них расположился за гробом, два других – перед. Тот, что находится в правом нижнем углу, согнул ногу аналогично солдату с работы из собрания ASG, который также изображён справа. Перекликается также и форма золочёных лепных арок с мысиком по центру.

На картине из собрания ASG нет Богоматери. В ретабло она располагалась в правой части верхней пределлы, и скорее всего, завершала ряд «Страстей Христовых», поскольку «Воскресение Христа» - не просто одно из величайших христианских таинств, но самое торжественное и праздничное. Несомненно, работа анонимного художника из круга Педро Гарсиа де Бенаварре не входила в запрестольную композицию в церкви Перальта-де-ла-Сал. Однако мы поместили её в такой контекст для того, чтобы сформировать правильное восприятие данного произведения, которое изначально задумывалось не как самостоятельное, а как часть сложной архитектурно-пространственной конструкции в интерьере храма.



Проект реконструкции ретабло церкви Санта-Мария де Перальта-де-ла-Сал с включением в него работы круга Педро Гарсиа де Бенаварре из Большого собрания изящных искусств ASG
Проект реконструкции – Родриго Силва и Руис и Веласко

Ссылки:
1. Two Fifteenth-Century Aragonese Retables and Painters of the Calatayud Group [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cdn.sanity.io/files/cctd4ker/production/5ed9b3f5b231f965c6394964926c5c1b60e5cc70.pdf - Дата доступа: 30.07.2024.
2. Pedro garcia benabarre-san pelagio papa [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_garcia_benabarre-san_pelagio_papa.jpg?uselang=en#Licensing - Дата доступа: 01.08.2024.
3. Un patrimonio desaparecido: el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Maria de Peralta de la Sal (Huesca) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.cellit.es/wp-content/uploads/littera-digital/littera06/littera06-articulos/littera06-009-gregorio.pdf - Дата доступа: 08.08.2024.



КЛАССИФИКАЦИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МЕБЕЛИ XVIII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ПЬЕРА ВЕРЛЕ



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

АННОТАЦИЯ: в статье анализируются основные разновидности французской корпусной и мягкой мебели XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG. Рассматривается мебель основных стилей эпохи (Регентство, Рококо, Неоклассицизм). В качестве аналогов мебели из собрания ASG приводятся предметы, опубликованные в книге Пьера Верле «Французская мебель XVIII века».

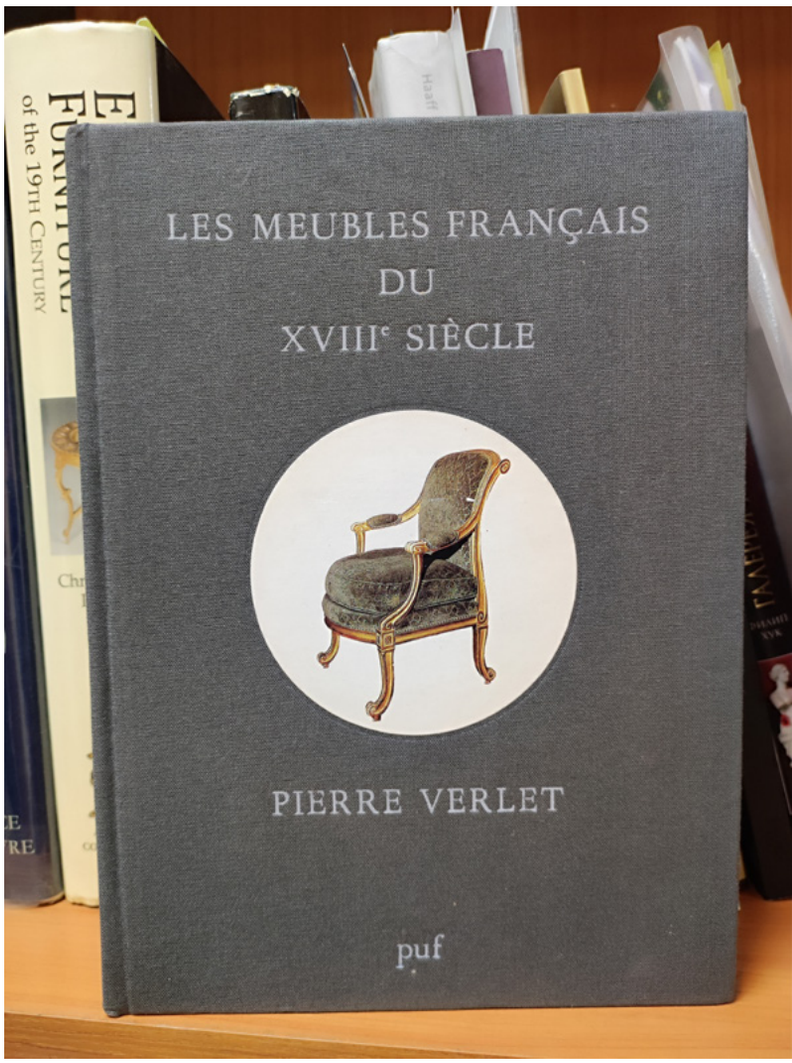
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мебель, эбенист, мебель для сидения, корпусная мебель, кровать, каминный экран, ширма, стол, сундук, комод, шкаф, напольные часы, геридон, зеркало, Рококо, Неоклассицизм, стиль, декор, резьба.

ABSTRACT: the article analyzes the main varieties of cabinet and soft French furniture of the XVIII century from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. Furniture of the main styles of the era (Regency, Rococo, Neoclassicism) is considered. As analogues for furniture from the ASG collection, the items published in the book "French Furniture of the 18th Century" by Pierre Verlet are given.

KEYWORDS: furniture, ébéniste, seating furniture, cabinet furniture, bed, fireplace screen, screen, table, chest of drawers, dresser, wardrobe, clock, guéridon, mirror, Rococo, Neoclassicism, style, decor, carving. .

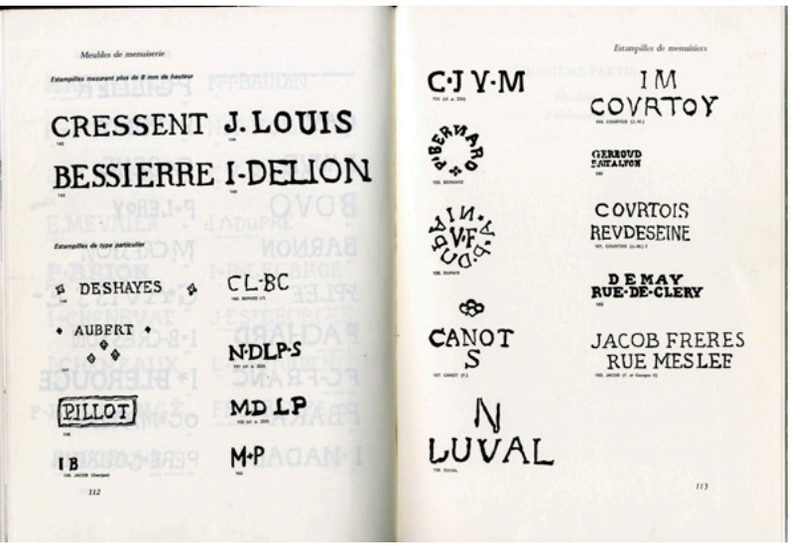
В 1982 году парижским издательством Presses Universitaires de France была опубликована книга Пьера Верле «Французская мебель XVIII века» («Les meubles français du XVIII siècle»). Её автор – музейный хранитель и искусствовед. Он занимал пост хранителя коллекций предметов искусства в парижском Лувре в период с 1945 по 1972 годы. Верле являлся известным экспертом в области французского декоративного искусства с эпохи Средневековья до предреволюционной Францией.

Книга состоит из четырёх частей: «Характеристика французского общества и искусства XVIII века», «Мебельщики и столярное искусство», «Мастера эбенисты», «Коллекции и коллекционеры». Каждая часть имеет по несколько глав. В издании опубликованы факсимиле авторских клейм парижских эбенистов. Примечательно, что здесь они приводятся списком, начиная от самых маленьких (4 мм в высоту)



Книга Пьера Верле «Французская мебель XVIII века» из библиотеки Международного института культурного наследия 1982 год издания

и по возрастающей до самых больших (8 мм в высоту). Последними опубликованы нестандартные в плане оформления клейма.



Разворот книги Пьера Верле «Французская мебель XVIII века» с изображениями клейм парижских эбенистов [1, с. 112 – 113]

Книга также включает цветные и чёрно-белые фотографии, причём только предметов, находящихся в именитых музеях, дворцах и частных собраниях. Основной её объём занимает текст, а потому она очень информативна. Данное издание на сегодняшний день является наиболее авторитетным, полным и содержательным сборником материалов по французской мебели XVIII столетия.

В библиотеку Международного института культурного наследия книга Пьера Верле поступила в 2022 году. В 4 (40) номере Вестника «Мир искусств» мы уже рассматривали четвёртую главу первой части издания, посвящённую эволюции французских стилей XVIII века. Мы проанализировали её на основе предметов мебели из Большого собрания изящных искусств ASG, а также их аналогов, приведённых в издании. В этом выпуске мы обратимся ко второй части книги, рассказывающей об основных типах французской мебели XVIII века.

Классификация французской мебели XVIII столетия тема очень сложная и многокомпонентная. Выделяют шесть основных групп корпусной и мягкой мебели:

1. Мебель для сидения, кровати, каминные экраны, ширмы (фр. *les sieges, lits et écrans*);
2. Столы (фр. *les tables*);
3. Сундуки и комоды (фр. *les coffres et commodes*);
4. Шкафы (фр. *les armoires*);
5. Часы (фр. *les horloges*);
6. Геридоны и зеркала (фр. *les guéridons et miroirs*).



Разворот книги Пьера Верле «Французская мебель XVIII века» с изображением предметов мебели и элементов декора



Табурет
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Орех, резьба
БСИИ ASG, инв. № 11-1610



Табурет
Крессон, Мишель
Франция, около 1750 года (период Людовика XV)
Дерево, резьба, золочение
Версальский собор [1, илл. 11]

МЕБЕЛЬ ДЛЯ СИДЕНИЯ, КРОВАТИ, КАМИННЫЕ ЭКРАНЫ, ШИРМЫ

Не вся мебель для сидения в XVIII веке имела спинки. Без спинок изготавливались:

– табуреты на четырёх ножках (могли иметь проножки). Широко использовались на протяжении всего столетия;

– складная или вращающаяся мебель для сидения, которая держится на металлическом болте. Подобная мебель часто декорировалась резьбой и устанавливалась в апартаментах, где принимали гостей и посетителей. Широкое распространение получила в конце XVIII века под влиянием античного искусства;

– банкетки. Как правило они имели восемь ножек, иногда соединенных проножками.

В период Регентства кресла называли стульями со спинками. При Рококо появилось две основные разновидности спинок – «спинка-королевы» (фр. à la Reine) и «спинка-кабриоль» (фр. en cabriolet). «Спинка-королевы» была плоской, «спинка-кабриоль» – изогнутой. У последней свод в виде «ручки корзины» (фр. «en anse de panier») встречается куда чаще, чем у мебели для сидения со «спинкой-королевы».



Кресло со «спинкой-королевы»
Крессон, Луи
Франция, около 1750 года (период Людовика XV)
Дерево, резьба
Музей изящных искусств, Дижон [1, илл. 45]



Кресло со «спинкой-королевы»
Франция, около 1750 года (период Людовика XV)
Орех, резьба
93,5×69×63 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2354



Кресло со «спинкой-кабриоль»
Клеймо Тильяра
Франция, около 1765 года
Дерево, резьба, окрашивание
Музей искусства и истории имени барона Жерара, Байё [1, илл. 44]



Пара кресел со «спинками-кабриоль»
Реми, Пьер
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Тонированное дерево, резьба
88,5×63,5×49,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3014 (1,2)

Кресло со «спинкой-кабриоль» и сводом в виде «ручки корзины»
Сене, Жан-Батист-Клод
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Массив бука, резьба, точение, левкас
88×58×50 см
БСИИ ASG, инв. №11-1293



Кресла, имеющие широкие сидения, называются «маркизами» (фр. «marquise»). Они рассчитаны на одного-двух человек (фр. «le confident» ou «tête-à-tête») и по сути являются большими бержерами (фр. la bergère) – креслами, у которых спинки и подлокотники образуют единое целое. Мягкие подлокотники и наличие подушек на некоторых креслах и стульях свидетельствуют о том, что эта мебель рассчитана на дам, роль которых в общественной жизни в период Рококо значительно усилилась.



Кресло-маркиза
(каркас)
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)
Дерево, резьба, точение
91,5×90×64 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2167

Многие модели кресел с высокими спинками для дополнительного комфорта сидящего дополнялись «щёчками» (фр. «joues») – боковыми выступами на мебели для сидения, расположенными на уровне головы сидящего. Как правило, они имели округлую форму. Кресла с щёчками часто называли «удобными креслами» (фр. «fauteuil de commodité») или «креслами для больного» (фр. «fauteuil de malade»). Их спинки откидывались с помощью специальных металлических реек, а в сиденьях могло размещаться отверстие. В целом, разница между классическими креслами и бержерами носит условный характер и варьируется между полу-бержерами (фр. fauteuil demi-bergère) или креслами полу-тет-а-тет (фр. demi tête-à-tête) до кресел, которые называют «исповедальными» (фр. fauteuil en confessional). Последние имеют высокую изогнутую спинку. У маркизы де Помпадур было около двадцати подобных кресел. В 1779 году Мария-Антуанетта для



Кресло-бержер со «спинкой-королевы»
Фолио, Николя-Кинибер
Франция, около 1745 года
Дерево, резьба, золочение
Поместье Уоддесдон, Бекингемшир [1, илл. 40]



Кресло-бержер со «спинкой-королевы»
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Бук, резьба
101×72×72 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2976

своего кабинета в Версале заказала «исповедальное» кресло-бержер со «спинкой-кабриоль» и щёчками (ныне хранится в частной коллекции). При Людовике XVI кресла, напоминающие древнегреческие клисмосы, назывались «турецкими» (фр. «à la turque»).



Канапе с «щёчками»
Франция (южные провинции), середина XVIII века (период Людовика XV)
Дерево, резьба
98×195 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2338



Кресло-бержер с «щёчками»
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Дерево, резьба
121×70×66 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2412



Ретирадное кресло с вращающимся сидением и спинкой
Жакоб, Жорж
Франция, около 1770 года
Дерево, резьба, золочение, тростник, плетение
Лувр, Париж [1, илл. 159]



Ретирадное кресло
Боннмэн, Антуан
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Бук, резьба, тростник, плетение
98×56×48 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2115



Кресло «турецкое»
Надаль Старший, Жан-Рене
Франция, около 1770 года
Дерево, резьба, золочение
Частная коллекция [1, илл. 141]

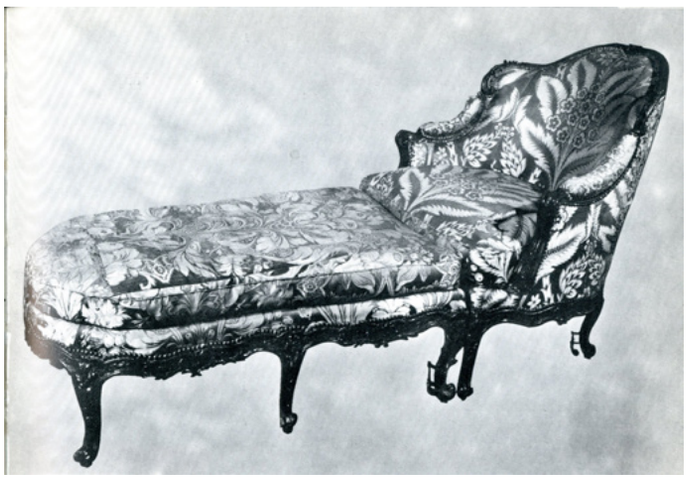


Кресло «турецкое»
Франция, конец XVIII века (Директория)
Бук, резьба, точение
85×59×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0796

У шезлонгов спинки были глубокими. В XVIII веке их начали называть «герцогинями» (фр. «duchesse»). Если у «герцогини» был приставной табурет, то её называли «разбитой» (фр. «duchesse brisée»). Табуреты эти часто использовались для ног. Они были низкими и имели прямоугольную форму. Если у табурета была спинка, то он воспринимался как кресло, и ставился у изножья шезлонга.

Шезлонг с «щёчками» («герцогиня»)
Франция, середина XVIII века
(период Людовика XV)
Орех, резьба
104×197×80 см
БСИИ ASG, инв. № 21-1850





Шезлонг («разбитая герцогиня»)
Франция, около 1740 года (период Людовика XV)
Дерево, резьба
Музей Ниссим-де-Камондо, Париж [1, илл. 55]



Шезлонг («разбитая герцогиня»)
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение
93×194,5×77 см
БСИИ ASG, инв. № 21-1078

Глубокая изогнутая спинка и выступающее вперед сидение (часто именуемое из-за своей формы «биде» (фр. «en bidet») характерны для кабинетных кресел, которые мы сегодня называем офисными. В 1780 годы их называли «гондолами» (фр. «gondola») и обивали сафьяном. Ретирадные кресла, помимо отверстий, отличали вращающиеся сидения и низкие спинки. Высота сидения и спинки у кресел и стульев говорила о многом: если сидение у стула было высоким, он мог быть королевским (фр. la chaise du Roi), предназначавшимся для внутренних покоев; стулья с низкими спинками использовались для игры на клавесине (фр. une chaise de clavecin), однако их легко было спутать с певческими табуретами (фр. un tabouret de chanter), которые ставили на хорах. У последних спинки могло и не быть, но при этом они снабжались небольшой ступенькой и богато декорировались. Церковную мебель не следует путать с «креслами вуайеристов» (фр. voyeuses), которыми пользовались во время азартных игр. В верхней части спинок таких кресел располагалось отделение с мягкой крышкой, которое могло использоваться как подлокотник. Вуайеристскими были не только кресла, но и бержеры со стульями. На них располагались мужчины, играющие или наблюдающие за игрой. Отделение в верхней части спинки могло использоваться как пепельница. Если сидение у «кресла вуайериста» располагалось низко, то его правильно трактовать как молитвенное (фр. prie-Dieu): на его сидение становились коленями лицом к спинке, на которую опирались руками. Молитвенные кресла часто имели резные спинки. Выдающийся французский эбенист Андре Жакоб Рубо (André Jacob Roubo, 1739 – 1791) разработал модель молитвенного кресла с «фиксированным» сиденьем и вращающейся спинкой. Эти кресла отличались большей практичностью нежели элегантностью. У биде спинки перетягивались



Кресло-бюро или кабинетное кресло
Мишар, Клод-Этьен
Франция, около 1765 года (период Людовика XV)
Дерево, резьба, тростник, плетение
Кресло проходило на аукционе Sotheby's, Монако, 25 июня 1979 года, лот 45 [1, илл. 143]



Кресло-бюро или кабинетное кресло
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, тростник, плетение
80×58×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1300

тростником или кожей. В верхних частях располагались отделения для хранения предметов гигиены. У них могли быть и подлокотники, и тогда они использовались как ретирадные кресла (фр. «les chaises percèes). Они часто дополнялись чашами из фаянса, керамики или жести.



Стул «вуаериста»
Эрто, Николя
Франция, около 1755 года (период Людовика XV)
Дерево, резьба
Музей Галле-Жюйе, Крей [1, илл. 46]

Расстановка мебели для сидения в помещении всегда подчинялась особенностям интерьера. Вся мебель проектировалась так, чтобы при необходимости стать «угловой» (фр. «encoignure»). В описи мебели маркизы де Помпадур указано несколько угловых предметов: канапе, банкетка, большая банкетка на пять мест и два кресла. В 1785 году для Сен-Клу Мария-Антуанетта заказала Жану Ope (Jean Hauré, работал с 1774 по 1796 годы) и Жану-Батисту-Клоду Сене (Jean-Baptiste-Claude Séne, 1747 – 1803) угловой «султан»



Биде
Франция (провинция Руан (?)), XVIII век
Массив и корень ореха, фаянс, роспись
52×33×49 см
БСИИ ASG, инв. № 24-2096

(фр. «sultane») – канапе с боковыми спинками одинаковой высоты.

Канапе и кровати также можно классифицировать по форме спинок. Термин «канапе» (фр. «canapé) появился во Франции в XVIII столетии. Так называли мебель со спинкой и подлокотниками (иногда дополненную «щёчками»), которая, по сути, представляла собой увеличенное в размере кресло (ширина от 1 до 2 м). Если у канапе было высокое сидение и ступенька, то его называли бильярдным (фр. le canapé de billard). Канапе с обоих концов дополненное угловыми креслами называется «конфидентом» (фр. «canapé à confidents»). Популярностью пользовались канапе с двух-трёх частными спинками или же длинной цельной. Две спинки могли располагаться по бокам, центральная была нисходящей по высоте. Канапе такой конструкции называли кушеткой (фр. lit de repos ou «lit de jour»), у которой было и экзотическое название – оттоманка (фр. ottomane). По форме оттоманка представляла собой вытянутый овал. Рубо называл оттоманки «la veilleuse», что дословно можно перевести как «ночник» или «приглушать свет». Их расставляли симметрично парами по обе стороны

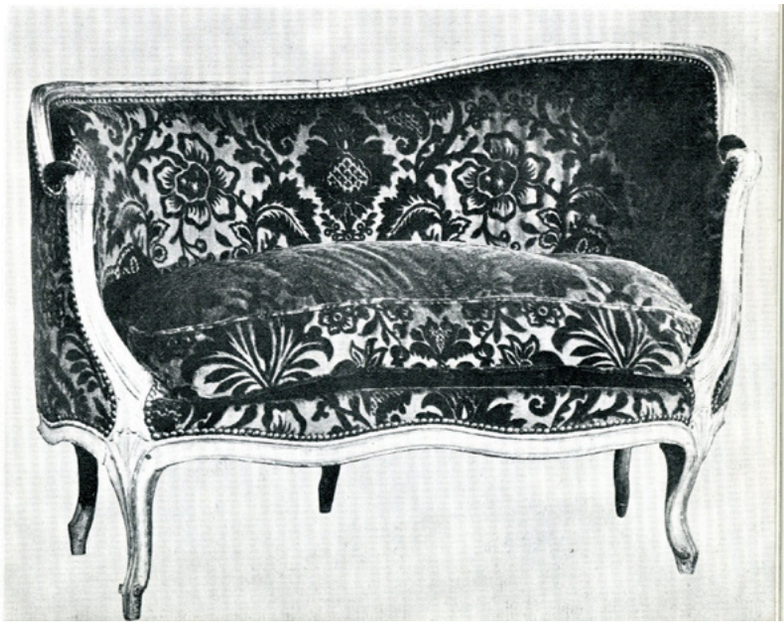
от камина так, чтобы нисходящие по высоте части спинок были направлены в разные стороны. Софы (фр. le sopha) были полностью обиты тканью, которая скрывала все деревянные элементы корпусов. Их в основном ставили в ниши с зеркалами. В Провансе, а конкретно в Марселе, софу называли «турецким диваном» (фр. «divan à la turque»). Её покрывали восточными коврами и множеством подушек.



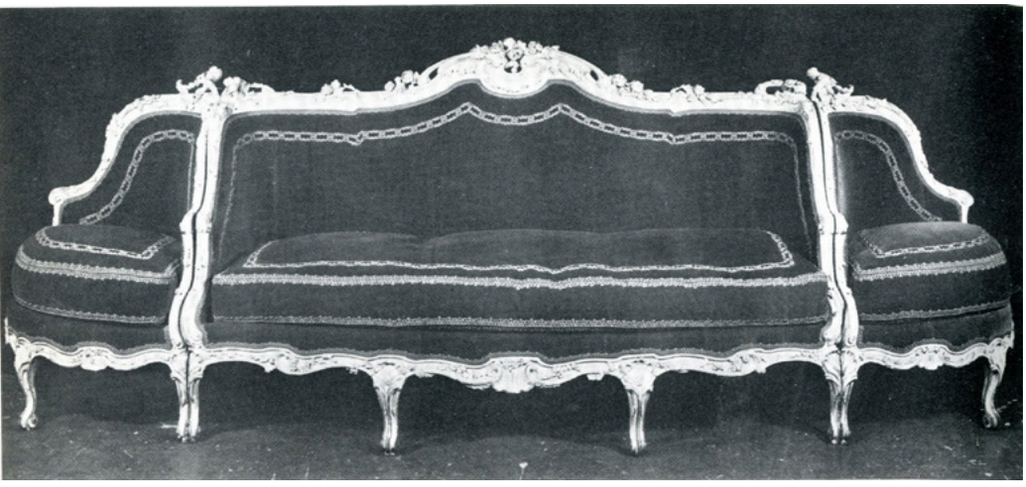
Канапе
Бов, Матье де
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Массив бука, резьба, точение
100×158×71 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2643



Канапе
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Дерево, резьба
110×203×87 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3060



Кушетка или оттоманка
Жакоб, Жорж
Франция, около 1765 года
(период Людовика XV)
Дерево, резьба, окрашивание
Частная коллекция

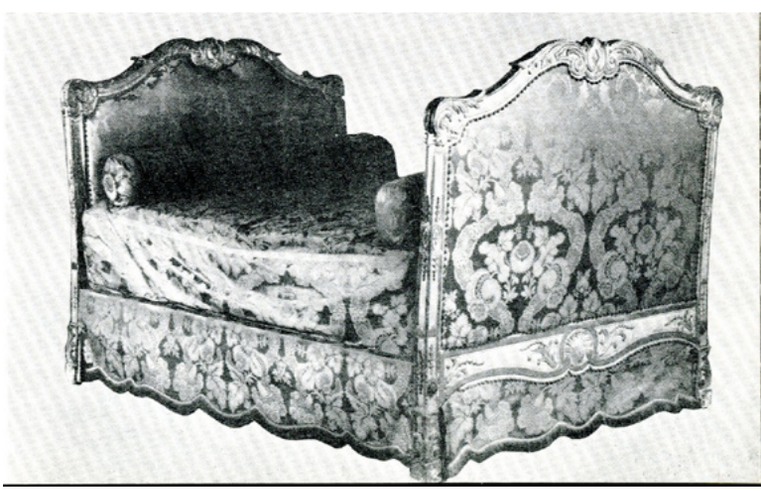


Канапе-«конфидент»
Эрто, Николя
Франция, около 1745 года (период Людовика XV)
Дерево, резьба, окрашивание
Канапе проходило на аукционе Galliéra, Ader, Париж, 26 ноября 1975 года, лот 96 [1, илл. 147]

Кровати можно разделить на две большие группы: собственно кровати в их общеевропейском понимании и «кровати во французском духе» (фр. «lit à la française»). Последние имели прямоугольную форму, а с торца располагалась прикроватная тумбочка. В провинции и в колониях самым популярным типом кроватей были – кровати с колоннами (фр. lit à colonnes). В комнатах небольшого размера, которые хорошо отапливались, примерно с 1700 года появилась возможность ставить «кровати-герцогини» (фр. «lit à la duchesse»). Данный тип кровати поддерживался в изголовье несколькими опорами, прилегающими к стене или доходящими до потолка. Изножье оставалось свободным. Самая знаменитая кровать данного типа принадлежала Марии-Антуанетте в Фонтенбло. У кроватей, расположенных в алькове вдоль стен, часто было две или три спинки. Особой элегантностью отличались «кровати в польском стиле» (фр. «lit à la polonaise»). Их колонны, которые поддерживают балдахин, оканчиваются изогнутыми металлическими выступами, благодаря которым занавески не двигаются. Кровати без колонн с изогнутыми спинками, образованными завитками или перекрестиями, назывались в честь того же Рубо «кроватями по-турецки» (фр. «lit à la turque»). При этом в описи королевской мебели, хранящейся в Гард-Мёбль, значится кровать с двумя прямыми спинками из спальни Людовика XVI в Сен-Клу, которая так же именуется «турецкой». Рубо упоминает и «кровать в итальянском стиле» (фр. «lit à l'italienne»), которую некоторые орнаменталисты называют «кафедрой для проповеди» (фр. «en chaire à precher») или «кроватью по-римски» (фр. «à la romaine»). Её именовали также «кроватью д'Артуа» (фр. «à la d'Artois»). Она стояла перпендикулярно к стене и имела квадратный или прямоугольный балдахин, располагавшийся только в изголовье у стены. Данная разновидность кровати была опубликована Лалондом в гравюре накануне Революции. Кровати без балдахина и занавесок, но с прикроватной тумбочкой, так же можно называть французскими. Их иногда рассматривают и как разновидность канапе.



Кровать с колоннами
Франция, около 1837 года
Дерево, резьба
Лотарингский музей, Нанси [1, илл. 49]



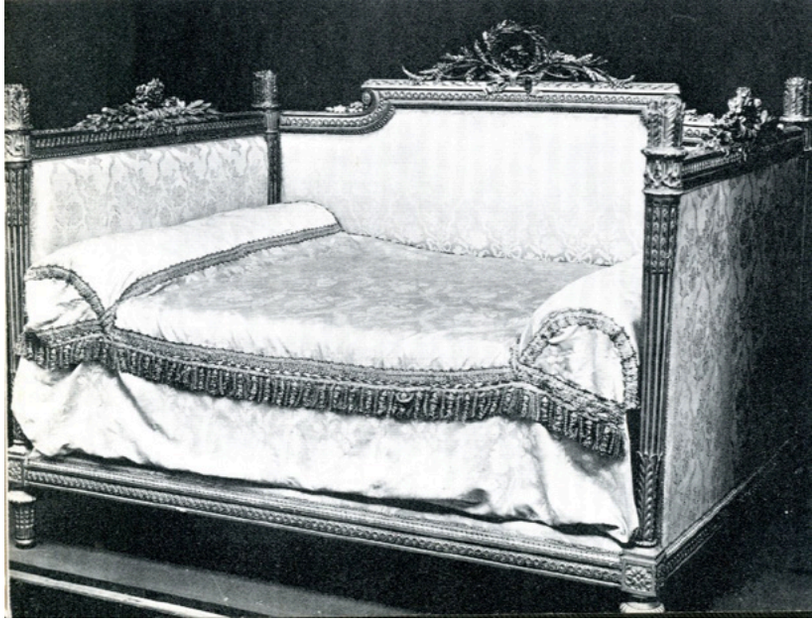
Кушетка
Франция, около 1720 года
Дерево, резьба, золочение
Музей декоративного искусства, Париж [1, илл. 48]



«Кровать в польском стиле»
Клеймо Люляржа
Франция, около 1780 года
Дерево, резьба, окрашивание
Шато де Буж, Эндр [1, илл. 51]



«Кровать по-турецки»
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Бук, резьба, левкас
89,5×220×110 см
БСИИ ASG, инв. № 21-2844



Кровать из алькова
Жакоб, Жорж
Франция, около 1785 года
Дерево, резьба, золочение
Музей Виктории и Альберта, Лондон [1, илл. 52]



Кровать с колоннами
Все деревянные элементы корпуса скрыты драпировками
Франция, около 1771 года
Шато Монжоффруа, Мен и Луара [1, илл. 54]



«Кровать по-турецки»
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Дерево, резьба
109,5×130 см
БСИИ ASG, инв. № 21-2951

Детские кроватки в Париже драпировались тканями, провинциальные модели были сплошь деревянными, декорированными резьбой, гравировкой и росписями. Рубо разработал модель детской кроватки, установленной на изогнутых ножках-полозьях или коньках.

Каминные экраны составляют ансамбль с остальной мебелью в интерьере. Они могли быть поворотными, устанавливаться на треноге или на двойных коньках, декорироваться в античном или английском духе. Ткань крепилась к раме каминного экрана. Она двигалась в пазах боковых стоек с помощью шнура или противовеса. Низкие ширмы снабжались аналогичным устройством. Они полностью покрывались тканью или бумагой, скрывающей деревянные элементы конструкции.



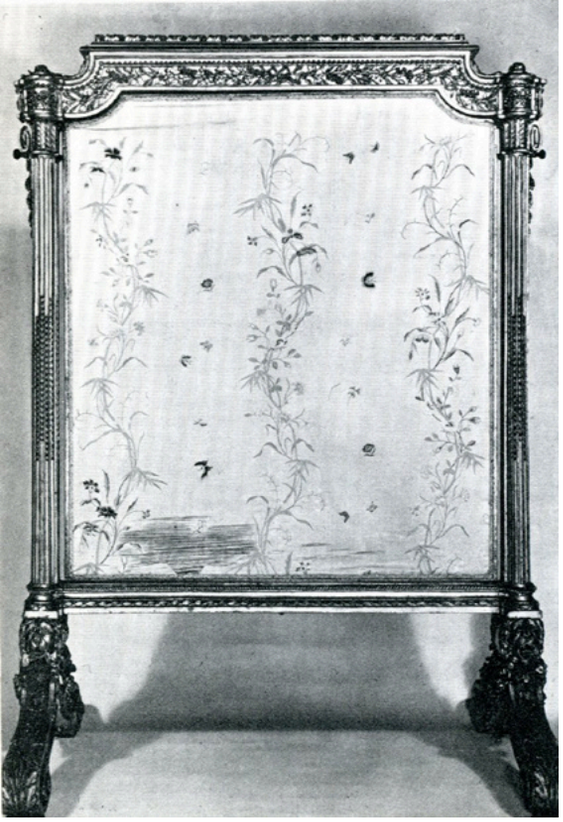
Каминный экран на двойных коньках
Клеймо Тильяра
Франция, около 1755 года
Дерево, резьба, золочение
Метрополитен-музей, Нью-Йорк
[1, илл. 57]



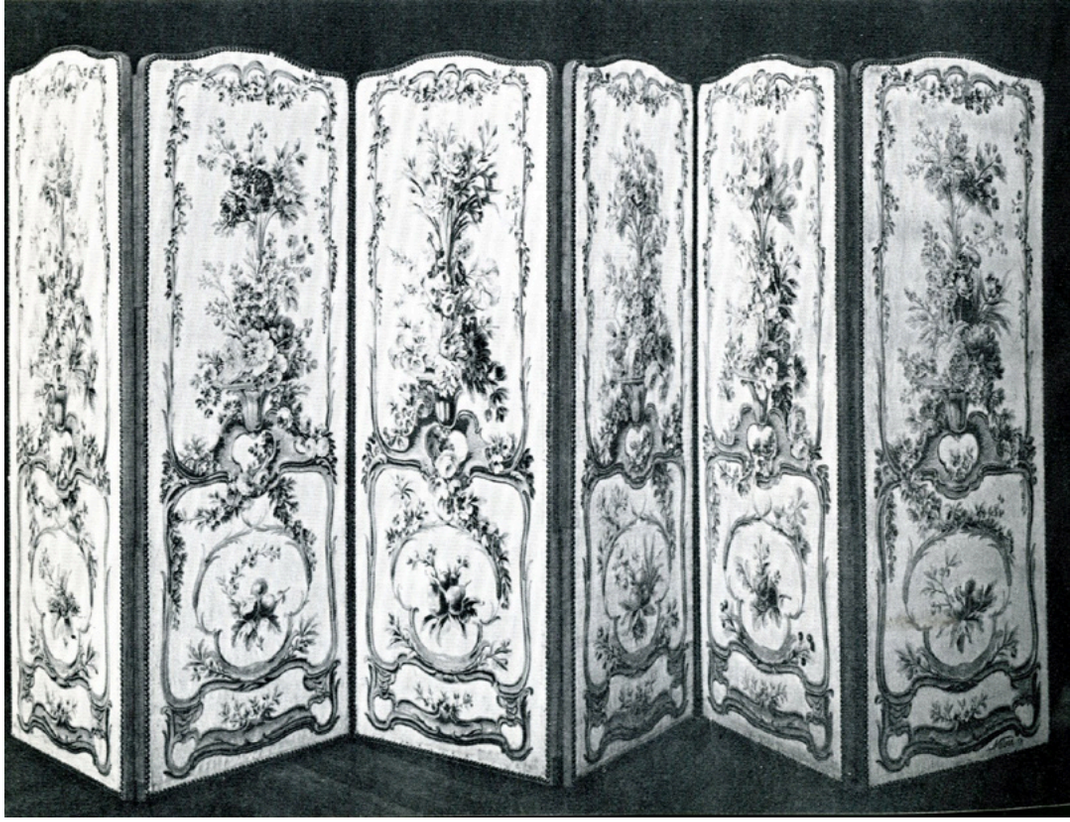
Каминный экран на двойных коньках
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Бук, резьба, шпалера-обюссон
103,5×70 см
БСИИ ASG, инв. № 24-1903



Каминный экран на двойных коньках
Франция (Лион), середина XVIII века
(период Людовика XV)
Орех, резьба, шпалера
102×70 см
БСИИ ASG, инв. № 24-3977



Каминный экран
Франция, около 1780 года
Орех, резьба, золочение
Поместье Уоддесдон, Бекингемшир
[1, илл. 59]



Ширма со скрытыми деревянными элементами. Ткань мануфактуры Гобеленов
Франция, 1760 год
Лувр, Париж [1, илл. 163]

Именно в XVIII веке в отношении мебели стало использоваться понятие ансамблевости. Все вышерассмотренные разновидности предметов (мебель для сидения, экраны, ширмы, кровати) объединялись в интерьерах в единые гармоничные наборы. Мебель тщательно подбиралась на основании сходства резьбы, рисунка обивочной ткани, по цвету и породе древесины. Стены и мебель стали перетягиваться одной и той же тканью.

СТОЛЫ

Искусство французских мебельщиков XVIII века, в частности скульпторов, ярко проявилось в технике декорирования резьбой ножек столов. При Людовике XIV подстолье представляло собой прямоугольную раму. Во времена Регентства и Людовика XV столы превратились в консоли (фр. «en console»). Эпоха Неоклассицизма (период правления Людовика XVI) ознаменовала переход к простым правильным геометрическим формам в декоре и конструкции предметов. Столешницы снова стали прямоугольной или полукруглой формы. Их покрывали мрамором, гранитом, глинистым сланцем и штукатуркой.



Консоль
Франция, около 1740 года
Дерево, резьба, золочение
Музей декоративного искусства, Париж [1, илл. 61]



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



Стол
Франция, около 1740 года
Дерево, резьба, золочение
Лувр, Париж [1, илл. 63]



Стол
Франция (Прованс), середина XVIII века (период Людовика XV)
Дерево, левкас, резьба, золочение, брекчиевидный красный мрамор с включениями белого и серого цветов (Brèche de basque)
87×126×64 см
БСИИ ASG, инв. № 14-1046



Стол
Франция, около 1785 года
Дерево, резьба, золочение
Библиотека Мазарини, Париж [1, илл. 64]



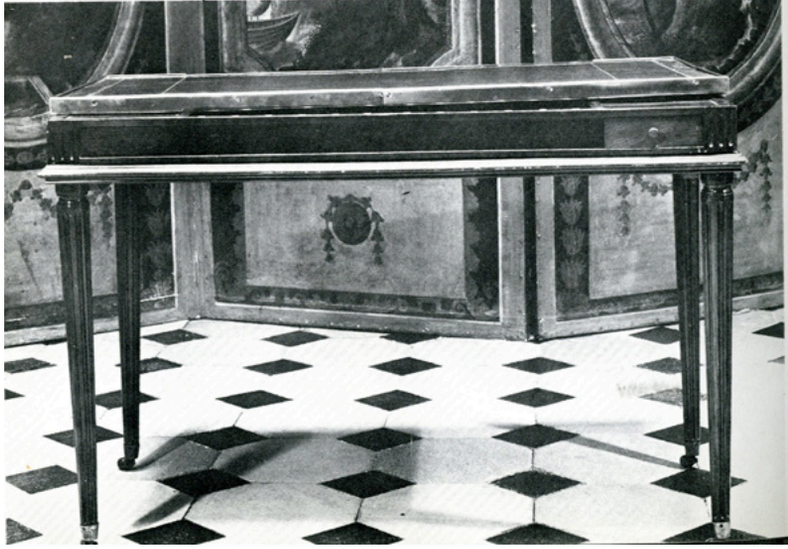
Стол
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, левкас, золочение, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Griotte rouge de belgique)
92×147×54 см
БСИИ ASG, инв. № 14-3043

В эпоху Людовика XIV ножки столов стали золотить и богато декорировать резьбой. Центральная часть подстолья или проножка называлась «орехом» (фр. «noix»). Его украшали виртуозно исполненной резьбой в виде кассолетов, букетами, цветами в вазах, музыкальными инструментами, военными трофеями, рокайлями, атрибутами искусства, любовной символикой и т.д. Основное назначение проножки – придание предмету прочности и устойчивости. Их редко применяли при изготовлении небольших столиков. Наиболее популярной была Х-образная проножка.

В XVIII веке столы почти всегда крепились к стене и редко устанавливались по центру комнаты. На них, как правило, не ставились авторские клейма эбенистов, поскольку ножки с креплением изготавливались простыми столярами. Однако при Людовике XV на столиках можно встретить клеймо Эдме Шолло (Edme Chollot, получил звание мастера в 1723 году), а при Людовике XVI Жоржа (George Jacob, 1739 – 1814) и Анри Жакоба (Henri Jacob, 1753 – 1824), Рабодена (Rabaudin) и т.д.

Обеденные столы (фр. «les tables à manger») снабжались разными по величине ящиками и выдвижными элементами. Рубо оставил их эскизы, но ни один стол не сохранился. Предметы, изготовленные в провинции, отличались грубостью исполнения.

Для производства столов мебельщики использовали орех, вишню, грушевое дерево, их массив и шпонировки. Приведём основные разновидности столов, бытовавшие во Франции в XVIII веке: письменные столы и бюро (фр. tables à écrire et bureau), прикроватные столики (фр. tables de chevet), туалетные столики (фр. tables de toilette), игральные столы (фр. tables à jeu), секретеры с цилиндрической крышкой (фр. secretaries à cylinder), столы с переворачивающейся или наклонной столешницей (фр. culbute ou en pente), пюпитры (фр. pupitres), сервировочные столики (фр. tables servantes).



Игральный столик
Пафра, Жан-Жак
Франция, около 1785 года
Шато де Буж, Эндр [1, илл. 30]

СУНДУКИ И КОМОДЫ

У сундуков во французском языке есть несколько наименований: les bahuts, les coffres, les malles. Это одна из наиболее древних форм мебели. Существовал даже специальный термин для обозначения столяров, изготавливающих сундуки – layetiers. В Париже сундуки богато оформлялись. Их перетягивали кожей, украшали накладками из золочёной бронзы, ножки декорировали резьбой и позолотой. До наших дней сохранились туалетные сундуки (фр. coffres de toilette) для спальни, принадлежавшие Жуану V Португальскому и графу д'Артуа.

Свадебные сундуки (фр. coffres de mariage) изготавливались почти во всех французских провинциях: в Нормандии, Эльзасе, Бургундии, Лотарингии, Бретани и Французской Стране Басков. Очень простые в плане оформления сундуки и лари (фр. huches) из хвойных пород древесины даже доставлялись в Париж на судах торговцами с ярмарок в Оверни и Бурбонни. По прибытии в столицу их штамповали клеймом Гильдии мебельщиков-эбенистов (фр. Jurande des Menuisiers-Ebénistes). Поэтому не следует удивляться, что на сундуках самых простых форм, без стиля и декора, стоят парижские клейма.



Игральный столик
Франция, середина XVIII века
(период Людовика XV)
Дерево, маркетри
71×182×40 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2950

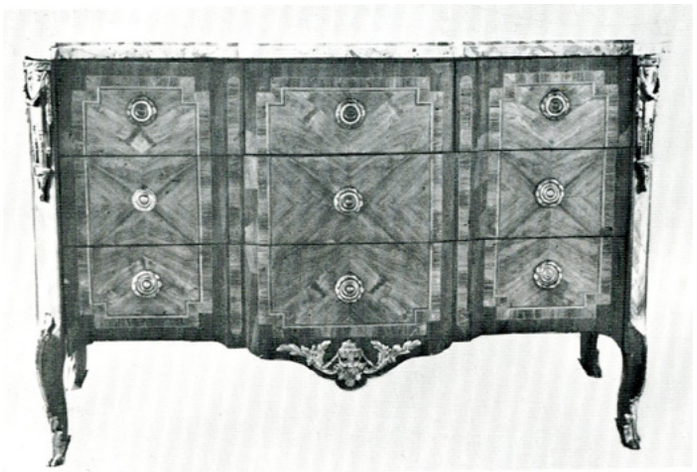


Сундук для спальни графа д'Артуа
Франция, 1778 год
Частная коллекция [1, илл. 25]

Одним из самых популярных предметов мебели в начале XVIII века становится комод. Его успех обуславливает огромное количество вариаций и повторений данной формы мебели. В каком бы регионе Франции они не были изготовлены, все классические комоды имеют одинаковое устройство, утвердившееся в период Регентства: три равные по ширине ящика расположены друг над другом, столешница – деревянная. Изначально комоды называли «деревенской» мебелью (фр. «rustiques»), однако это неверно, поскольку на многих предметах можно обнаружить клейма парижских мастеров.



Комод в стиле Регентства
Буден, Леонар
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Шпон розового и фиалкового дерева, накладки золочёной бронзы
Неборувский дворец, Неборув [1, илл. 85]



Комод
Руссель, Пьер
Франция, около 1770 года (период Транзисьон)
Шпон атласного, розового и фиалкового дерева, накладки золочёной бронзы
Музей изящных искусств, Пуатье [1, илл. 92]



Комод в стиле Регентства
Шеваллье, Жан-Матье
Франция, 1740 годы
Палисандр, розовое дерево, золочёная бронза, красный мрамор с белыми прожилками и пятнами (Rouge royal)
87×131×67 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2073



Комод
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века (период Транзисьон)
Каркас – массив дуба, маркетри –шпон палисандра, розовое дерево, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
86×102×52 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1783



Комод
Гарнье, Пьер
Франция, около 1770 года
Шпон розового и фиалкового дерева, накладки золочёной бронзы
Шато Монжоффруа, Мен и Луара [1, илл. 79]



Комод
Гарнье, Пьер
Франция, 60-е годы XVIII века
Каркас – массив дуба, сосны, шпон – красное дерево, орех, маркетри, золоченая бронза, красный мрамор с прожилками светло-серого и белого цветов (Royal rouge)
88×131×58 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2484

В конце XVIII века появился новый тип комодов, который часто называют «комод Людовика XVI» (фр. «la commode Louis XVI»). Он состоял из двух больших ящиков и одного узкого вверху под мраморной столешницей. Такие комоды часто изготавливали из ореха, который тонировали под красное дерево (фр. «façon acajou»).



«Комод Людовика XVI»
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Каркас – массив дуба, шпон – палисандр, красное дерево, берёза, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с пятнами и жилами красного и белого цветов (Gris des Ardennes)
84×125×57 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1277

ШКАФЫ

Рубо называет шкаф важным предметом мебели, предназначенным для создания комфорта человека. Первые шкафы изготавливали либо с полками на направляющих и ручками, либо с рейкой для вешалок.

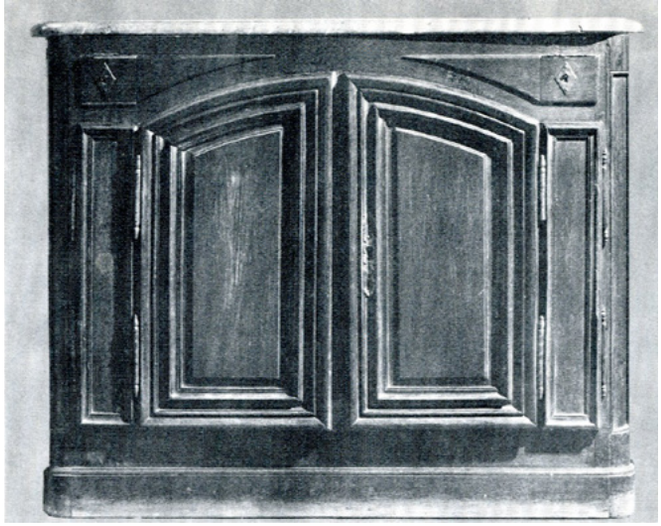


Шкаф
Франция, середина XVIII века (период Людовика XV)
Орех, резьба, маркетри
260×117×66 см
БСИИ ASG, инв. № 17- 3587



Шкаф-секретер
Франция (Лотарингия), 1796 год
Орех, резьба, маркетри
Лотарингский музей, Нанси [1, илл. 73]

Разновидностью шкафа является буфет (фр. le buffet). Если буфет одноуровневый, т.е. состоит только из нижней части, покрытой мраморной или каменной столешницей, то его можно назвать низкий шкаф (фр. bas d'armoire) или низкий буфет (фр. «bas de buffet). Рубо отмечает, что в Париже мебельщики дополняют двери шкафов пилястрами, которые крепятся на петлях. Двери буфетов могли полностью закрываться, либо оставались открытыми, но не по необходимости, а из желания показать их содержимое. Буфеты, продолжая традиции средневековых дрессуаров, служили не только для хранения посуды, но и для её демонстрации. В сельской местности они иногда изготавливались в виде сушилок для посуды (фр. égouttoirs) или сервантов (фр. vaisselier). По словам Рубо: «Простые люди довольствовались небольшими буфетами без пилястр, у которых дверки были перетянуты латунной проволочной сеткой, образующей кладовую. Люди среднего достатка, которые не могли разложить на мраморных или деревянных полках очень красивую посуду, все равно ставили буфеты в столовых как свидетельство достатка» [1, с. 84]. В полках были проделаны специальные выемки и углубления, позволяющие расставить посуду, которой так гордились французские буржуа. По фасадам или внутри буфетов располагались ящики для хранения столового серебра.



Низкий шкаф или низкий буфет
Дюваль, Николя
Франция, около 1745 года
Дуб, вощение
Музей Галле-Жюйе, Крей [1, илл. 65]



Буфет
Канада (Квебек), конец XVIII века
Сосна, окрашивание
Музей изящных искусств, Монреаль [1, илл. 75]



Буфет
Франция (провинция), середина XVIII века (период Людовика XV)
Дуб
259×156×65 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2646



Сервант
Франция (Бресс), возможно начало XIX века
Орех, вощение
Музей де Эна, Бур-ан-Бресс [1, илл. 76]

Буфеты из разных регионов Франции имели свои особенности. В Провансе буфеты в верхней части представляли собой горку для посуды или же небольшую ступень с переставными полками. В Бургундии и Брессе серванты по бокам дополнялись небольшими створками. Над каждой из створок буфета, количество которых редко ограничивалось двумя, могли располагаться небольшие выдвижные ящики как в Вандее, Бретани, Бургундии, Брессе и Французской Стране Басков. В Эльзасе ящики всегда располагались под створками. В буфетах из Лотарингии, Пикардии и Артуа ящики находились по центру предметов, перекрывая друг друга. Железные или деревянные засовы, а не замки, закрывали простые одностворчатые или двухстворчатые буфеты в Канаде и Луизиане.



Буфет
Франция (Прованс ?), XVIII – начало XIX века
Дуб, черешня, резьба
151×167,5×66 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2410

В этом же разделе следует привести и такие узкоспециализированные предметы мебели как хлебницы (фр. les panetières) в виде шкафа или этажерки, ящики для соли и муки (фр. les boîtes à sel et farine), которые, как например в Провансе, образовывали пару с кадками для теста и ставились на почётное место на кухне, угловая мебель (фр. en encoignure ou en écoinçon). Последняя в Париже располагалась в нижней части шкафов и иногда снабжалась ступенькой. В Провансе угловая мебель могла быть двухкорпусной.



Хлебница
Франция (Прованс), конец XVIII – начало XIX веков
Фруктовые породы дерева, резьба, точение, металл, ковка
80×81×39 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3081

ЧАСЫ

Жители французской провинции с конца XVII столетия начинают гордиться наличием часов в интерьерах своих домой, как несколькими десятилетиями ранее это делали лишь правители, старавшиеся перещеголять друг друга сложностью часовых механизмов, дороговизной материалов и тонкостью столярной работы. По всей Франции изготавливаются напольные часы с высокими прямыми или «изогнутыми в виде скрипки» (фр. «violonées») корпусами. По центру створки напольных часов располагался окулюс, в котором был виден маятник. В верхней части из стекла и дерева находился механизм. В некоторых регионах Франции (Лотарингия, Бресс) напольные часы встраивали в центр буфета или серванта; в Пикардии часы располагали по сторонам от большого буфета.



Напольные часы
Франция (Париж), XVIII век (период Людовика XV)
Мастер часового механизма: Лаллеман, Дидье (Lallemand, Didier)
Палисандр, маркетри; золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
219×49×32 см
БСИИ ASG, инв. № 08-2691



Напольные часы
Франция (Лилль), XVIII век (период Людовика XV)
Мастер часового механизма: Корний, Ж.Д. (Cornille, J.D.)
Дуб, резьба; латунь, чеканка
235×72×37,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-2072



Напольные часы
Франция (Бресс), конец XVIII века
Мастер часового механизма: Мишо (Michaut)
Фруктовые породы деревьев, кап вяза; патинированная бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
265×50 см
БСИИ ASG, инв. № 08-3364

ГЕРИДОНЫ И ЗЕРКАЛА

Подстолья, увенчанные зеркалами и соединенные с двумя геридонами и подсвечниками, образовывали в период правления Людовика XIV единый ансамбль из резного и золочёного дерева. В XVIII столетии данная форма мебели вышла из моды.

Постепенно ножка геридона стала консольной. Высокие богато украшенные геридоны теперь присутствуют только в дворцовых интерьерах. Распространение получают невысокие геридоны с простой по форме ножкой и круглой вращающейся столешницей.



Геридон с двумя подсвечниками
Франция, около 1770 года
Шпон и массив розового дерева, столешница – Севрский фарфор, золоченая бронза и медь
Лувр, Париж [1, илл. 32]



Геридон (чайный столик Жанны дю Барри)
Карлен, Мартен
Париж, 1773 – 1774 годы
Индийская древесина (Bois des Indes), столешница – Севрский фарфор, золоченая бронза
Лувр, Париж [1, илл. 136]



Зеркало
Франция, 1715 год
Зеркало, дерево, левкас, резьба, золочение
Музей декоративного искусства, Париж [1, илл. 10]



Зеркало
Франция, начало XVIII века (период Регентства)
Зеркало, дерево, левкас, резьба, золочение
164×84 см
БСИИ ASG, инв. № 23-1737

Зеркала пользуются неизменным успехом, их можно встретить в простых особняках и богатых интерьерах знати. Они щедро декорируются резьбой и золочением. Огромное разнообразие настенных зеркал и трюмо от эпохи Регентства до Людовика XVI, а также их бесчисленных имитации XX века, свидетельствуют об огромной популярности данного типа мебели и масштабах её производства.

В 4 (48) номере Вестника «Мир искусств» мы вновь обратимся к книге Пьера Верле, а именно ко второй главе третьей части. Здесь речь пойдет о пяти основных разновидностях корпусной мебели: комоды, столы, шкафы, кабинеты, напольные часы. Остальные типы мебели являются производными от них. В целом же, любая классификация французской мебели XVIII века является произвольной, но при этом объективной, т.к. искусство парижских эбенистов отличалось большим разнообразием и сложностью форм.

Ссылки:
1. Pierre Verlet. Les meubles français du XVIII siècle. – Paris: Presses Universitaires de France, 1982. – 299 p.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

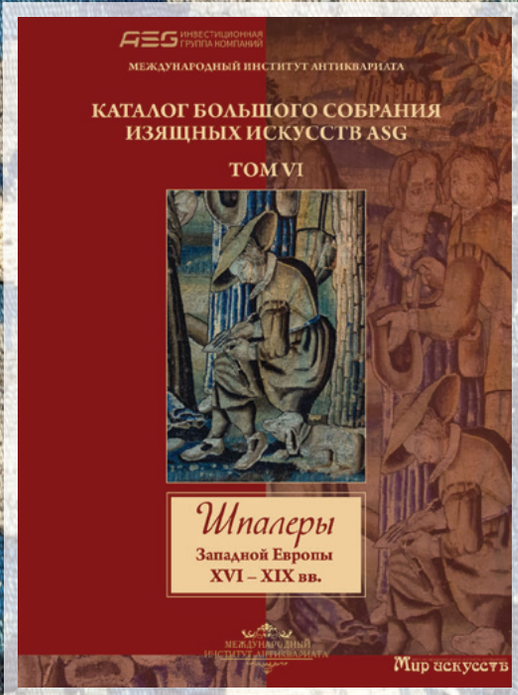
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

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

ЗАДУМЧИВО УТОНЧЕННАЯ ЖИВОПИСЬ АБРАХАМА ВАН БЕЙЕРЕНА

АВРААМ ХЕНДРИКС ВАН БЕЙЕРЕН

1620/1621, Гаага –
март, 1690, Оверши (ныне Роттердам)

– мало признанный при жизни, начинавший как маринист, сегодня считается одним из величайших художников-натюрмортистов. В основном он создавал натюрморты с рыбами и натюрморты с фруктами и цветами, в том числе пронкстиллевены – роскошные натюрморты.

ABRAHAM HENDRIKSZ VAN BEIJEREN OR ABRAHAM VAN BEYEREN

c. 1620, The Hague –
March 1690, Overschie (Rotterdam)

– was a Dutch Baroque. Little recognized in his day and initially active as a marine painter, he is now considered one of the most important painters of still lifes, and still lifes of fish and so-called 'pronkstillevens', i.e. sumptuous still lifes of luxurious objects.

ABRAHAM HENDRICKS VAN BEYEREN

1620/1621, La Haye –
mars 1690, Overchie (aujourd'hui Rotterdam),

– peu reconnu de son vivant, commença comme peintre de marines, aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands peintres de natures mortes. Il a principalement créé des natures mortes avec des poissons et des natures mortes avec des fruits et des fleurs, notamment des pronkstillevens – des natures mortes luxueuses.

Недооцененный при жизни и прочно забытый после смерти на целых три столетия Абрахам ван Бейерен по уровню таланта не уступал своим знаменитым современникам – Вильяму Хеде, Питеру Класу и Виллему Кальфу. Кроме того этот мастер был талантливым маринистом, он создал новый тип картины, в которой пейзаж – море, освещенное последними закатными лучами, свежий ветер, надувающий паруса припозднившихся рыбачьих лодок - сочетается с натюрмортом, изображающим богатый улов рыбы, крабов и других даров моря, сложенных на берегу. Именно такой работой располагает Большое собрание изящных искусств ASG.

Абрахам ван Бейерен (Abraham van Bejeren) родился в 1620/1621 году в Гааге, между 1638 и 1661 годами несколько раз местом проживания избирал Лейден, в 1640 году записан в гильдию св. Луки в родной Гааге, в 1656 году упоминается там же как основатель нового объединения художников, в 1657–1661 годах живет в Делфте, в 1672 году – в Амстердаме, в 1674 году числится в списках гильдии в Алькмаре. В источниках XIX века датой его кончины определяется время после 1674 года, современные биографы Бейерена уверены, что он жил до 1690 года.

В истории голландского натюрморта мы не найдем имени, которое бы всецело олицетворяло специфику жанра как способа отражения внешнего мира. Каждый мастер, а их сотни и сотни, избирал своим предметом отдельные аспекты материальной стороны бытия. Одних, как Вильяма Класса Хеду, интересовала передача с помощью света текстуры предмета, Ян Давидс де Хем приглашал нас полюбоваться красочностью и совершенством мира растений,

Виллем Кальф и Абрахам ван Бейерен больше раскрывали строение живой ткани.

Искусство передавать предметы таким образом, чтобы вся полнота и осязаемость их реальных качеств сохранялась незыблемой, а элементы случайности служили лишь дополнением к ней – вот черты, которые были манифестированы голландским натюрмортом; они же объясняют, почему этот жанр не теряет своего значения вплоть до наших дней. Национальный характер голландцев: довольство жизнью, умение радоваться простым вещам после тяжкой и длительной борьбы – с морем за землю, с Испанией за независимость – обеспечили особый подход к изображению реальности. В удивительном по тонкости балансе действительности и ее художественного воплощения мы видим уверенную связь человека со своим природным или предметным окружением, и одновременно нам так вкусно передают полноценное сиюминутное ощущение окружающей жизни, что исключительно интересным предметом становится не только серебряная утварь или ковровая скатерть, но и головка лука рядом с ржавой селедкой.

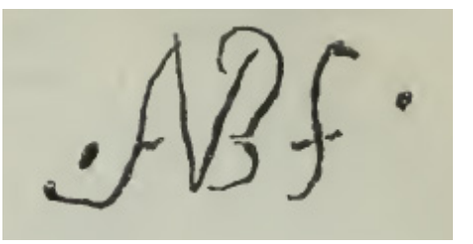
Предтечей голландского натюрморта была старонидерландская живопись. На картинах религиозного содержания XV века в Нидерландах, особенно в сценах тайной вечери, благовещения, святого семейства и других, мы находим изображение отдельных совершенно бытовых вещей, находящихся на положенных им местах - хозяйственные книги на полке, кувшин для умывания на столе перед зеркалом, делфтская ваза как украшение на низком шкафчике, ковер на полу, молельный столик с маркетри и т.п. Эти кувшины, котелки, стеклянные и металлические сосуды, вазочка с цветами, подсвечник с огарком свечи, миски и плошки неизменно являются принадлежностью каждой жилой комнаты, даже если обитателями ее являются Дева Мария, Иосиф или Святая Анна. На портретах в руках изображенных лиц мы всегда видим отчетливо выписанные цветы или книги, на пальцах – кольца, в сценах тайной вечери – расставленные на столе тарелки, стаканы и кушанья, в изображениях святых – толстые тома рукописей, с трудом и заботой исполненные безвестными любителями письменности, в руках младенца Иисуса на руках у матери – цветы, игрушку или фрукт.

Развитие жанровой живописи в XVI веке, связанное с интенсивным подъемом буржуазии, выразившееся в мощном приливе любви к жизни, в ощущении полноты и радости существования, ведет к новому пониманию жизни вещей. Движение, массы, борьба не как эпизод, а непрерывный процесс – вот что становится содержанием живописи. Один из самых замечательных голландских натюрмортистов – Абрахам Бейерен – и был главным представителем этого направления.

Бейерен - уроженец Гааги - только часть своей жизни провел на родине. Мы постоянно встречаем его скитающимся по разным городам Голландии, то в Лейдене и Гааге, то в Делфте, Амстердаме и Алькмаре, вечно нуждающимся в деньгах и гонимым судьбой в лице кредиторов. Не понятно, почему такой тонкий мастер в стране, где сотни посредственных ремесленников находили своим произведениям сбыт, не был признан современниками и ушел в полном забвении.

Известны случаи, когда Бейерен расплачивался картинами за предметы одежды, оценивая их от 6 до 22 гульденов за штуку (для сравнения, когда тюльпановая лихорадка миновала, и луковица растения стала стоить в 100 раз меньше, ее цена составляла 50 гульденов). Остро нуждаясь в деньгах, Бейерен в 1639 году попытался продать 54 свои картины, спрос нашли только десять, что принесло 153,80 гульдена. Через год после его смерти 99 картин были проданы в среднем по 4,70 гульденов каждая...

Имя Бейерена было забыто на целых три столетия. Немногим картинам в публичных коллекциях, которые содержат его монограмму, дали другие имена, например, Адриана ван Борссума, Антони ван Беккмана.



Ван Бейерен подписывал свои полотна монограммой и никогда не добавлял дату. Это затрудняет установление хронологии его произведений. Такая подпись художника воспроизведена в каталоге собрания картин, рисунков и пастелей из Маурицхёйса (1914)

Колористическое направление искусства в 1860-1870-тых годах постепенно снова привлекло внимание к ван Бейерену, и произведения мастера стали ценными украшениями европейских музеев. Именно художники первыми оценили его натюрморты и начали их коллекционировать.

Ван Бейерен родился в семье гутника (стекольщика) Хендрика Гиллиса ван Бейерена, учился у пейзажиста Таймана Аренца Крахта. В 1639 году он жил в Лейдене, где женился на Эмерентии Стерке. После смерти жены, от которой у него было три дочери, он снова женился в 1647 году на Анне ван ден Квеборн, дочери художника и гравера Криспина ван ден Квеборна, племянницы мастера «рыбных» натюрмортов Питера де Пюттера.

Пюттер был на 20 лет старше своего зятя, поэтому не исключено, что ван Бейерен стал его учеником, тем более, что в их работах наблюдаются определенные сходства.



Бейерен, Абрахам ван
Вид на реку. Корабли и лодки на неспокойной воде с профилем города вдалеке (Дордрехт?) (1650)
Дерево, масло. 71 x 95 см
Рейксмюзеум

Именно в 1640-х годах в творчестве Бейерена, где преобладали морские пейзажи, начинают появляться натюрморты.

Ведущая картина такого рода в Берлинской галерее имеет дату 1655 год.

В 1650-х и 1660-х годах художник сосредоточился на эффектных натюрмортах с прекрасным серебром, китайским



Пюттер, Питер де
Натюрморт с рыбами (1630–1659)
Дерево, масло. 69 x 58, 5 см
Рейксмюзеум



Бейерен, Абрахам ван
Натюрморт с дарами моря
Холст, масло. 128 x 132,5 см.
Государственный музей Берлина

фарфором, стеклом и множеством фруктов. Он также написал ряд натюрмортов с цветами.

Его эффектные натюрморты считаются непревзойденными образцами этого жанра с необычно свободной техникой их написания. Обычно иллюзия аутентичности сохраняется в них до мельчайших деталей, но ван Бейерен работал кистью очень энергично, если не сказать грубо, а это значит, что его эффектные натюрморты лучше всего рассматривать на расстоянии. В натюрморте «Серебряный винный кувшин, ветчина и фрукты» он изобразил себя на блестящем винном кувшине, в шляпе и за мольбертом.

Художник идет не только дальше своего учителя в натюрмортах с дарами моря, но и в остальных видах натюрморта может сравниться с де Хемом и Кальфом. Рыб своих Бейерен пишет обычно на сероватом или коричневом фоне, передавая влажную плоть мягкими красноватыми красками, любуясь гибкостью их тела и скользкой поверхностью их чешуи. Картины такого рода написаны им между 1636 и 1666 гг., но большинство - в 1650-х гг. Эрмитаж обладает двумя, правда, не лучшими, но характерными образцами, по-видимому, относящимися к периоду расцвета. Первая из них „Рыбы на берегу" написана на фоне морского берега в бледных серо-розовых тонах, вторая „Рыбы в корзине" – на фоне стены в более ярком коричневом тоне.



Бейерен, Абрахам ван
Серебряный винный кувшин, ветчина и фрукты (ок. 1660–66)
99,7 x 82,6 см. Холст, масло
Музей искусств Кливленда



Бейерен, Абрахам ван
Серебряный винный кувшин, ветчина и фрукты
Фрагмент



Бейерен, Абрахам ван
Рыбы и краб на берегу моря (1650–1670-е)
Холст, масло. 100,5x81,5 см
Государственный Эрмитаж. Пост. в 1914 в составе собр. П.П. Семёнова-Тян-Шанского в Санкт-Петербурге



Бейерен, Абрахам ван
Рыбы в корзине (1650-е)
Холст, масло. 97x75 см
Государственный Эрмитаж. Пост. в 1923 от антиквара Д.Ф.Тюляхтина, Петроград.



Бейерен, Абрахам ван
Рыбы на берегу (1650–1670-е)
Холст, масло. 84x106,5 см
Государственный Эрмитаж



Бейерен, Абрахам ван
Натюрморт с фруктами, жареным мясом, столовым серебром, стеклянной посудой, фарфором и кубком колумбины на темной скатерти с белой салфеткой (1650-1669)
Холст, масло. 110 x 98 см
Государственный музей искусств, Карлсруэ

Значительно интересней третья подписная картина „Морской улов". На скалистом берегу из корзины на землю свалена обильная морская добыча. В центре выделяется большая зеленоватая рыба, скользкое тело которой изгибается на покатой поверхности почвы. Над нею вниз головой свисает камбала, слева вместе сброшены крабы, устрицы, морские звезды и ракушки, справа в корзине – куски нарезанной семги и небольшие рыбки. В глубине за дюнами на фоне облачного неба виден морской залив с парусными лодками. Живая окраска животных, яркий блеск их кожи, с вспыхивающими в разных местах белыми и красными бликами, тонкая передача лоснящейся чешуи привлекает внимание к каждой отдельной детали, а просвет в освещенное солнцем море обогащает композицию ощущением открытого пространства.

Но Бейерен известен также не только как художник моря и его фауны. Он является непревзойденным мастером пышных столов с плодами и цветами, богатство и красочность которых не имеют себе равных в голландской живописи. На темно-лиловом плюше или коричневом бархате, в драгоценной утвари и китайских вазах тесно расположены спелые персики, апельсины и виноград; на плоских тарелках поданы окорока ветчины, омары, дичь или рыбы; в раковинах наутилуса, в серебряных или венецианского стекла кувшинах налито пенистое десертное вино.

Приподнимая доску стола на значительную высоту, резко ломая складки скатерти или салфетки и нагромождая в кажущемся беспорядке предметы друг на друга, художник дает богатейшие сочетания лиловых, красных, коричневых, синих красок, заливая потоками золотистых лучей это сложное построение предметов.

„Закуска...", помеченная монограммой Бейерена, принадлежит к числу небольших, но очень тонко написанных произведений, на первый взгляд близких к Кальфу, но в то же время существенно от него отличающихся. Свет не столько падает на предметы, сколько озаряет их теплом рассеянных лучей, смягчая нежные, но интенсивные краски, и красно-оранжевую скатерть, по которой осторожно протянута си-



Бейерен, Абрахам ван
Закуска на красной скатерти (Натюрморт с крабом, фруктами и часами) (1650–1660-е гг.)
Дерево, масло. 43 x 55 см
Государственный Эрмитаж

няя ленточка золотых часов, и светлый виноград, и тарелку с крабом и креветками, и, наконец, круглую серебряную чарку с резными ручками, на вогнутой поверхности которой играют золотистые рефлексы. Очищенный лимон опущен в кубок с вином, спираль кожицы, крутясь и изгибаясь, живописно свешивается вниз над тарелкой.

Творчество Бейерена интересно еще и в том отношении, что он впервые стремится привести к известному синтезу различные типы голландского натюрморта, объединяя в одно целое то, чего достигли Хеда, де Хем и Кальф. В перегруженности его столов, сплошь заставленных роскошными сосудами, кубками и плодами, в пышных складках бархата и плюша, уложенных с мастерством, только ему присущим, натюрморт празднует свою победу над многообразной красочностью внешнего мира, воспринятого художником сквозь призму высокой эстетической оценки.

Абрахам ван Бейерен одинаково искусен во всех своих сюжетах, даже если его трактовка не всегда одинаково виртуозна. Его морские картины, около дюжины из которых нам известны (в публичных галереях, мы находим их в Музее Бойманса в Роттердаме, в Муниципальном музее в Гааге, в Галерее Дюссельдорфа, в Музее кайзера Фридриха в Магдебурге и две в Будапештской галерее), находятся словно «посредине» между морскими картинами Гойена и Э. ван Эвердингена. Они всегда представляют волнуемое ветром море со светлой серой водой под неярким северным солнцем.

Натюрморты имеют по существу декоративный эффект, но природа всегда отражена правдоподобно. Достоверность и индивидуальность характерны и для его натюрмортов, Бейерен знает, как сделать интересными рядовые в общем-то цены – улов, кухня, сервированный стол. Картины тонированы и все же полны цвета. В теплом коричневатом тоне с деликатной светотенью он позволяет отдельным цветам проявиться сильно, особенно энергичному красному. Среди его блестящей, зеленовато-серой рыбы – пикши, камбалы, линя и т. д. – всегда есть несколько ломтиков лосося, вареный омар или несколько крабов. Пример – картина из Рейксмюзеума, на столе, где теснятся деревянный бочонок и коричневый керамический кувшин, горка мидий, нож с костяной ручкой, центральное место занято мелкой корзиной с разными видами рыбы пикшей, камбалой и куском лосося.



Бейерен, Абрахам ван
Натюрморт с рыбой (ок. 1650-70)
Холст, масло. 74 x 87 см
Рейксмюзеум



Бейерен, Абрахам ван
Рыбы и заяц (после 1655)
Холст, масло. 98 х 108 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина



Бейерен, Абрахам ван
Натюрморт с лобстером и фруктами
(начало 1650-х г.)
Дерево, масло. 96,5 х 78,7 см
Метрополитен музей, Нью-Йорк

Роль цветового акцента в его завтраках может играть, как омар, так играет и вареный окорок, блюдо с апельсинами, гранатами и т.п. С другой стороны, натюрморты ван Бейерена иногда перегружены предметами, скловно конкурирующими между собой за наше внимание, поэтому полное мастерство художника лучше проявляется в некоторых небольших картинах более простой композиции, на которых мы обычно находим зеленый бокал, наполненный золотистой жидкостью, и бокал бордо на длинной ножке, расположенный рядом с серебряной тарелкой с устрицами и лимоном или китайским блюдом с апельсинами и персиками, орехами и т. д. Все они достойно соперничают с аналогичными композициями Кальфа. Многочисленные работы небольшого формата не столь блестящие, более тонированные, обладают чудесным очарованием в гармонии и в текучей, живописной передаче представленных вещей. Они стоят в одном ряду с шедеврами лучших голландских художников.

Несмотря на относительную редкость цветочных натюрмортов у Бейерена, в коллекции университета в Стокгольме есть один натюрморт, который специалисты оценивают значительно выше, чем несколько жесткие и похожие на эмаль цветы такого признанного мастера, как Эйкенса.

На нем изображены серебряные сосуды и фрукты на столе, покрытом персидской тканью. Ван Бейерен был голландцем и, следовательно, художником в совершенно ином смысле, чем Эйкенс. Прежде всего он ищет не ослепительного блеска красок, а глубины и атмосферы видения.



Бейерен, Абрахам ван
Холст, масло. 83,5 х 103, 7 см
Национальная галерея Армении



Бейерен, Абрахам ван
Натюрморт с рыбой на берегу в Эгмонд-ан-Зее (ок. 1660)
Холст, масло. 86,2 x 102 см
Музей изящных искусств, Будапешт



Бейерен, Абрахам ван
Улов
Голландия, 1640-е гг.
Холст, масло. 112×145 см
БСИИ ASG, инв. №04-4201

Даже среди своих голландских современников в области живописи натюрмортов он занимает особое положение благодаря своему неяркому теплому цвету и великолепным световым эффектам. Он не рисует виноград, фрукты и цветы столь же прозрачно прекрасными и ароматно-аппетитными, как Ян Давидс де Хем, стаканы и выпечку за завтраком в таких тающих, мягких серебряных тонах, как Виллем Хеда, — и это лишь пара знакомых примеров из современной натюрмортной живописи, - но он превосходит всех этих гораздо более известных мастеров своего времени огненным блеском цвета и масштабными композиционными способностями. Однако при жизни он не снискал ни золота, ни славы своими великолепными картинами; лишь недавно стало понятно, что ван Бейерен – один из поистине великих мастеров золотого века голландского искусства.

Великолепные натюрморты, такие как работы ван Бейерена и Виллема Кальфа, несколько «вышли из моды» в Нидерландах, но были «вновь открыты» во Франции и Англии около 1750 года. Именно по этой причине важнейшие образцы этих мастеров до сих пор находятся в упомянутых странах.

Ван Бейерен был выдающимся колористом: серебристо-серая палитра, в которой выдержана рыбья чешуя, акцентировалась отдельными яркими цветовыми пятнами, а блики света придавали изображению особую живость и выразительность.

Работа из БСИИ «Улов» представляет собой синтез пейзажа и натюрморта. И как ни хороши морские дали, где вода соединяется с небом, как ни свеж крепчающий ветер, от которого поднимается зыбь на море и поеживаются люди, рыбы и морские гады выписаны лучше всего. Художник передает и тугую скользкую прохладу трески, нежно-чешуйтое брюшко мелкой камбалы, тусклый блеск панциря лобстера, опавших вне привычной стихии кальмаров и ската. Подчеркнутое разнообразие морской фауны уподобляется человеческому обществу, где до поры идет острая борьба за жизнь, но всех объединит грустный, но неизбежный финал.

Список использованной литературы:

1. Щербачева М.И. Натюрморт в голландской живописи /Гос. Эрмитаж.- Л., 1945.- 134 с.
2. Bode W. Great Masters of Dutch and Flemish Painting / Transl. M. L. Clarke. – London; New York: Duckworth and Company, 1909. – P.250-253.
3. Sirén O.Tafvelsamling jämte konsthistorisk inledning /Stockholms högskolas. - Uppsala, Almqvist & Wiksells boktryckeri-A.-B., 1912. – P. 59.
4. Falque I. Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting| catalogue. – Leiden, Boston: Brill, 2019. – 660 p.
5. Pictures, miniatures, pastels, framed drawings, etc. in the Rijks Museum. – Amsterdam, 1910. – 511p.



ФОРМА И ДЕКОР ПРЕДМЕТА МЕБЕЛИ КАК АТРИБУТАЦИОННЫЕ ПРИЗНАКИ

(НА ПРИМЕРЕ КРЕСЛА ЭПОХИ РОКОКО ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG)



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

АННОТАЦИЯ: в статье представлены результаты атрибуции кресла из ореха эпохи Рококо из Большого собрания изящных искусств ASG. Кресло было приобретено во Франции в 2010 году без установленного авторства. Клеймо на кресле отсутствует. В исследовании рассматривается конструкция, форма, резьба и элементы декора данного кресла. На основании стилистического и сравнительного анализа установлено происхождение данного кресла из мастерской выдающегося парижского эбениста XVIII столетия Луи Деланува. В исследовании приводятся аналоги кресла, находящиеся в собраниях крупных государственных музеев (Лувр, Музей декоративного искусства, Метрополитен-музей, Шато де Буж) и с аукционных торгов (Christie's, Mes Beaussant, Lefèvre, Drouot).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кресло, мебель, Рококо, Луи Деланува, мастерская, форма, декор, резьба, стойка подлокотника, эбенист.

ABSTRACT: the article presents the attribution results of a Rococo walnut armchair from the Great Collection of Fine Arts ASG. The armchair was purchased in France in 2010 without a determined authorship. There is no maker's mark on the armchair. The article examines the design, form, carving and decorative elements of this armchair. Using stylistic and comparative analysis, it was established that this armchair was made in the workshop of the outstanding Parisian ebenist of the 18th century, Louis Delanois. The article provides analogues of the chair located in the collections of major state museums (Louvre, Museum of Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, Château de Bouges) and from auctions (Christie's, Mes Beaussant, Lefèvre, Drouot).

KEYWORDS: armchair, furniture, Rococo, Louis Delanois, workshop, form, décor, carving, armrest stand, ebenist.

При атрибуции французской мебели XVIII века решающим аргументом является наличие авторского клейма на предмете. В случае отсутствия штампа изделие следует анализировать на основе его декоративного оформления. В XVIII столетии во Франции вся мебель оформлялась в соответствии с ведущими стилями: Регентство, Рококо, Транзисьон, Неоклассицизм. Мастера мебельщики украшали мебель одинаковыми декоративными элементами - цветами, листьями, рокайлями, трельяжными сетками, ормушлями, завитками, каннелюрами и т.д. Однако каждый эбенист трактовал эти орнаментальные мотивы по-своему. По характерным пропорциям деталей мебельных изделий, по месту нанесения резьбы, рисунку маркетри и шпонировки, способу крепления частей, выбору обивки и фурнитуры можно установить принадлежность определённой мастерской.

В Большом собрании изящных искусств ASG на сегодняшний день насчитывается 88 предметов с клеймами парижских эбенистов XVIII века. Эта цифра не окончательна, т.к. клейма часто обнаруживаются в ходе реставрационных работ. Численно коллекция французской



Рис. 1 – Деланува, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
Париж, 1767 – 1771 годы
Орех, резьба
93×65×54 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1338

мебели XVIII столетия в собрании ASG одна из самых обширных – более 700 предметов. Очевидно, что большая часть этой мебели не имеет авторских штампов. В этом случае, её атрибуция возможна на основе подбора мебельных аналогов, конструктивно и декоративно близких предметам из нашего собрания. Данное исследование посвящено атрибуции кресла эпохи Рококо без авторского клейма, поступившего в собрание ASG в 2010 году.

Кресло это имеет «спинку королевы» и округлую линию свода. Резьба в виде цветочных розеток с листьями украшает центр свода спинки, переднюю царгу, а также вершины ножек-кабриоль. Подлокотники с мягкими валиками оканчиваются завитками. Все детали корпуса кресла имеют изогнутую форму и окантовку желобками.

В целом форма и декор данного кресла типичны для стиля Рококо. Большинство французских эбенистов декорировали мебель для сидения аналогичным образом, согласно утвердившимся канонам. Тем не менее кресло из собрания ASG имеет черты индивидульного стиля. На основании стилистического анализа и сравнения данного кресла с предметами подтверждённого авторства, проходившими на аукционе Mes Beaussant, Lefèvre в 2000 году, мы полагаем, что его автором является крупнейший французский мастер Луи Деланоу (*Louis Delanois,* 1731 – 1792). Эбенист изготовил большое количество мебели для сидения в стиле Людовика XV и Людовика XVI. Все эти предметы отличаются высоким качеством исполнения.



Деланоу родился в Савиньи. В 1753 году он перебрался в Париж, где начал в качестве подмастерья. Затем открыл собственную мастерскую на улице Сен-Николя. 27 июля 1761 года он получил звание мастера. Деланоу быстро перебрался в квартал мебельщиков на Бурбон-Вильнёв, а после того, как достиг успеха, в 1768 году работал на Пети Карро. Мастерская занимала три дома, объединённых под вывеской «Au Noyer» (*рус. «Орех»*), где помимо изготовления мебели он занимался ещё и продажей древесины. Среди высокопоставленной клиентуры следует выделить графа д'Артуа, принца Конде, герцога Шартрского, короля Польши Станислава II. В 1769 году для графини Дюбарри в замке Версаля в сотрудничестве со скульптором Жозефом Николя Гишаром (*Joseph Nicolas Guichard*) и золотарём Жаном-Батистом Каньи (*Jean-Baptiste Cagny*) Деланоу исполнил кровать, канапе, три кресла, тринадцать стульев для гостиной, а также тридцать один стул для столовой и девятнадцать для галереи. Сохранилось описание мебели, изготовленной Деланоу для павильона Лувесьен, где также останавливалась фаворитка короля: «для салона двадцать один стул, богато украшенный резьбой в виде веток желтофиоли, с витыми рифлёными ножками, цветами и розетками. Кроме этого ещё двадцать один большой стул, также обильно декорированный резьбой» [4, с. 265].

Луи Деланоу отличался большим педантизмом в плане ведения рабочей документации. Большинство заказов он тщательно вписывал в «Книгу работ и поставок мебели, сделанной в кредит» (*фр. «Livre des Ouvrages et Fournitures de Meubles faits à crédits»*). Книга эта хранится в Парижских архивах. Она свидетельствует не только о больших масштабах и важном значении деятельности Деланоу, но и раскрывает его непрекращающиеся поиски по созданию новых форм и декоративных решений.

Рис. 2 – Деланоу, Луи
Четыре кресла со «спинками королевы»
90×61×52,5 см
Аукцион Mes Beaussant, Lefèvre, Париж, 17 ноября 2000 года

По словам биографа эбениста Свена Эриксена (*Sven Eriksen*) за семнадцать лет функционирования мастерской Деланува в ней работало сорок столяров, изготовивших около четырнадцати тысяч предметов мебели для сидения и кроватей. Благодаря обилию заказов Деланува стал крупным землевладельцем. Однако к 1777 году он стал испытывать финансовые трудности и был вынужден продать мастерскую на девять верстаков своему коллеге Мартину Жюльену (*Martin Jullien*). Тем не менее, Деланува оставил за собой право работать в этой мастерской в качестве столяра. В 1790 году он объявил себя банкротом. 6 августа 1792 года в газете «Petites Affiches» было опубликовано объявление о распродаже его имущества.

Творчество Луи Деланува оказало заметное влияние на эволюцию стилей XVIII века. В его моделях мебели для сидения периода Людовика XV уже прослеживаются черты Неоклассицизма. Большая часть предметов была изготовлена в стиле Рококо. Мебель отличалась высоким качеством исполнения и подобранным со вкусом декором. Превалирующим материалом был орех. Деланува изготавливал классические кресла и кресла-бержер внушительных размеров, с широкими сидениями, массивными корпусами, изогнутыми формами элементов конструкций и элегантно оформленными местами крепления деталей. Подлокотники и стойки этих кресел имеют характерный смелый прогиб, который станет прообразом модернового орнамента «удар бича» (*фр. coup de fouet*). Резной декор на мебели весьма сдержанный. Иногда он ограничивается лишь желобками, в особенности на мебели для сидения со спинками кабриоль и обитой ротангом. Резьба в виде цветов и листьев минималистична. В верхней части ножек цветочный декор сгруппирован так, что он образует своего рода букву «Y». Иногда здесь располагается лист или же изображение закрытой раковины среди листвы. Этот мотив встречается на одном из самых известных наборов эпохи Людовика XV, состоящем из восьми кресел со «спинками королевы». Все предметы данного набора украшены резьбой в виде корзин с цветами. До того, как попасть в знаменитое собрание Ставроса Ниархоса, они находились в коллекции Эспирито Санто.



Рис. 3 – Деланува, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
1765 - 1770 годы
99×69×60 см
Входило в комплект мебели, находившийся в собрании Эспирито Санто

К выдающимся предметам мебели для сидения эпохи Людовика XV в исполнении Луи Деланува относятся также: большой каминный стул с аграфами на спинке (аукцион в Париже, 13 октября 1998 года), пара кресел с плоскими спинками, украшенными картушами, акантом и пальметтами (Лион, 7 июня 2000 года), кресло со «спинкой королевы», декорированное тяжёлыми лиственными гирляндами (коллекция Карльан, Музей моды, 7 декабря 1968 года).



Рис. 4 – Деланува, Луи
Пара кресел со «спинками-королевы»
105×70×85 см
Аукцион Me Anaf, Лион, 7 июня 2000 года



Рис. 5 – Деланула, Луи
Кресло со «спинкой-королевы»
98×74 см
Аукцион Me Poulain, Париж, 14 апреля 1986 года

Модели мебели в стиле Людовика XVI менее многочислены. Однако декор периода Неоклассицизма у Деланула куда более насыщенный. К этому времени принадлежит набор стульев, изготовленных для графини Дюбарри в Лувесьене. Стулья эти имеют спинки «щитки» (фр. écusson), круглые сидения и ножки-балюстры с витыми каннелюрами. Набор выполнен из ореха и украшен изысканной резьбой, исполненной Жозефом Николя Гишаром. Резьба состоит из розеток, гирлянд, лавровых и оливковых ветвей, связок тростника и т.д. Золочение стульев исполнил Каньи. Два стула из этого набора входили в собрание Поле, а затем были приобретены знаменитым коллекционером Артуро Лопес-Уилшоу. Они экспонировались на выставке «Выдающихся парижских эбенистов и столяров» (*фр. Grands Ebénistes et Menuisiers parisiens*) в Музее декоративного искусства Парижа в 1955 – 1956 годах (№ 74).



Рис. 6 – Деланула, Луи
Стул в стиле Людовика XVI
101×58 см
Входил в комплект мебели, исполненный для графини Дюбарри
Аукцион Christie's, Нью-Йорк, 21 ноября 1984 года

В собрании того же Лопеса-Уилшоу находился похожий стул, изготовленный для Лувесьена. Он имеет спинку «щиток», но его резной декор отличается. Он состоит из ряда пиастров и гирлянд цветов. Ножки балюстры покрыты прямыми каннелюрами. В их верхних частях – соединительные кубики, которые выступают из царги.



Рис. 7 – Деланула, Луи
Стул с декором в виде «солнечных грибов»
Около 1769 года
Орех, резьба
98×57×51 см
Коллекция Артуро Лопес-Уилшоу



Рис. 8 – Деланау, Луи
Кресло
89×62×52 см
Соединительные кубики в верхних частях ножек данного кресла выступают из царги
Галерея Дидье Аарона, Париж

В нашей статье мы укажем предметы Луи Деланау, находящиеся в крупных музейных собраниях:

Шато де Буж

Кресло в стиле Людовика XV со «спинкой королевы», декорированное резьбой в виде цветов.

Музей декоративного искусства, Париж

Кресло в стиле Людовика XV со «спинкой королевы». 1760 –1765 годы. Окрашенный бук, 83×56 см.

Кресло в стиле Людовика XV со спинкой кабриоль из ореха. Около 1760 года.



Рис. 9 – Деланау, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
1760-1765 годы
Бук, резьба, тонирование
Музей декоративного искусства, Париж

Лувр, Париж

Канапе (114×200 см) и шесть больших кресел в стиле Людовика XV со «спинками королевы» (103×73,5 см). Предметы выполнены из золочёного дерева с резьбой в виде роз, картушей и гирлянд. Набор перетянут шпалерной обивкой мануфактуры Бове (рисунок Франсуа Буше).

Пара кресел бержер в стиле Людовика XV со спинками «гондолами». Предметы окрашены в белый цвет и декорированы резьбой в виде цветов. 82×80 см.

Дюшес-бризе в стиле Людовика XV с резьбой и золочением. Длина 162 см.

Стул в стиле Людовика XVI из тонированного ореха со спинкой «медальоном» и ножками балюстрами.

Экран в стиле Людовика XVI в форме «скрипки», украшенный резьбой. 108×73 см. Прежде находился в павильоне графини Дюбарри в Лувесьене.



Рис. 10 – Деланау, Луи
Пара кресел-бержер со спинками «гондолами»
Около 1765 года
82×80×60 см
Лувр, Париж

Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Большое кресло со «спинкой королевы» в стиле Людовика XV. Корпус украшен гирляндами.



Рис. 11 – Деланау, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
Около 1765 года
106×72×60 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Всю созданную Луи Деланау мебель можно поделить на две категории - серийную и эксклюзивную (выполненную по индивидуальному заказу). К эксклюзивным моделям относится кресло из частной коллекции с клеймом мастера 1765 – 1768 годов, которое специалисты относят к ранним неоклассицистическим произведениям. Оно декорировано удивительной по красоте резьбой, в которой сочетаются рокайльные и неоклассицистические орнаментальные элементы: цветы, розетки, завитки, листья аканта, бандероль и др. Царгу кресла окантовывают каннелюры – редкий декоративный мотив для мебели 1760-х годов.



Рис. 12 – Деланау, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
1765 – 1768 годы
Орех, резьба
107×73×63 см
Частная коллекция



Рис. 13 – Деланау, Луи
Фрагменты резьбы на своде спинки и царге кресла
Частная коллекция

К этой же группе относится и стул с клеймом Деланау из ореха (фото приведено выше). Он был изготовлен около 1769 года для галереи графини Дюбарри в Лувесьене. Стул этот имеет уникальный декор на своде спинке в виде «солнечных грибов» (лат. agaricus blazei murrill). По форме он представляет собой два небольших симметрично расположенных гриба, шляпки которых образованы листьями. Отсюда их полное французское название - «грибы из солнечных листьев» (фр. champignon en feuille de soleil).

Серийная мебель авторства Луи Деланау отличалась упрощённостью декора. При этом мастер неизменно сохранял высокое качество и добротность при исполнении корпусов изделий. Примерами могут служить парные кресла-бержер периода Людовика XV, декорированные цветами. Они проходили 7 декабря 2000 года на аукционе «Me Jonquet, Boulogne-sur-Seine». В частной коллекции хранится золочёное кресло Деланау из ореха 1765 - 1770 годов. Кресло это входила в набор из четырёх предметов. Изделия минималистично украшены резьбой в виде цветов и листьев. Боковые царги остались гладкими, а отдельные элементы конструкции обрамлены лишь желобками. В этом угадываются особенности нового стиля Людовика XVI.



Рис. 14 – Деланау, Луи
Кресла-бержер со «спинками-королевы»
Аукцион Me Jonquet, Boulogne-sur-Seine, Париж, 7 декабря 2000 года



Рис. 15 – Деланула, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
1765 - 1770 годы
Орех, резьба, золочение
100×70×60 см
Частная коллекция



Рис. 16 – Деланула, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
Около 1765 – 1768 годы
Бук, резьба
96,5×72×56 см
Сайт «Proantic»

К серийной мебели относится также и кресло Деланула из Большого собрания изящных искусств ASG. Ранее, очевидно, оно имело пару или же входило в набор аналогичных кресел. Предмет имеет своеобразную форму «спинки королевы». Данная форма плоской спинки была одной из самых популярных в мебели для сидения XVIII столетия. Разные мастера трактовали её по-своему. У Деланула в нижней части по центру «спинки королевы» присутствует прогиб. Есть он и у спинок кресел из собрания ASG, Метрополитен-музея, с парижского аукциона Mes Beaussant, Lefèvre (17 ноября 2000 года), а также кресла, выставленного на продажу на сайте «Proantic». Последнее имеет клеймо мастера на передней царге. Здесь же и под подлокотниками нанесены метки сборки чёрного цвета с номером V. Мастерская Деланула получала большие заказы от королевского двора, иногда доходившие до 64 кресел,



Рис. 17 – Авторское клеймо Луи Деланула на передней царге кресла
Сайт «Proantic»

Рис. 18 – Метки с номером V на царге и под подлокотниками кресла, сделанного в мастерской Деланула
Сайт «Proantic»



над которыми работало одновременно 35 – 40 мастеров. Из-за больших объёмов работы возникла необходимость маркировать детали одного и того же кресла одинаковыми номерами, чтобы не спутать его с другими.

Данное кресло атрибутировано 1765 – 1768 годами. Биограф Деланна Свен Эриксен приводит данные о том, что в книге заказов мастера от 1767 – 1768 годов часто встречаются записи об изготовлении кресел со «спинкой королевы» и «круглым сводом» (англ. round waistband). Впоследствии, в заказах 1769 – 1771 годов данная разновидность кресел будет фигурировать лишь единожды. Кресла эти продавались по 8 – 16 ливров каждое [1]. Таким образом, кресло со «спинкой королевы» и «круглым сводом» из собрания ASG было изготовлено в период с 1767 по 1771 годы.

Округлые линии сводов на «спинках королевы» имеют ещё три кресла Деланна. Одно из них продавалось на аукционе «Drouot». Оно выполнено из окрашенного дерева. Два парных кресла – вызолочены. Кресла эти имеют т.н. «хлыстовые подлокотники» (англ. whiplash armrests) – те самые предвестники модернового «удара бича». Если быть точными хлыстовыми по форме здесь являются стойки подлокотников. Сами подлокотники оканчиваются завитками, к которым крепятся стойки, имитирующие S-образно изогнутые стебли. По этим стойкам проходят три желобка, центральный из которых оканчивается завитком, доходящим до основания стойки и обращённым внутрь. Данную деталь можно назвать оригинальной, отличающей мебель Деланна от других изделий французских мебельщиков XVIII столетия. Хлыстовые стойки подлокотников имеют так же кресла из собрания ASG и сайта «Proantic».



Рис. 19 – Деланна, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
Тонированное дерево, резьба
93×68×59 см
Аукцион Drouot, лот 103

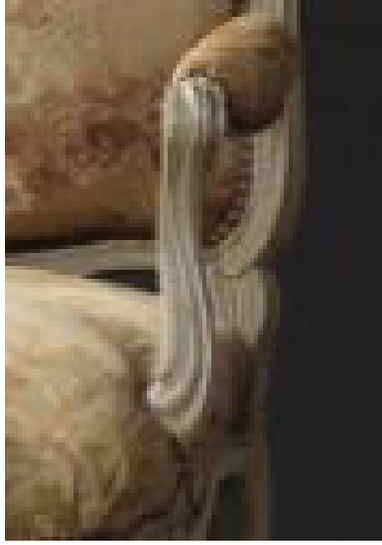


Рис. 20 – Хлыстовая стойка подлокотника кресла Луи Деланна
Аукцион Drouot, лот 103



Рис. 21 – Деланна, Луи
Пара кресел со «спинками королевы»
Золочёное дерево, резьба
94×64×56 см
Галерея «Le Trianon Fine Art & Antiques», Шеффилд



Рис. 22 – Хлыстовая стойка подлокотника кресла Луи Деланна
Галерея «Le Trianon Fine Art & Antiques», Шеффилд



Рис. 23 – Хлыстовая стойка подлокотника кресла Луи Деланна
БСИИ ASG, инв. № 11-1338



Рис. 24 – Хлыстовая стойка подлокотника кресла Луи Деланна
Сайт «Proantic»

Хлыстовые подлокотники имеют также шесть кресел Деланута 1765 года, проданные галереей «1stDibs», и золочёные парные кресла мастера с аукциона «Artcurial» (Париж, 14 – 15 июня 2023 года, лот 46). Корпуса этих кресел украшены розетками, цветочными завитками и листьями. На креслах нет штампов мастера, однако специалисты аукциона атрибутируют их работой Деланута на основании богатства резного декора и общности пропорций с эталонными изделиями эбениста [5].



Рис. 25– Деланута, Луи
Пара кресел со «спинками королевы»
Золочёное дерево, резьба, щёлк
103×76 см
Аукцион «Artcurial», Париж, 14 – 15 июня 2023 года, лот 46



Рис. 26– Деланута, Луи
Два из шести кресел со «спинками королевы»
Бук, резьба
91×63,5×56 см
Галерея «1stDibs

Боковые царги всех вышеописанных кресел имеют мягкий и гармоничный изгиб. Такие же царги Деланута применяет для парных кресел со «спинками-королевы» с аукциона «Abington Auction's» (Форт-Лодердейл, 26 апреля 2023 года, лот 20) и у кресла с такой же спинкой, продающимся на сайте «Proantic». Эти же изогнутые боковые царги присутствуют и у кресла из Большого собрания изящных искусств ASG.



Рис. 27– Деланута, Луи
Пара кресел со «спинками королевы»
Тонированное дерево, резьба
99×68,5×58 см
Аукцион «Abington Auction's», Форт-Лодердейл, 26 апреля 2023 года, лот 20

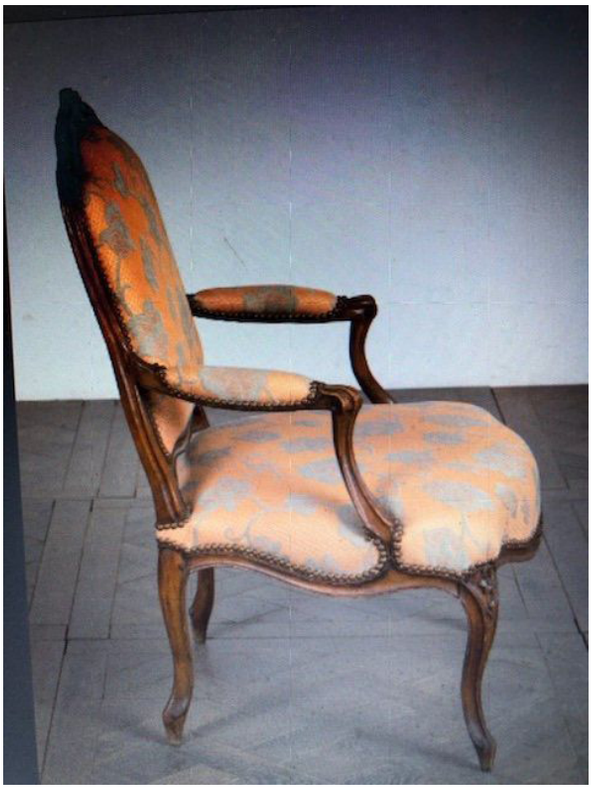


Рис. 28 – Деланута, Луи
Кресло со «спинкой королевы»
1765 – 1768 годы
Бук, резьба
98×69,5×56 см
Сайт «Proantic»

Помимо вышеприведенных признаков (характерная форма «спинки королевы», хлыстовые стойки подлокотников, гладкие изогнутые боковые царги) у кресла из собрания ASG можно обнаружить и другие черты, роднящие его с продукцией мастерской Деланyа. К таков относится скромный резной декор, который отличает все мебельные изделия эбениста, выполненные в период правления Людовика XV. По центру спинки и царги – это два цветка на стеблях, смотрящие в разные стороны. От цветков отходят две пары листьев. Цветочные розетки с парными листьями, обращёнными вниз, украшают верхние части передних ножек. Данные резные композиции оформлены таким образом, что образуют букву «Y». Такого же типа цветочные изображения можно видеть и на ножках кресла Деланyа из Музея декоративного искусства Парижа.

Общее можно обнаружить и в размерах кресел со «спинками королевы» и «круглыми сводами» в исполнении Деланyа. Все они колеблются в одном диапазоне: высота 90 – 106 см, ширина 61 – 76 см, глубина 52,5 – 60 см. Размеры кресла из Большого собрания изящных искусств ASG составляют 93×65×54 см, и они вписываются в обозначенные рамки.

Кресло Луи Деланyа из Большого собрания изящных искусств ASG – один из замечательных образцов мебели для сидения эпохи Рококо. Его создатель вошел в историю мебельного искусства Франции не просто как искусный и талантливый эбенист, но и смелый новатор. Он придумал хлыстовые стойки для подлокотников, а также овальную спинку «медальон», которая станет одной из самых популярных форм в мебели периода Людовика XVI [1]. Его творчество ознаменовало переход от искусства Рококо к Неоклассицизму. Мастер сумел не просто легко адаптироваться к требованиям нового стиля Людовика XVI, но и сам создавал модные тенденции, став одним из реформаторов французского декоративно-прикладного искусства XVIII столетия.



Рис. 29 – Резьба в виде цветов на царге кресла Луи Деланyа
БСИИ ASG, инв. № 11-1338



Рис. 30 – Резьба в виде цветка на передней ножке кресла Луи Деланyа
БСИИ ASG, инв. № 11-1338



Рис. 31 – Резьба в виде цветка на передней ножке кресла Луи Деланyа
Музей декоративного искусства, Париж

Библиографический список использованной и цитированной литературы:
1. A La Reine Armchair With Curved Back, Stamped L. Delanois. Paris, Around 1765 – 1768 [Электронный ресурс]. URL: https://www.proantic.com/en/1027695-a-la-reine-armchair-with-curved-back-stamped-l-delanois-paris-around-1765-1768.html (дата обращения: 07.08.2023).
2. Durand J., Bimbenet-Privat M., Dassas F. Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre. De Louis XIV à Marie-Antoinette. – Paris: Somogy éditions d'art, 2014. – 554 p.
3. Kjellberg P. Le meuble français et européen du Moyen Age à nos jours. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 2011. – 575 p.
4. Kjellberg P. Le mobilier français du XVIIIème siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 2002. – 927 p.
5. Paire de fauteuils à châssis à la reine d'époque Louis XV Attribués à Louis Delanois [Электронный ресурс]. URL: https://www.artcurial.com/fr/lot-paire-de-fauteuils-chassis-la-reine-depoque-louis-xv-attribues-louis-delanois-4307-46 (дата обращения: 12.08.2023).
6. Verlet P. Les meubles français du XVIII siècle. – Paris: Presses Universitaires de France, 1982. – 299 p.

Опубликовано в сетевом электронном научном журнале «Вестник ГГУ», № 3, 2024 год

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



ФРАНЦУЗСКАЯ АРФА ОТ КОРОЛЕВСКИХ МАСТЕРОВ



Алия Хисматуллина,
искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена истории производства музыкальных инструментов в Европе на примере арфы мастерской «Кузино, отец и сын». Эти ремесленники являлись штатными мастерами королевы Марии-Антуанетты. Изготовленная в конце XVIII века арфа Кузино хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: арфа, Кузино, музыкальный инструмент, арфист, история музыки.

ABSTRACT: the article is dedicated to the history of musical instrument production in Europe, using the example of the harp from the «Cousineau, father and son» workshop. These artisans were the regular craftsmen of Queen Marie-Antoinette. Cousineau's harp, made in the late 18th century, is kept at the Grand Assembly of Fine Arts ASG.

KEYWORDS: harp, Cousineau, musical instrument, harpist, music history.

Арфа мне нравится; она гармонична, сильна, весела в верхнем регистре, грустна и меланхолична в нижнем, благородна во всех...
Дени Дидро, из письма к Мадмуазель Волан,
2 августа 1760 год



В марте 2014 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось двумя старинными музыкальными инструментами – арфами. Одна из них недавно прошла реставрацию и в настоящее время украшает пространство салона в Доме приемов ASG.

Представленная арфа была изготовлена в мастерской «Кузино отец и сын» («Cousineau père et fils») во Франции в конце XVIII века.

Ее высота 158 см, верхняя часть украшена резной волютой с узорами в виде листьев. В ней же расположен механический затвор, который можно рассмотреть под ажурной пластиной из латуни в виде надписи «Cousineau père et fils à Paris» с утраченным стеклянным колпаком.

Мастерская «Кузино, отец и сын»
Арфа
Франция, конец XVIII в.
Дерево, медь, латунь. Высота 158 см
БСИИ ASG инв. № 24-4186





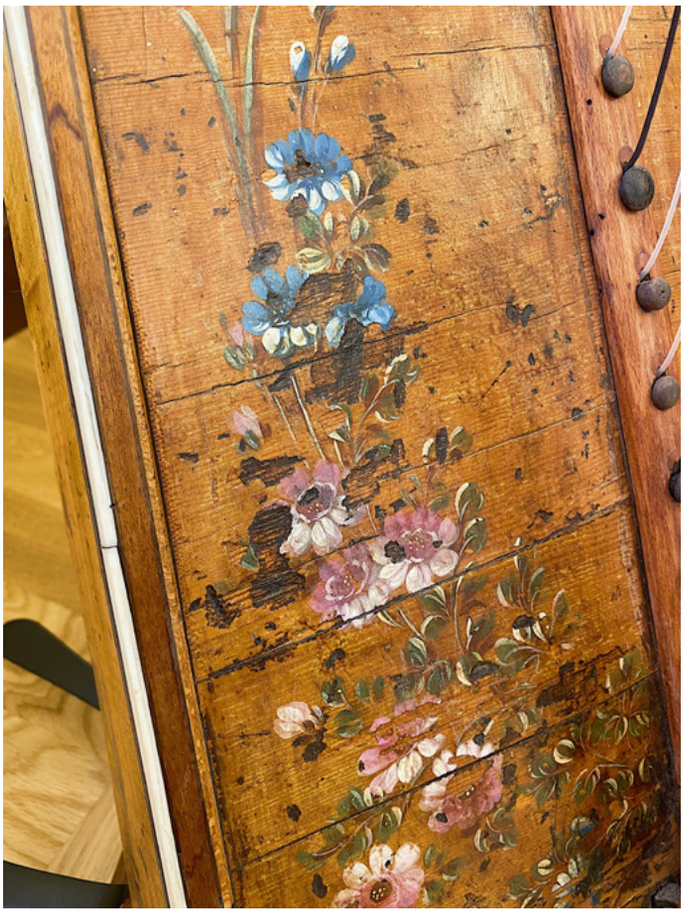
Волюта и ажурная пластина на верхней дуге арфы

Каннелированная колонна арфы декорирована резьбой в верхней части капители, представляющей собой консоль с лавровыми гирляндами.

Изготовленная из хвойных деревьев дека украшена полихромными цветами, а также окантовкой из слоновой кости.



Украшенная резьбой капитель колонны арфы



Дека арфы, декорированная цветами

У данной арфы стандартные 7 педалей, а также 39 струн, часть из которых была утрачена или пришла в негодность.

Арфа – это древнейший щипковый музыкальный инструмент. Существует легенда, что свое происхождения она берет от охотничьего лука, когда первобытные люди заметили, что при натягивании тетива издает звук. А прикрепив дополнительные с разной высотой звука, можно уже было исполнить мелодию. Также подобие арфы



Три музыкантши
Рисунок из гробницы Нахта
Древний Египет, ок. 1422—1411 годы до н. э.



Мекенен, Исраэль ван
Лютнист и арфистка
Германия, 1495/1503
Гравюра
Национальная галерея искусства, Вашингтон

присутствовало практически во всех древних культурах, в том числе и шумерской, что говорит о зарождении музыкального искусства наравне с зарождением человечества.

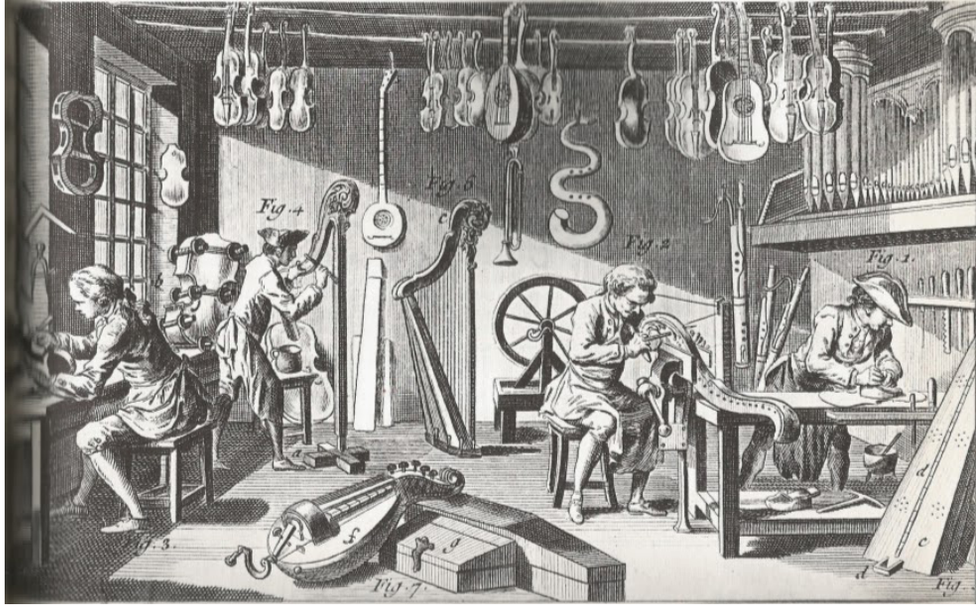
В средневековье этот инструмент использовался прежде всего в религиозных учреждениях: церквях, монастырях и соборах. Ученые монахи, среди которых были выдающиеся композиторы и педагоги, писали музыкальные произведения для арф, а также заносили информацию о ней в свои писания. Но и бродячим музыкантам и цирковым артистам Европы тоже приглянулся этот струнный инструмент. В то время он был достаточно компактным и стал удобным аккомпанементом во время выступлений.

Но все же наибольшее распространение в Европе арфы получили в XV-XVII веках. Появились большие напольные арфы. Инструмент претерпевает не только внешние преобразования, развитие музыкальной культуры требует расширения диатонического строя, приведшее к увеличению числа струн. Теперь это не только аккомпанемент одного артиста, но и часть хоровых и оркестровых произведений, написанных, например, такими известными итальянскими композиторами, как Орландо Лассо (1532-1594), Джулио Каччини (1548-1618) и Клаудио Монтеверди (1567-1643).

В австрийском городе Тироль примерно в 1660 году изобрели механику с крючками, позволяющими при их повороте натягивать или отпускать струны, меняя высоту звука на полтона. Эта система не была удобной, но стала первым шагом на пути к усложнению механизма арфы. И в 1720 году немецкий мастер Якоб Хохбрукер (1673-1763) придумал механизм с педалями, которые воздействовали на крючки, прижимавшие струны. Но наиболее высоких результатов в создании музыкальных инструментов мастера достигали в сотрудничестве с композиторами и исполнителями, о чем свидетельствует совместная работа чешского арфиста и композитора Иоганна Баптиста Крумпхольца (1745-1790) и ремесленника Жоржа Кузино (1734-1800), приведшая к созданию



Надерман, Франсуа-Жозеф
Арфа конструкции Крумпхольца
Париж, 1789
Дерево, металл. Высота 165 см
Шереметевский дворец, Санкт-Петербург



Мастерская музыкальных инструментов
Энциклопедия Дени Дидро
Париж, Le Breton
1751-1772

«арфы Крумпхольца» - инструмент со специальной восьмой педалью, регулировавшей звучность от громкой до тихой.

Арфа мастерской Кузино представлена в Большом собрании изящных искусств ASG, поэтому остановимся на истории его семейного дела подробнее.

Существует путаница с именем Кузино-старшего, так как Франсуа-Жозеф Фети (1784-1871), автор «Всеобщего биографического словаря музыкантов», указывает его христианское имя – Пьер Жозеф. Также в разных источниках есть несовпадения с датой его жизни, но чаще встречается информация, что Жорж Кузино жил с 1734 по 1800 год. Родился он в маленьком французском городке Мушан и с 17 лет проживал в Париже. В 1750 году он поступил на обучение к мастеру Франсуа Лежену (ок. 1722-1790), а в 1758 году получил диплом магистра.

В 1766 году Жорж становится музыкальным издателем, а три года спустя напротив Лувра он открывает свой магазин музыкальных инструментов. Ассортимент товаров включает в себя все виды струнных инструментов, а также арфы собственного производства. Жорж Кузино был первым импортером английских фортепиано во Францию. В книге Констана Пьера «Мастера музыкальных инструментов» (1893) приводится содержание этикетки, прикрепленной внутри трехструнного контрабаса, который по заверению автора находился на тот момент в Парижской консерватории. Этикетка гласит: «Улица де Пули, напротив колоннады Лувра. Кузино, мастер музыкальных инструментов, производит и продает арфы, лиры, скрипки, виолончели, контрабасы, альты, гитары, виоль д'амур, мандолины, систры и другие музыкальные инструменты. Он продает также неаполитанские струнные инструменты и издает журнал французской и итальянской музыки. Его супруга записывает музыку».

Его сын, Жак-Жорж Кузино (1760-1824), достигнув пятнадцатилетнего возраста, присоединяется к делу своего отца. Вместе они изготавливали и совершенствовали арфы. Но всё же созданием инструментов больше интересовался Кузино-старший, а младшего влекло исполнительство и, благодаря его виртуозной игре, он был приглашен в Парижскую оперу на должность арфиста и прослужил там 30 лет. Через год после поступления на эту должность Жак-Жорж выступил сольно на Духовном кон-

церте в Тюильри (Concert Spirituel), на тот момент ему еще не исполнился 21 год. Также в этот период он опубликовал свой первый том сонат для арфы. Поэтому Кузино-младший был занят, балансируя между выступлениями и работой в мастерской с отцом.



Неизвестный автор
Жак Жорж Кузино
Гравюра

Арфы мастерской Кузино имели один недостаток. При всей их красоте и глубине звучности они были крайне хрупки. Чтобы сохранить популярность и авторитет в обществе мастеров музыкальных инструментов, отец и сын усердно работали над исправлением и пересмотром конструкции арфы. Но за довольно короткий срок их превзошел Себастьян Эрар (1752-1831), расширив технические возможности педальной арфы. Впоследствии в 1811 году этот мастер представит миру новую арфу с двойной педалью, совершив настоящий музыкальный прогресс, так как основа его конструкции используется при создании арфы и в наши дни.

Несмотря на это Кузино продолжили попытки улучшить не только устройство, но и тональность арфы, которая в то время была устроена по принципу одинарной арфы Жана Анри Надермана (1734-1799), еще одного их конкурента. В основе этого принципа была система крючков, экспериментируя с ней, Кузино создали новый механизм регулировки длины струны.

Это усовершенствование инструмента пошло на пользу и принесло им большой заработок, так как арфа была одним из самых популярных музыкальных инструментов того времени. Ее любили королевы и аристократы, ее можно было услышать в салоне практически каждого дома как на континенте, так и в Англии.

В 1782 году в Академии наук был представлен доклад об еще одном новом и революционном изобретении Кузино – арфе с двойным рядом педалей, то есть всего их было четырнадцать. Это позволяло арфисту регулировать высоту звука на полтона, создавая такое же звучание, что и современная педальная арфа.

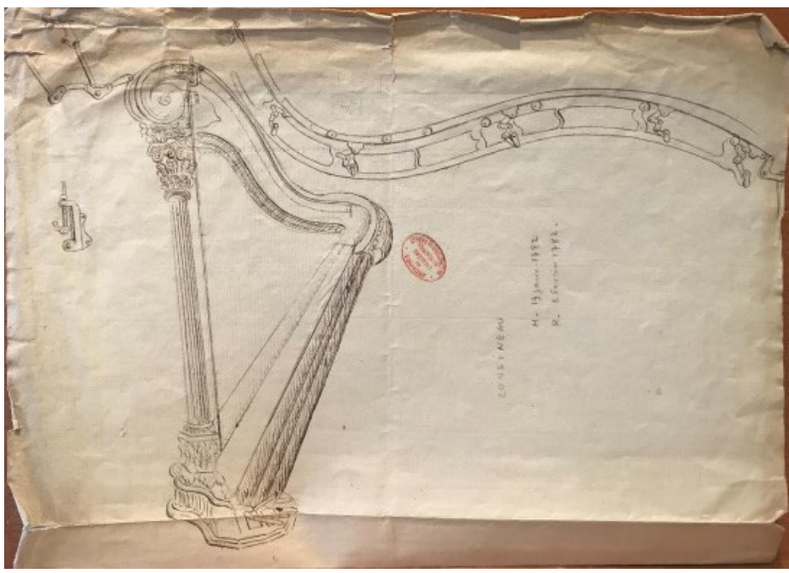
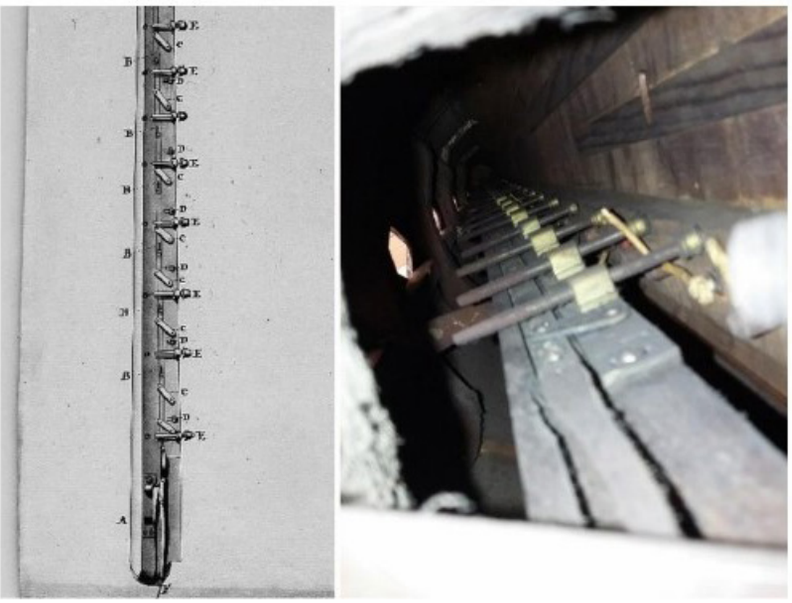


Рисунок Кузино к докладу в Академии наук в 1782 г.
Фото Фанни-Гийом Кастеля

После Великой французской революции арфа всё ещё продолжала оставаться самым популярным инструментом, поэтому эти события мало повлияли на музыкальный бизнес Кузино. Их патенты не были аннулированы, а Жак-Жорж по-прежнему работал в Парижской опере, оба они продолжали работать над усовершенствованиями арфы. В 1799 году они запатентовали изобретение для натяжения струн, в том же году изготовили направляющую для штифта бриджа и придумали новый способ соединения грифа. А в 1803 году получили патент на новый механизм усиления качества звука.



Запатентованный механизм Кузино
Фото Фанни-Гийом Кастеля

Еще одни фактом успешной деятельности Кузино является присвоение отцу в 1781 году титула «Королевского торговца струнными инструментами» («Marchand luthier de la Reine»), а в 1784 году он становится «Штатным мастером струнных инструментов Королевы» («Luthier ordinaire de la Reine»). В коллекции лондонского музея Виктории и Альберта находится арфа, предположительно принадлежавшая Марии-Антуанетте Австрийской (1755-1793). Это украшенный резными золочеными узорами инструмент с семью педалями, дека которого декорирована изображениями музыкантов в стиле Франсуа Буше. На арфе имеется надпись «Cousineau Luthier de la Reine» («Кузино Мастер Королевы»).

Мария-Антуанетта, судя по ее письмам, была преданной ученицей игры на арфе, хотя родители ее возражали. Когда она писала матери, что, несмотря на радости придворной жизни, она всегда была верна своей дорогой арфе и брала продолжительные уроки почти каждый день, императрица Австрии поручила



Мастерская
«Кузино, отец и сын»
Арфа
Франция, около 1785 г.
Дерево, медь, латунь.
Высота 168 см
Музей Виктории и Альберта, Лондон



Фрагмент арфы Кузино с надписью «Cousineau Luthier de la Reine» («Кузино Мастер Королевы»)
Фото Фанни-Гийом Кастеля



Готье-Даготи, Жан-Батист Андре
Мария-Антуанетта играет на арфе
Франция, 1775
Гуашь, бумага. 67,5x54,5 см
Версаль, Франция



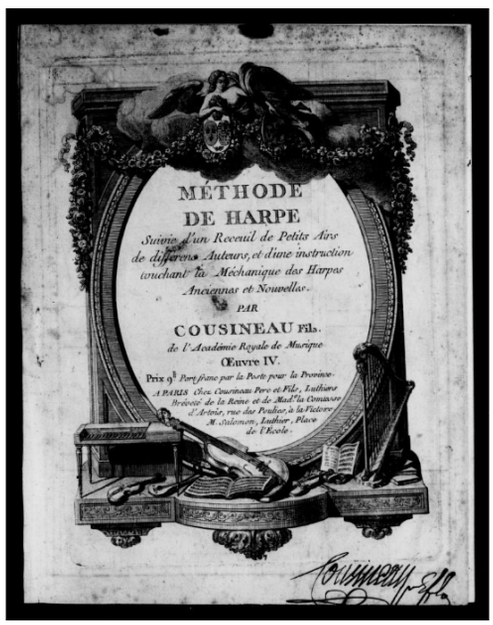
Кауфман, Ангелика
Портрет Фердинанда IV с семьей
Италия, 1783
Масло, холст. 310x426 см
Музей Каподимонте, Неаполь



Дюкрё, Роуз-Аделаида
Автопортрет с арфой
Франция, 1791
Холст, масло. 193x128,9 см
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк

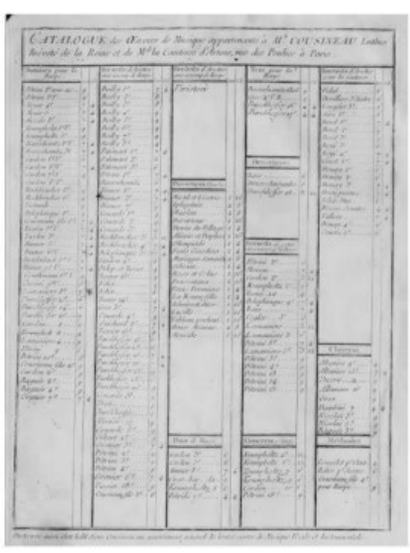
своему послу при французском дворе напомнить ей, что ее часы могли быть использованы лучше. Но учитывая популярность этого инструмента во Франции, игра на арфе могла только повысить ее статус. Французский художник Жан-Батист-Андре Готье-Даготи (1740-1786) даже запечатлел королеву на холсте вместе с арфой. Можно увидеть портреты и других молодых аристократок, следящих за музыкальной модой.

Что касается издательской деятельности семьи Кузино, Жорж издавал журнал «Газета Терпсихоры» («Feuilles de Terpsichore») с 1784 по 1799 год. Полное название издания звучит так: «Газета Терпсихоры, или новый Этюд для Клавесина, посвященный Дамам, в которой последовательно можно найти приятное, легкое и сложное, композиции от самых востребованных преподавателей этого инструмента». Жак-Жорж выпустил около 20 сборников музыкальных произведений собственного сочинения, но и отец также писал свою музыку. Свои композиции они публиковали в каталоге под издательством «Кузино, отец и сын», куда входили произведения и других авторов.



Обложка каталога Кузино-младшего
с музыкальными сочинениями разных
композиторов
Издательство Кузино, отец и сын
Париж, 1786
Библиотека конгресса, Вашингтон





Список музыкальных композиций для
различных инструментов из каталогов
Кузино 1768 и 1784 годов
Национальная библиотека Франции



Фрагмент арфы, созданной для Жозефины Богарне в мастерской Кузино



Мастерская «Кузино, отец и сын»
Арфа
Франция, около 1785 г.
Дерево, медь, латунь.
Высота 158 см
Парижская филармония, Франция



Мастерская «Кузино, отец и сын»
Арфа
Франция, начало XIX в.
Дерево, металл, слоновая кость.
Высота 163 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Мастерская «Кузино, отец и сын»
Арфа
Франция, 1787-1790 гг.
Дерево, металл.
Высота 173 см
Институт искусства Миннеаполиса, США

В зрелом возрасте Кузино-младший был одним из учителей Теодора Лабарра (1805-1870), будущего профессора арфы в Парижской консерватории. А в период с 1804 по 1809 год был музыкальным мастером Жозефины Богарне (1763-1814) и изготовил для нее модель с вращающимися штифтами. К сожалению, Кузино не вели письменный учет проданных арф, как это делал Эрар, поэтому сложно отследить всех заказчиков и были ли среди них не менее выдающиеся личности.

В Музее музыки при Парижской филармонии хранится арфа Кузино, идентичная арфе из Большого собрания изящных искусств ASG:

Аналоги можно найти и в других мировых музеях, например, в Метрополитен или в Институте искусства Миннеаполиса:

Один из принципов деятельности Кузино заключался в том, что музыкальный инструмент должен не только красиво звучать, но и красиво выглядеть, что и было воплощено во всех их изделиях.

Источники:

1. Roslyn Rensch: Harps and Harpists, Revised Edition. - Indiana University Press, 2017. – P. 130-132, 140, 142-145.
2. Constant Pierre: Les facteurs d'instruments de musique. - Ed. Sagot, 1893.
3. Fanny Guillaume-Castel: Noble throughout. The transformations of the pedal harp in Paris and London, between 1749 and 1811. – Royal College of music, 2023. – P. 72-78, 89-92.
4. https://rp-archivesmusiquefacteurs.blogspot.com/2014/03/cousineau-pere-et-fils-facteurs-de.html
5. http://www.harps.ru/obuchenie/articles/48/118.html
6. https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0477-feuilles-de-terpsichore
7. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41996.html
8. https://ar.culture.ru/ru/subject/arfa-konstrukcii-krumholca
9. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436222
10. https://www.loc.gov/resource/muspre1800.101100/?st=gallery
11. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160642
12. https://collections.vam.ac.uk/item/O58969/pedal-harp-cousineau-georges/
13. https://collections.artsmia.org/art/510/harp-cousineau-pere-et-fils
14. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/505304

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

ВИЛЛЕМ ВАН ХЕРП

ОДИН ИЗ «ВНЕ ГЕНИЕВ»





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

АННОТАЦИЯ: к XVII веку во Фландрии формируется новый художественный рынок. Процесс иконоборчества разрушил систему единого религиозного заказа, что способствовало развитию разных жанров. Появляются бытописатели, жанристы, закладывающие новые традиции. Примером своеобразного творческого перехода может служить творчество Виллема ван Херпа, успешно создававшего картины, как на религиозные сюжеты, так и кабинетную живопись на бытовые темы, пользовавшуюся спросом не только на родине, но и благодаря его связям с арт-дилерами во многих европейских странах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: бытовой жанр, тенебризм, маньеризм, композиция, религиозный сюжет.

ABSTRACT: by the 17th century, a new art market was emerging in Flanders. The process of iconoclasm had dismantled the system of unified religious commissions, which contributed to the development of various genres. Chroniclers and genre painters began to appear, laying down new traditions. An example of a unique creative transition can be seen in the work of Willem van Herp, who successfully created paintings on both religious themes and cabinet paintings on everyday subjects, which were in demand not only in his homeland but also in many European countries, thanks to his connections with art dealers.

KEYWORDS: genre painting, tenebrism, mannerism, composition, religious theme.

Фламандский художник Виллем ван Херп (1614 – 1677), работами которого располагает Большое собрание изящных искусств ASG, как и его старший коллега Симон де Вос, принадлежит к плеяде живописцев, не только испытавших на себе сильное влияние Рубенса, но и прямо работавших под его именем. При этом в построении сюжета и выборе деталей в качестве образца Херп чаще выбирал Якоба Йорданса. Эта связь особенно очевидна в «Сатире с крестьянином» из Берлинского музея, что прослеживается в сильной светотени и ярком колорите, а также грубоватых типажах.

Манера письма здесь явно имитирует ранние работы Йорданса, а его несколько неуклюжие формы легко и гармонично вписываются в меньшую по размеру картину. Похожие на эту работы можно найти в коллекциях герцога д' Аренберга в Брюсселе, Людвига аф Угласа в Форсмарке (Швеция) и во дворце графов Харрахов в Вене, хотя большая часть работ Херпа, вероятно, все еще скрыта под неточными атрибуциями.



Херп, Виллем ван
Сатир и крестьянин
Берлин, Гемельдегалерея

Автора пейзажей, натюрмортов и религиозных сцен, Херпа относят и к продолжателям жанровой и исторической живописи Франкена, которую он «интерпретирует» в формах и



Херп, Виллем ван
Въезд в Иерусалим
Холст, масло. 86 х 120 см. Стокгольм



Херп, Виллем ван
Крещение Господне
Медь, масло. 65 х 90 см. Прадо



Херп, Виллем ван
Святой Антоний Падуанский раздает хлеб (1662).
Холст, масло. 114 х 80 см. Лондонская галерея

вкусе Рубенса. Несмотря на то, что фокус его таланта и творчества приходится на область заказной живописи, он остается настоящим творцом; декоративность его работ достойна Рубенса, а эмоциональная насыщенность обеспечивает создание духовного образа [3].

Личность и стиль анверпенца Виллема ван Херпа сегодня хорошо известны. Однако еще 70 лет назад все было иначе. Лео Ван Пюйвельде представила его как хорошего художника-копииста Рубенса, отличающегося достоинством и особым обаянием стиля. Вскоре после этого Франсин-Клер Легран в своей книге о фламандских жанристах XVII века (1963) сожалела о малой известности талантливого художника. Появившиеся с тех пор публикации открыли новые пути к пониманию его художественной личности и утверждению его авторитета как живописца: они исследовали влияние на его творчество старых мастеров, сотрудничество с другими художниками и работы, которые он выполнял по заказу. Сегодня специалисты и любители оценили качество его живописи, оригинальность композиций, рисунка и колорита, а также конкретные произведения. Понимание творчества ван Херпа как живописца возросло, чего нельзя сказать о его деятельности как рисовальщика [7].

Свидетельства о крещении Виллема ван Херпа не сохранилось; но 14 июля 1676 года он заявил, что ему исполнилось 62 года, и что он является уроженцем Антверпена, так что время его появления на свет - 1614 год. В 1626 году, когда ему было всего 12 лет, он поступил в ученики к совершенно не известному, как писал А. Бенуа, художнику Дамиану Вортельмансу [1].

Обладая прекрасными творческими способностями, в 23 года он смог сдать экзамен на звание самостоятельного мастера. Херп создал замечательные композиции с мощными, хорошо прорисованными фигурами, полными экспрессии и динамики. Кроме того, ему удавался красивый, теплый, гармоничный колорит. В настоящее время известны следующие его работы: в Стокгольмском музее «Въезд Христа в Иерусалим», «Крещение Господне» в Прадо и «Святой Антоний Падуанский раздает хлеб» в Лондонской галерее.

Семейная жизнь ван Херпа, сведения о которой скудны, сложилась не сразу, от Марии Вольфордт, дочери художника Артуса Вольфордта, у него родился сын, которого 6 мая 1644 года окрестили как незаконнорожденного и нарекли Норбертом; только 10 июля 1654 года он избавил свою возлюбленную от позора, заключив с ней брак. 23 января 1656 года крестилась одна из его дочерей, Мария Анна, ее крестными родителями стали дядя и бабушка по линии матери - живописец Ян Баптист Вольфордт и Мария Ванделерс. Семья Виллема ван Херпа и Марии Вольфордт пополнилась еще двумя отпрысками: 4 февраля 1657 года крестили сына – Виллема, а 8 сентября 1659 года – дочь Анну Марию.

Оба младших Херпа обучались у отца. Старший, Норберт, вступил в гильдию художников в 1666 году. Еще до рождения младшего отец заболел, судя по всему, здоровье его так и не поправилось до самой смерти (похоронен 23 июня 1677 года). Этот младший сын, Виллем ван Херп II, должно быть также проявил себя как художник; по словам декана гильдии Святого Луки, у него было пятнадцать учеников. Однако ни одна из его картин не дошла до нас. В августе 1729 года, когда ему было 72 года, он платил ренту монастырю Нищих, чтобы он позаботился о нем в случае немощи, пришлось ли ему воспользоваться этим правом, историкам узнать не удалось.

Автор множества картин на религиозные сюжеты, ван Херп, несмотря на строгость католицизма, сохранившего во Фландрии твердые позиции, пишет участников Священной истории как земных людей с понятными для всех чувствами. Так, в работе «Иоахим и Анна» Херп смог передать глубокое семейное чувство, вызывающее у зрителя сострадание и любовь к трем главным персонажам и, главное, связывающее героев картины.

Иоахим явно воздает хвалу Господу за свою прелестную дочь, а Анна, долгие годы молившаяся о ниспослании ей материнства, с обожанием смотрит на юную Марию. Мария – счастливый ребенок, посланный в утешение своих праведных родителей. Это тоже Святое Семейство, только в предшествующем поколении.

Яркие цвета придают сцене радость. Возможно, ангелы наверху не совсем уместны, но они введены в композицию для придания ей веселости [4]. Если бы Иоахим и Анна знали, какая судьба уготована их дочери!

Одной из красивейших картин Виллема ван Херпа, написанной на медной основе, является работа «Давид оплакивает Авессалома». Своими композицией и иконографией, а также включением в ее сюжет любопытного персонажа в современной ван Херпу одежде, она уже вызвала ряд вопросов историков.



Херп, Виллем ван
Иоахим и Анна (ок. 1651-53)
Медь, масло. 83,8 x 102,9 см



Херп, Виллем ван
Давид оплакивает Авессалома
Медь, масло. 88 x 106 см



Давид оплакивает Авессалома
Записано. Йохан Саделер по Мартину де Восу.
Последняя треть XVI в.

Царь Давид стоит перед тронным креслом; сцепив руки, он молится, устремив взгляд на небо, в окружении одиннадцати солдат, персонажа в штатском платье и пажа, несущего за ним мантию и скипетр. Все внимательны и почтительны к государю. Коленопреклоненный солдат, кажется, разговаривает с ним, а его спутник, стоя, выказывает уважение царю, держа шлем на уровне груди. Справа, рядом с борзой, оруженосец несет копье и меч. Сцена происходит перед Иерусалимской цитаделью, также называемой цитаделью Давида, подробно описанной в первом веке новой эры еврейским историком Флавием Иосифом и узнаваемой по высокой стене и огромным башням, с одной из которых часовой машет флагом.

Авторство Виллема ван Херпа у искусствоведов не вызывает сомнений. Давид оплакивает смерть третьего из своих сыновей, Авессалома, который восстал против отца в его отсутствие, провозгласив себя царем. Эта тема, о которой рассказано во Второй книге Царств, мало представлена в иконографии Давида. Великодушный Давид приказал трем своим людям: «Сделайте добро из любви ко мне юному Авессалому» (2 Царств 18, 5). Но когда Авессалом бежал через лес, его одежда запуталась в зарослях, и он был убит Иоавом и его воинами (4 Царств 18; 2 Сам 18, 9–15). Ахимааса и эфиопского солдата послали сообщить, что они видели, но не говорить, что Авессалом умер. Ван Херп расположил этих эмиссаров слева, обозначив эфиопа более темной кожей. Смотровая площадка башни сигналит об их прибытии, так что в одной и той же сцене последовательно разворачиваются эпизоды истории.

Из-за редкости сюжета сложно было найти источник вдохновения, который наконец обнаружен на гравюре Йохана Саделера (1550-1600) по мотивам картины Мартина де Воса (1532-1606) [5]. Если сравнивать де Воса, Саделера и ван Херпа, то легко увидеть изменения, внесенные ван Херпом в картину. Планировка сцены и распределение масс те же, хотя изменены позы некоторых солдат, добавлено тронное кресло и фигура пажа; но прежде всего он подвинул царя Давида ближе к зрителю, создав композицию большего эмоционального воздействия.

На гравюре Давид изображен в профиль, он стремится в уединение, чтобы горько плакать о сыне. Ван Херп взял архитектуру стены Иерусалима в качестве фона, однако изменил ее, поскольку изобразил витые колонны, как в доме Рубенса в Антверпене. Это не удивительно, ведь интерьер его был широко известен, да и ван Херп демонстрирует ярко выраженный вкус к архитектуре на протяжении всей карьеры.

Остается объяснить, почему был выбран столь необычный сюжет. Было бы лучше понятно, если бы это было частью цикла, посвя-

щенного жизни царя Давида, но мы не знаем других его эпизодов, которые свидетельствовали бы о существовании серии. Хотя эта тема редко встречается в пластических искусствах, в литературной и музыкальной традиции ее не было вовсе. В «Духовных упражнениях» и в «Смерти праведных» спрашивается, почему Давид не пролил слезу, когда его невинный сын умер, а горько плакал о смерти предавшего его сына? Святой Амвросий оправдывает это тем, что невинный человек уже был на пути к бессмертию.

В композиции Мартина де Воса также появляется персонаж, одетый в гражданское платье, который обращается к царю Давиду с открытой и видимо важной для него речью, напряженно жестикулирующей рукой как бы замедляя уединение Давида. Ван Херп придает ему большее значение и одевает по моде своего времени.



Херп, Виллем ван, Кессель, Ян ван
Король Каталонии Мартин дарует Гильермо Раймону де Монкаде титул барона Сербелио (1663)
Медь, масло. 54 х 68 см
Частное собрание. Мадрид



Херп, Виллем ван
Давид оплакивает Авессалома
Медь, масло. 88 х 106 см.
Фрагмент. Автопортрет Ван Херпа?



Херп, Виллем ван, Кессель, Ян ван
Король Каталонии Мартин дарует Гильермо Раймону де Монкаде титул барона Сербелио (1663)
Медь, масло. 54 х 68 см
Частное собрание. Мадрид. Автопортрет Ван Херпа?



Гильермо Раймон де Монкада назначен королем Мартином бароном Сербеллио и Сент-Винсента в Каталонии
Виллем ван Херп
Национальная галерея Шотландии. Эдинбург

Дж. Сансалазар считает, что этим человеком является не кто иной, как сам художник, это лицо, обращенное к зрителю, мы видим и на картине, где Гильермо Раймон де Монкада получает от короля Мартина титул барона. Оно добавлено в последний момент, поскольку его нет на предварительном рисунке, обнаруженном несколько лет назад в Национальной галерее в Эдинбурге [Sanlas].

Серия Монкада, датированная 1663 годом, на самом деле во многом связана с данной картиной. Персонажи распределены в композиции горизонтально, как фриз, с аналогичным распределением света и воздуха. В отношени-

ях между участниками сцены царит галантная рыцарская атмосфера.

Типичными для ван Херпа являются эти стилизованные и элегантные персонажи с живой и выразительной характеристикой, восходящей к позднему маньеризму. Он рисует их жестикулирующими и в движении, запечатленном так, как если бы это был моментальный снимок. При этом художник не забывает о деталях: оружие, доспехи, щиты, копья и мечи, плюмажи из перьев, шлемы и знамена - все выполнено с большим мастерством. Хороша хроматическая гамма картины с тонкими переходами от желтого к чулкам цвета чернил, и контрастная светотень, которую, повторимся, он заимствует у Йорданса. Таким образом, картина «говорит» с нами самым галантным изобразительным языком, в том числе благодаря ярким, словно эмаль, краскам. Немаловажен и небольшой формат основы – медной пластины, который ван Херп использует по материальным соображениям *[Sanzsalazar J. Fuentes]*.

Рисунок из фондов Национальной галереи Шотландии, изображающий Гильермо Раймона де Монкада, получившего от короля Мартина титул барона Сербеллио и Сан-Висенте, здесь следует рассматривать как подготовительную работу Виллема ван Херпа к картине.

Картина относится к серии из 20 работ, иллюстрирующих историю семьи Монкада, почерпнутую в историко-экономическом труде «Портреты героев Сицилии» (1657). Над ней, кроме Херпа, работали Агостино делла Лангалья, Д. Тенирс, Луиджи Примо, Адам ван дер Мейлен и Ян ван Кессель Старший. Они были созданы в качестве моделей для картонов для гобеленов, сотканных в мастерской Альберта Оверкса в Брюсселе. Картина Херпа, датированная 1663 годом, представляет собой четвертый эпизод первой серии из 12 произведений, из которых ему принадлежат шесть.

Сцена разворачивается на морском берегу. В центре стоит король Мартин со скипетром в руке, он называет Монкаду бароном в присутствии придворных.

Бордюр ван Кесселя, обрамляющий композицию, украшен вазами, фруктами и цветами, корзинами, животными, воинскими штандартами и различными рабочими инструментами. Кроме того, мы можем видеть оружие семьи Монкада и дона Гильермо де Монкада, а также надпись, иллюстрирующую представленную тему. В левой верхней части на одном из свитков читаются дата и подпись: заглавными буквами: «JV KESSEL/Fecit 1663».

За исключением фестона и надписи, картина воспроизводит схему рисунка почти с буквальной точностью. Волнообразные стволы и ветви на рисунке трансформируются в вертикальные формы в картине, обеспечивая большее пространство и ширину фона. Ван Херп отрабатывает в рисунке контрасты света и тени, которые усиливаются в персонажах на фоне света, падающего с левой стороны и выделяющего фигуры короля и Монкады. Мы наблюдаем в этом рисунке живой и беспокойный дух его «почерка», яркий и решительный, его личный вкус к выразительным и волнообразным формам.

Несмотря на условность этой сцены, в центре которой диалог короля с бароном, несколько персонажей участвуют в беседе - группа справа, как на первом плане, так и в глубине. Это подтверждает склонность художника к разнообразию, хотя обычно в картинах церемониального характера автор ограничивается одним центром внимания.

Интересно отметить индивидуализированный образ, которого нет на рисунке, помещенный в крайний правый угол картины, в котором ван Херп, возможно, запечатлел себя *[Sanzsalazar J. Un Dibujo]*.



Херп, Виллем ван
Исаак благословляет Иакова
Холст, масло. 138,5 x 206 см

Полотно с благословением Исаака, неоднократно привлекавшее внимание искусствоведов, приписывается Виллему ван Херпу. Есть множество картин на этот сюжет кисти ван Херпа, идентифицированных на основе подготовительного рисунка в Лувре. Они были композиционно аналогичны «Благословению Исаака» Авраама Виллемсена (ок. 1610-1672), что послужило причиной ошибочной атрибуции. Однако работа далека от духовности, которая характеризует язык Виллема ван Херпа и не соответствует его образам и стилю.

На холсте изображен старый Исаак на постели, произносящий слова благословения своему сыну, стоящему на коленях. Сцена происходит в спальне в присутствии молодой служанки рядом с Ребеккой – инициатором уловки узурпировать благословение первенцу Исаву, своему любимому сыну. Вот как об этом рассказывает Священное Писание (Быт. 27, 1-41), и сказала Ревекка Иакову:

– Смотри, я слышала, как твой отец говорил с Исавом, твоим братом: «Принеси мне дичь и приготовь мне ее, чтобы я съел ее и благословил тебя пред Господом перед смертью моей». Теперь, сын мой, повинуйся мне и делай, чтобы я могла сделать из них для твоего отца тушеное мясо, как он любит, и отнеси отцу твоему.

Ребекка стоит рядом с сыном и мужем Ее настороженная позиция – одна рука опирается на стул, а другая отодвигает полог кровати, чтобы контролировать происходящее – говорит о страхе быть разоблаченной. Вдали, в открытой перспективе за полукруглой аркой виден силуэт Исава, возвратившегося с охоты.

Причина и в том, что Виллемсенс черпает вдохновение у ван Херпа, и они близки по возрасту и образованию. Частная мадридская компания подтверждает, что оба художника работали в контакте, иногда используя одних и тех же натурщиков *[Sanzsalazar J. Identificada]*.

Национальный музей Люксембурга в 2020 году пополнился картиной, выполненной в большом редком для меди формате и хорошей сохранности. Цвета сохранили всю свежесть и блеск. Дж. Сансалазар проследила историю картины с момента ее продажи в 2015 году как работы неизвестного фламандца XVII века на испанском арт-рынке. Впоследствии она была атрибутирована как произведение Авраама Виллемсена (ок.1605/10-1672). Именно под его авторством картина была выставлена в галерее Арчимбольдо в Праге в 2018 году и впоследствии продана.

Непроясненность авторства дополнялась неопределенностью сюжета – между воспитанием Богородицы и Благовещением. На картине Мария шьет в обществе семи девушек. Упоминание об этом ее занятии встречается в Евангелических текстах дважды. В раннем детстве в Иерусалимском храме, где она обучалась с трех лет, Мария занималась шитьем и вышиванием, ткала одежду для священников и бедных, саваны для усопших. Изображения Богородицы как маленькой девочки, занятой шитьем, чаще встречаются в испанской живописи, так писали Мурильо и Сурбаран.

Изображение на приведенной здесь картине отражает эпизод после замужества Марии, когда ее в 12 лет выдали за Иосифа. Мария только что закончила обучение в Иерусалимском храме, когда священники решают вытkать завесу. Пока ее подруги читают, рисуют, прядут, Мария плетет завесу, которая будет разорвана во время Распятия.



Херп, Виллем ван
Мария, ткущая завесу храма (ок. 1660)
Медь, масло. 87,3 x 140 см
Национальный музей истории и искусства Люксембурга

Ангел посещает ее во время этого занятия, чтобы увенчать ее цветами – символами ее добродетелей, а Святой Дух парит с ангелами над ее головой.

Атрибуция картины авторством Виллема ван Херпа основана на стилистических особенностях его творчества. Вкус художника к стройным фигурам, восходящий к позднему маньеризму, проявляется в изяществе персонажей, в их «красноречивой» живости с весьма типичными для его стиля жестами. К этому следует добавить насыщенный цвет, а также вибрирующий мазок Херпа. В качестве доказательства можно привести работу, появившуюся на испанском рынке, являющейся версией картины, низкое качество которой предполагает, что она выполнена в мастерской ван Херпа *[Sanzsalazar J. Willem van Herp et ource Italiees].*



Херп, Виллем ван
Благовещение
Медь, масло. 68 x 87 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2342



Херп, Виллем ван, мастерская
Богоматерь, шьющая завесу храма
(около 1660)
Медь, масло. 61 x 83 см
Местонахождение неизвестно

Здесь художник вдохновляется рубенсовским Благовещением. Образы Богородицы и Ангела очень схожи с картиной из Люксембурга: вытянутые силуэты, лицо с глазами навыкате, характерные руки с тонкими пальцами – отличительные черты, наблюдаемые в обеих работах. Повторяются и второстепенные детали, например, корзина для рукоделия у ног Богородицы.



Рубенс, Питер Пауль
Благовещение
(ок. 1710)
Холст, масло.
310 x 178,6 см



Херп, Виллем ван
Благовещение
Холст, масло. 118,5 x 119 см
Частное собрание



Херп, Виллем ван
Жертвоприношения Каина и Авеля
Холст, масло. 70,3 х 86, 7 см.

В работе «Жертвоприношение Каина и Авеля» Виллем ван Херп также большую часть пространства картины заполняет пейзажем. Она написана с использованием сдержанных темных тонов. На переднем плане художник размещает фигуру Каина. Дым от его слабого костра стелется по земле и не может подняться ввысь. На земле лежат плоды, выращенные собственным трудом. Ближе к центру художник располагает жертву Авеля. Сам он молится со смиренным выражением лица, дым от яркого костра поднимается в небо, где возникает яркий акцент – образ Бога [Пеньков, с. 140]

Данная картина является продолжением произведения «Каин и Авель работают в поле». Только здесь праведный Авель, потрудившись, принеся свой лучший дар Господу, склонился в молитве благоговейно сложив руки. Каин же, принеся с небрежением Господу плоды своих трудов, желая получить хорошую награду, не испытывает ни благоговения, ни смирения перед своим Создателем. Напротив, его душу, исполненную греховных помыслов, терзает страстное желание: отомстить своему единокровному брату. Обида и злость влекут его к совершению преступления, он смотрит на свои скудные плоды: репу, морковь, редьку в недоумении и раздражении.

Действие происходит на лоне дивной природы: мы видим бескрайние поля с пасущимися стадами овец, вдалеке под небольшим соломенным навесом сидят Прародители, радующиеся окончанию полевых работ.

По небу бегут беспокойные облака, среди них, над клубами возносящегося от жертвенника дыма, мы видим Господа-Саваофа. Праведный Авель, расположившись возле жертвенника, усердно молится.

Вдали простираются тучные долины и величественные горы, окутанные легкой дымкой, вокруг царит благоговейная тишина полуденного зноя. Как будто бы ничто не предвещает будущей трагедии – лишь жест Каина, выдающий его состояние вселяет в сердце щемящую тревогу.

Динамика персонажей повторяется живописцем и в жанровых картинах. например, «Моисей, попирающий корону фараона».



Херп, Виллем ван
Моисей, попирающий корону фараона
Холст, масло. 81 х 117 см
Барселона



Херп, Виллем ван, круг
Обнаружение Эрихтония
Медь, масло. 59×81 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1763

Кругу художника принадлежит работа из БСИИ ASG «Обнаружение Эрихтония». Эрихтоний – персонаж древнегреческой мифологии, царь Афин, сын богини земли Геи и кузнеца Гефеста. Его воспитала Афина, передав младенца в закрытой корзине дочерям Кекропа – Аглавре, Пандросе и Герсе. Богиня запретила им заглядывать в ящик, так как Эрихтоний имел змеиную нижнюю половину тела. Царевны нарушили этот запрет, открыв ящик. В плетеной корзине на белой ткани они увидели лежащего младенца со змеиным хвостом вместо ног.

Действующие лица эпизода – младенец в корзине, царевны и пожилая служанка – выделены светом, падающим слева. За ними в отдалении арка с кариатидами, а справа – фонтан со скульптурой. Декоративность этой группы – пышные тела, яркие одежды – опять-таки восходит к Рубенсу.

Рассказ о произведениях ван Херпа бытового жанра можно начать с картины, сколь редкой для его творчества, столь и примечательной, о которой рассказывает Дж. Сансалазар [Sanzsalazar J. Un Banquette Familiar]. Она обнаружена в Германии, и это одна из самых амбициозных композиций художника. В отличие от большинства известных его работ, написанных на меди, эта имеет холщовую основу.

Тема праздников очень нравилась зарубежной клиентуре Виллема ван Херпа в Англии, где сохранились многие его картины веселых компаний, имевших большой успех в XVIII веке. Менее многочисленны его работы в Германии, где мы находим, помимо этой, уже упоминавшегося «Сатира и крестьяне» (Берлин, Gemäldegalerie).

Праздник – излюбленная тема не только для зрителей, художнику она дает возможность собрать вместе большое число персонажей, находящихся в различных взаимоотношениях. Это полотно повествует о зажиточной семье, где ее старейшины, молодежь, дети и слуги собрались вокруг накрытого стола. Застолье освещено солнцем, лучи которого падают из открытого окна с левой стороны.

Херп, Виллем ван
Семейный праздник
Холст, масло. 79 х 113 см
Германия, частная коллекция



Несмотря на простоту темы, персонажи отличаются элегантностью облика, выразительными жестами и позами, которых мы не найдем у его современников - Броувера и Тенирса *[Sanzsalazar J. Un Banquette Familiar, c. 356].*

Живость композиции обеспечивает игра грамотно расставленных диагоналей. Между визуально обособленными группами «происходит» диалог, который управляет нашим взглядом, переводя его с одной стороны холста на другую. Участники сцены выглядят естественно, их позы кажутся «схваченными на лету», что говорит об острой наблюдательности художника. Живописность и веселость, изящество и легкость картины Виллема ван Херпа обеспечена не только позами и жестикуляцией персонажей, но и естественными движениями, запечатленными словно бы в моментальных снимках.

Здесь вновь имеется основание говорить о влиянии Якоба Йорданса, что заметно в расположении персонажей. Ван Херп в нескольких деталях передает веселую атмосферу и свободный дух работ Йорданса, но он не отказывается от элегантности своих моделей, несмотря на их скромное состояние, и несколько отодвигает их от зрителя, тем самым давая больший простор пространству. Полные представительные фигуры взрослых занимают центральное место. Дети Виллема ван Херпа естественно украшают и оживляют сцену: один малыш с нетерпением тянется к тарелке с едой, которую его отец держит на коленях, другой, совсем младенец, сердито отталкивает ложку, которой мать намеревается покормить его, и поворачивает голову к зрителю, словно прося о помощи.

Контрасты светотени являются доказательством тенебризма, заимствованного также у Йорданса, который сохраняет эту тенденцию, уже оставленную многими его современниками. Свет с левой стороны падает на молодую женщину, которая кокетливо отвергает объятия мужчины, сидящего к нам спиной и подсвеченного спереди: любимый ракурс тенебристов. Рядом с ней мальчик собирает шляпой фрукты, которые сбрасывает пара, стоящая на лестнице, ведущей на чердак. Наше внимание внезапно переключается на эту группу, привлеченное их «неожиданным» присутствием. Свет льется на скатерть и еду, освещая лица главных героев и трактирщика, который своей отдельностью и высоким ростом задает границу композиции.

Отдельного разговора заслуживает богатая палитра. Контрастные тона, как в лучших его работах, наряду с серым и синим, по обе стороны холста выделяются белые и красные: слева красная рубашка трактирщика находит отголосок на противоположной стороне в персонаже, поднимающем бокал, в шляпе старика и рубашке центрального персонажа, а вверху в платье служанки, несущей в фартуке фрукты. Херп умело дирижирует нашим взглядом, создавая иллюзию действия.

Формальная и композиционная гармония сочетаются с изяществом движения – что происходит и что произошло. Оживление группы слева контрастирует с безмятежностью и медлительностью участников на противоположной стороне, которых обслуживают трактирщик и служанка. От очага, где нагревается котел, повернула голову кухарка. Обстановка непритязательная – на полу овощи и посуда, кот, смакующий пролитое... Херп относится ко всему с одинаковым вниманием, как это свойственно фламандцам.



Херп, Виллем ван
Дедушкина вечеринка
Холст, масло. 117 х 80 см
Бывшая коллекция Торольда, Систон-парк

«Семейный праздник» и «Дедушкина вечеринка» –картины Херпа, чье хроматическое и тональное богатство, сбалансированное распределение масс, техническое совершенство



Херп, Виллем ван
Дети в кладовой
103,5 х 141 см
БСИИ ASG, инв. №04-2345



Херп, Виллем ван
Крестьянский двор
Холст, масло. 62 х 59 см
Государственный Эрмитаж. Пост. в 1914 из собрания П.П. Семёнова-Тян-Шанского в Петербурге

и острая наблюдательность доказывают, что перед нами зрелое творчество живописца.

Завершить рассказ о художнике хочется двумя работами – «Дети в кладовой» из Большого собрания изящных искусств ASG и «Крестьянский двор» из Государственного Эрмитажа. Единый коричневатый тон, пронизывающий её мягкий тускловатый свет, гротескная и даже карикатурная трактовка фигур, особенно детских, которые словно перешли из одной сцены в другую, все это говорит о мастерстве художника, умевшего так «дирижировать» элементами композиции, чтобы минимальными средствами добиваться нужного ему эффекта.

Работа «Крестьянский двор» поступила в Эрмитаж из собрания Семенова-Тян-Шанского, благодаря которому здесь находится исключительное по полноте собрание голландской живописи. Известен принцип формирования коллекции этого знаменитого ученого – «Ломоносова XIX столетия» - «вне гениев», хотя в отношении ван Херпа не все так однозначно.

Список использованной литературы:
1. Бенуа А. Нидерландская живопись в эпоху ренессанса VIII - художники-"фантасты" [Электронный ресурс]. – Точка доступа // http://www.benua-history.ru/519-gruppa-Bruegel.html (дата обращения 10.08.2024)
2. Пеньков А. Интерпретация сюжета Священного Писания "Каин и Авель" в мировом искусстве // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: Сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 5-ти томах, Белгород, 25 апреля 2019 года. Том 1. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2019. – С. 139-142.
3. Oldenbourg R. Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts. – Berlin, 1918. – S. 146-147.
4. Salsini P. Willem van Herp, Joachim and Anna, ca. 1651-53 // e-Publications@Marquette; // College of Communication Faculty Research and Publication, 2006. – S. 10-11.
5. Sanzsalazar J. Fuentes de Inspiración, Iconografía y Retrato de Willem van Herp en dos cobres del Coleccionismo Español // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid BSAA arte BSAA arte LXXIX . – 2013. – P. 143-150.
6. Sanzsalazar J. Identificada una pintura de Abraham Willemsens con atribución a Willem van Herp // Bületin Museo e Instituto «Camón Aznar» de Ibercaia. – 2008.- № 101. – P.259-267.
7. Sanzsalazar J. New Drawings by Willem van Herp in the Louvre // Master Drawings. – 2009. – № 3. – P.366-378.
8. Sanzsalazar J. Un Banquette Familiar de Willem van Herp en bad Harzburg // Revista de Arte. – 2003. - № 297. - P. 356-359.
9. Sanzsalazar J. Un Dibujo de Willem van Herp de la Serie de los Moncada, en la Galería Nacional de Edimburgo // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. – 2001. – №. 67. – С. 283-289.
10. Sanzsalazar J. Willem van Herp et ource Italiees: à propos d' une Penture Acquise Parle Musée Natioal du Luxembourg // Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis. - 2020. - LXXXIX. - P.61-79.
11. Sanzsalazar J. Willem Van Herp (1614-1677). La Lamentación De David. Oleo Sobre Cobre. Madrid, Colección Particular." La Huella y La Senda (2004): n. pag. Print.

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

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-2902



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Предмет был приобретен во Франции на аукционе Vincent Wapler, 25 июня 2012 года.

Консольный столик из ореха представляет собой яркий образец голландского мебельного искусства XVIII века с характерными плавными, изящными очертаниями и красочным декоративным оформлением.

Столешница имеет вогнуто-выгнутую форму, в подстолье – два выдвижных ящика с бронзовыми личинками. Развитый округлый ризалит имеет окончание в виде «арбалета» сложного контура. Набор маркетри по всей поверхности столика с изображениями путти, ваз с цветами, птиц и листьев аканта.

Конструкция опирается на четыре ножки - «кабриоль». Они имеют характерный S-образный двойной изгиб. Процесс изготовления такой ножки из одного куска дерева был сложным, кропотливым, требовал от своего создателя высокого уровня мастерства. Форма основания ножек – «коготь и шар» (англ. «claw and ball») появилась в Европе под влиянием китайского декоративно-прикладного искусства. Согласно китайской мифологии, когтистая лапа принадлежит дракону, олицетворяющему императорскую власть, а сфера, которую он защищает, является символом мудрости и чистоты.

Размеры предмета: 76×71×49 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Консольный столик поступил в Большое собрание изящных искусств ASG с дефектами сохранности, преимущественно механического происхождения. По всей поверхности столешницы и ножек наблюдались крупные и мелкие утраты фрагментов цветочного маркетри. Сеть из трещин и царапин разной длины и глубины протянулась по периметру обрамления края столешницы. На левой боковине подстолья и в верхней части левой передней ножки в области декоративного элемента проходили глубокие трещины. На выдвижных ящиках были зафиксированы следующие виды повреждений: небольшие утраты наружных частей задних стенок и отсутствие двух фрагментов маркетри треугольной формы на передней части правого ящика. Визуальный облик предмета сильно портило общее загрязнение. Все вышеперечисленное стало итогом небрежной эксплуатации и длительного пребывания в неблагоприятных

условиях хранения, что стало основанием для передачи предмета в реставрационные мастерские. После серии работ консольному столику вернули экспозиционный внешний вид и функциональные качества.

ДО РЕСТАВРАЦИИ
















РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Салихов Мансур

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

Методика и последовательность реставрации.
1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Разбор на составные детали.
3. Очищение от загрязнений.
4. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
5. Укрепление каркаса механическим способом.
6. Устранение механических повреждений (вмятин, трещин).
7. Сплочение фрагментов и трещин.
8. Восстановление утрат маркетри на столешнице и подстолье.
9. Устранение вздутий шпона.
10. Восстановление мелких утрат конструкции.
11. Изготовление ключа.
12. Нанесение инвентарного номера.

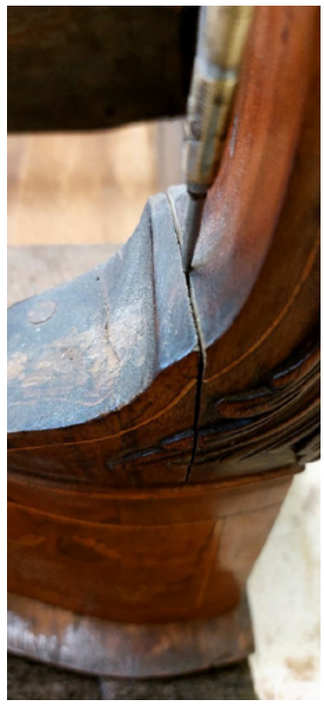
5





6–7







8













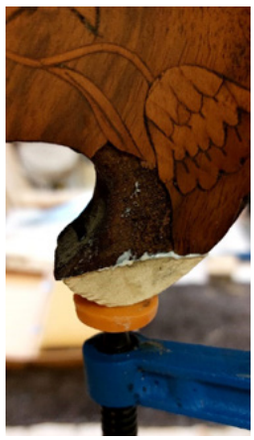


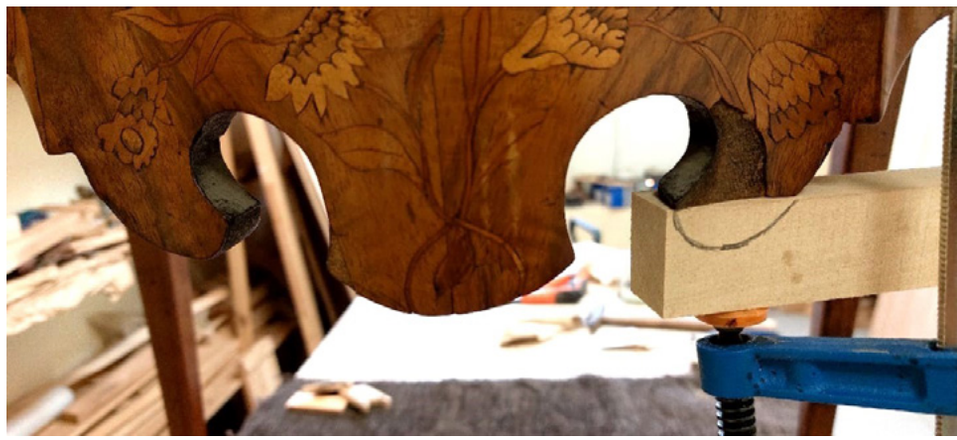
9





10









ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-3357



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Живописное произведение на деревянной основе было приобретено во Франции на аукционе Artcurial, 17 октября 2012 года.

Его автором является Перино дель Вага (1501 – 1547), чье настоящее имя Пьеро Буонаккорси. Творчество этого мастера считается переходным звеном от римской рафаэлевской манеры к флорентийскому маньеризму. Вместе со своим учителем Рафаэлем Санти (1483 –1520) он исполнял росписи лоджий Ватикана. Здесь, в Сикстинской капелле, он и увидел работы Микеланджело (1475 – 1564), в том числе и прославленное «Сотворение Адама» (1508 – 1512), под влиянием которого создано произведение из Большого собрания изящных искусств ASG. Художник из окружения Перино дель Ваги дает свою интерпретацию сюжета, видоизменяя взятую за основу композицию Микеланджело.

О сотворении Адама речь идет в книге Бытия: «И сотворил Бог человека по образу Своему» (Быт. 1:27). В правой части в небе парит Бог-Отец в окружении бескрылых ангелов. На нём надета красная туника, развивающаяся на ветру. Вытянутой правой рукой он уже касается лба Адама, чьё лежащее на земле мускулистое тело постепенно приходит в движение и пробуждается к жизни. Важным нюансом является то, что Бог-Отец дотрагивается именно до лба первого человека на земле, тогда как в работе Микеланджело руки героев не соприкасаются по причине невозможности соединения божественного и человеческого. Тем самым художник подчеркивает не само сотворение человека, как акт гигантской творческой энергии, а факт удовлетворения жажды познания. Фоном картины из собрания ASG служит фантазийный пейзаж со скалами и городом вдали.

Живописное произведение обрамляет рама прямоугольного формата, богато украшенная резным и лепным растительным декором.

Размеры предмета: 103×88,5 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Картина Перино дель Вага поступила в Большое собрание изящных искусств ASG в неудовлетворительном состоянии. Наибольшее опасения вызывало состояние основы в виде четырех продольных деревянных досок. Данный тип основы из-за своей волокнистости чутко реагирует на малейшие колебания температуры и влажности, в результате которых доски деформируются, что в свою очередь негативно сказывается на состоянии всех основных живописных слоев. На картине повсеместно наблюдались утраты фрагментов красочного слоя и слоя грунта различного размера и формы. Особенно крупные фрагменты отсутствовали в центре нижнего края, под правой ногой Адама, области левой руки и ноги Адама и на месте фонового пейзажа в правой центральной части. Поверхностное загрязнение и потемнение слоя лака сильно портили визуальный облик произведения. Принимая во внимание все вышеперечисленное, на реставрационном совете было принято решение о проведении серии реставрационных и консервационных работ, вернувших картине экспозиционный внешний вид.

ДО РЕСТАВРАЦИИ













МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Демонтаж деревянной основы из рамы.
3. Мойка слабым раствором детского мыла.
4. Снятие старых, грязных лаковых покрытий.
5. Снятие старых записей до авторского слоя.
6. Устранение осыпи грунта.
7. Устранение вздутий красочного слоя при помощи рыбьего клея.
8. Укладка неровностей красочного слоя.
9. Подведение реставрационного грунта в местах утрат.
10. Многослойные тонировки по всей поверхности.
11. Покрытие финишным слоем лака.
12. Очищение рамы от загрязнений.
14. Укрепление соединений рамы.
15. Восстановление утрат объемной резьбы декоративного оформления рамы.
16. Восстановление утраты слоя позолоты.
17. Вкладывание картины в раму.
18. Нанесение инвентарного номера.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Сульдин Андрей Вольдемарович.

7-8









9-10





14



15











17





ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 11-2872 (1-7)



Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Набор мебели из канапе из шести кресел был приобретен во Франции на аукционе Claude AGUTTES SAS, 26 июня 2012 года.

Каркас гарнитура изготовлен из твердых пород дерева и покрыт левкасом, с последующим золочением. Характерен тип канапе – «с щёчками» (à joues), то есть оно имеет мягкие валики - боковины, повышающие его комфортабельность. Шесть кресел со спинками - «кабриоль» и округлыми выступами посередине сводов. Все предметы опираются на ножки - кабриоль и украшены резным орнаментом в виде цветочных гирлянд по центру спинок, царг и у вершин ножек.

Данный гарнитур является характерным примером мебели, изготовленной в период расцвета стиля рококо во Франции. Он имеет большую значимость за счет сохранившейся оригинальной ткани с изображением букетов цветов и клейма, по которому можно определить, что его автором является Клодт Сене (1724 – 1792) - представитель династии известных французских мебельщиков. Клеймо данного мастера имеет характерные особенности написания: буква «С» больше напоминала «G», а «N» – в сравнении с латинским имеет зеркальное написание и больше похожа на кириллическую «И». Предметы авторства Клодта Сене, в том числе и набор мебели из Большого собрания изящных искусств ASG, отличает изящество, плавность линий, элегантная вычурность форм.

Размеры: канапе - 88×139×67 см, кресла - 85×62×50 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Гарнитур из канапе и шести кресел поступил в БСИИ ASG в состоянии, угрожающем его сохранности. Поражения биологического характера в виде следов выхода жука-древоточца негативно сказались на состоянии остова древесины, что в дальнейшем могло привести к разрушению предметов набора. Многочисленные трещины различного размера и формы, утраты фрагментов левкаса, позолоты и резного декора повсеместно присутствовали на каркасах канапе и стульев. Особенно много механических повреждений отмечалось на спинках, подлокотниках, в центральной части царг. У одного из стульев полностью была утрачена нижняя часть правой задней ножки.

Состояние оригинальной тканевой обивки вызывало серьезные опасения, в виду того, что этот материал сильнее реагирует на изменение температурно-влажностного режима и механические воздействия, чем дерево. На сиденьях канапе и стульев ткань потеряла первоначальную форму и цвет, истончилась и на отдельных участках подверглась разрушению. Наиболее крупные фрагменты обивки канапе отсутствовали в правой части сиденья и по центру над царгой. У всех шести стульев на сиденьях и подлокотниках наблюдались многочисленные прорывы и утраты ткани.

На реставрационном совете была поставлена задача остановить разрушение гарнитура при условии максимального сохранения каркаса и обивки в первоначальном виде. Набор мебели из канапе и шести стульев был передан в реставрационные мастерские, где ему вернули экспозиционный внешний вид и функциональные качества.

ДО РЕСТАВРАЦИИ

















МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация.
2. Очищение от загрязнений.
3. Дезинфекция древесины и каналов древоточца.
4. Укрепление остова древесины механическим способом.
5. Устранение механических повреждений (сколов, вмятин, трещин).
6. Сплочение фрагментов и трещин.
7. Восстановление утрат столярной части.
8. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат.
9. Тонировка подведенных грунтов.
10. Очищение от загрязнений существующей обивки
11. Консервация существующей тканевой обивки.
12. Восстановление утрат обивки.
13. Нанесение инвентарного номера.

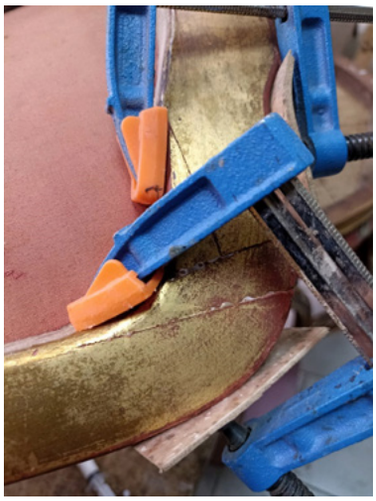
РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Егорычев Александр

4



5-6















7





11-12













ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:









290 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

РОЯЛИСТ-РЕСПУБЛИКАНЕЦ КАРЕСМ

Филипп Каресм родился в Париже в 1734 году. Его отец был консьержем в Лувре, который в то время лишь формально являлся королевской резиденцией, король-Солнце предпочитал ему Версаль. Мать, Франсуаза-Эме Куапель была представительницей семейного клана, из которого вышло множество талантливых и влиятельных художников.

Крестным отцом и покровителем Жака-Филиппа был камердинер короля Филипп Куапель (1703-1777), и именно в мастерской его брата Шарля Куапеля будущий художник брал свои первые уроки. Первый живописец короля, Шарль Куапель был профессором и директором Французской академии. Представитель могущественной творческой династии, он был крупным коллекционером, теоретиком эстетики, драматургом и поэтом, а также актером-любителем. К несчастью, Каресм потерял расположение своего прекрасного наставника, когда ему было всего 18 лет.

С 1753 года Каресм являлся учеником Королевской академии, в 1761 году получил вторую премию за картину «Юдифь и Олоферн». Был принят в Академию в 1766 году как художник самого престижного исторического жанра.

Наделенный большим дарованием да еще пройдя школу Шарля Куапеля, Каресм создавал замечательные произведения, но, как писал Дидро, небогатому художнику трудно достичь совершенства, поскольку он вынужден браться за любые заказы и находится в тирании поденщины.

Начиная с 1767 года, Каресм регулярно выставлялся в Парижском Салоне, но примерно в это же время просвещенная мысль начала критиковать рококо – искусство, которое она считала поверхностным и выродившимся. Именно так можно понять критику Дени Дидро в адрес работ, выставленных художником в его первом Салоне в 1767 году. В избранном



Каресм, Жак-Филипп
Вакханалия

Каресмом жанре, считал Дидро, художнику очень трудно совершенствоваться. Регулярная критика от мэтра была абсолютно разрушительной, он трактует его темы как бессмысленные, а работы как не представляющие интереса для публики. Однако Каресм остался верен стилю и теме рококо и продолжал постоянно выставляться в Салоне до 1777 года. В эти годы он писал портреты, натюрморты и, прежде всего, вакханалии. Эта тема, благодаря которой художник в конечном итоге получит наибольшую известность, поскольку он сделал бесчисленное количество рисунков гуашью и акварелью на бумаге, некоторые из них даже были перенесены на цветные гравюры.

16 декабря 1778 года Каресм был исключен из Академии, по некоторым сведениям, из-за скандала, вызванного непристойными рисунками, по другим, за то, что не представил произведение для плафона галереи Аполлона в Лувре.

Чаще пишут о том, что до руководства Академии дошли «оскорбительные» слухи о поведении художника. Донос был подан секретарем Академии, выдающимся мастером французской книжной иллюстрации Шарлем-Николя Кошеном, а сам граф д'Анживилье, директор Королевской мануфактуры гобеленов был замешан в исключении Каресма. В деле об этом скандале объяснения Академии в течение недели должны были представить двое обвиняемых: Каресм и неизвестный молодой студент. Академия, учитывая серьезность обвинений в адрес Каресма и их огласку, приостановила его членство, заключение подписали Пьер, Дандре-Бардон, Лагрене, Пигаль и др. Судя по тому, что художник оставил Академию, объяснения не были представлены, или они не удовлетворили ее членов.

После этого художник, следуя моде, занялся жанром искусства, сколь галантным, столь и непристойным, позволяющим зарабатывать на безбедную жизнь. Картины спящих нимф и похотливых сатиров, выполненные гуашью альковные сцены, разнузданные оргии развратников - кисть Каресма с самодовольством бродила по дерзко обнаженным телам.



Карезм, Жак-Филипп
Танец Вакха
Медь, масло. 17 х 22,5 см



Карезм, Жак-Филипп
Подготовка к жертвоприношению Дианы
Холст, масло. 69 х 52 см



Каресм, Жак-Филипп
Вакханалия (1780)
Бумага, акварель. 39,3 x 46,0 см.
Подпись и дата на краю стола, на который опирается один из сатиров: «Ф. Каресм 1780». Частная коллекция



Балешу, Жан-Жозеф (1715-1764).
Инвентор: Виже, Луи (1715-1767)
Портрет де Ла Попелиньера, сидящего, опираясь локтями о стол, с розой в руке - поясной, 3/4 влево, в каменном проеме окна XVIII в.
Бумага, гравюра резцом. 46x34.6 см

Представленная здесь акварель представляет собой большую цельность и композиционную сложность: пары сатиров и нимф расположены в разных плоскостях вокруг главной пары, занимающей центр композиции, что указывает на то, что эта работа была задумана больше для вашего удовольствия.

Именно Каресму приписывают тонко выполненные, но в то же время непристойные гуаши, которые финансист де Ла Попелиньер использовал для украшения уникального экземпляра «Таблиц морали времени в разные эпохи жизни», рассказывающего о его любовных похождениях

История этой книги и ее перипетии весьма любопытны. Мы знаем, что Жозеф де ла Попелиньер одновременно был, по выражению современников, Плутом, Аполлоном и Меценатом, обладателем гигантского состояния и большим любителем всех чувственных удовольствий.

Он любил музыку, останавливаясь в своем великолепном замке в Пасси, сочинял на досуге слова и музыку для своих опер и давал там, в концертном зале, построенном за большие деньги, блестящие представления, посещаемые придворными. Сюда приходили петь Пьер Желиотт и лучшие артисты. Но еще сильнее Ла Попелиньера одолевала его неистовая страсть к женщинам. Ему пришла в голову мысль проявить свой литературный талант, что он осуществлял под псевдонимом, не составлявшим ни для кого тайны, и рассказать о своих нескромных историях с соответствующими иллюстрациями.

Каресм взял на себя эту заботу и написал 18 картин с большим изяществом в мельчайших деталях, где он изображал богатого финансиста, всегда очень узнаваемого, образующего с многочисленными товарищами по своим оргиям группы, очаровательные, если не вдаваться в суть происходящего действа, по цвету и свету.

Одни говорят, что был напечатан только один экземпляр, другие – что три. Авторский был напечатан на бумаге большого формата, он найден после смерти владельца и вызвал удивление и волнение, с одной стороны, своим скандальным содержанием, с другой – материальной ценностью, количество и совершенство картин обеспечило стоимость в более чем двадцать тысяч экю.

Одна из наследниц, мадемуазель де Ванди подняла страшный крик и сказала, что это дьявольское произведение надо бросить в огонь. Полицейский сообщил ей, что она не может распорядиться этой работой одна, что требуется мнение других наследников. Он сообщил об этом событии лейтенанту полиции, который передал подробности кардиналу де Флери, а он в свою очередь приказал ему захватить эту работу для Его Величества, что и было сделано.

Эта необыкновенная книга была найдена позднее в России, в коллекции князя Голицына, о чем свидетельствует каталог его библиотеки, напечатанный в Москве в 1820 году.

Каресм, как и все деклассированные, стал большим революционером, и когда город Лион избавился от своего тирана Жозефа Шалье и отправил на гильотину того, кто его туда назначил, Каресм произвел своего рода апофеоз, написав внизу рисунка последние слова, которые он произнес перед смертью. Человек изменяемых политических идей, как определял его Дидро, это было заметно и в его творчестве. Будучи членом королевской академии, он показал себя пылким защитником монархии Людовика XVI и написал несколько картин, прославляющих его, например, «Людовик XVI, король свободного народа». Однако после революции он начал поддерживать якобинство, создав произведения «Мужество парижанок 5 октября 1789 года», «Казнь маркиза де Фавраса» и др.



Каресм, Жак-Филипп
Людовик XVI- король свободного народа

Каресм, Жак-Филипп
Мужество парижанок в день 5 октября 1789 года
Гравюра



Жака-Филиппа Каресма можно считать наряду с Буше и Фрагонаром лучшим представителем позднего рококо. Его произведения, в которых преобладают галантные или мифологические сцены, в которых нимфы веселятся с сатирами, созданы посредством волнообразных линий и мягких, нежных красок.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется работа круга художника, которая, как и приведенный выше портрет, говорит о его даровании колориста и рисовальщика. Он с удивительным для его обычной манеры целомудрием передает прелесть женских образов, и даже Сатир словно бы не имеет никаких целей в отношении нимфы, кроме музицирования.

Филипп Карезм умер в 1796 году.



Каресм, Жак-Филипп
Предполагаемый портрет мадам Лесаж
Холст, масло. 99,5 x 79см

Каресм, Жак-Филипп, круг
Сатир и нимфа
Холст, масло. 83,5 x 70 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2905



Источники:

Belleudy J. J.-J. Balechou: Graveur du Roi (1716-1764): Avec Deux Portraits hors texte. – 1908.- 79 p.

Martínez G. Jacques-Philippe Caresme (París, 1734 – 1796) // Gusto y Tradizion: 23 obras de la colección del IX Conde de Villagonzalo y de Dña. María LuisaCorrada. – 2021. - P. 73-75.

Niemira K. Your money or your life, or why Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine left Paris //Quart. – 2020. – T. 56. – №. 2. – C. 102-116.

Portalis R. Les dessinateurs D' Illustrations au dix-huitième siècle. – Paris, 1877.- P. 42-48.

540 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

СОВРЕМЕННИК ДЮРЕРА И ГОЛЬБЕЙНА

В 2024 ГОДУ ИСПОЛНЯЕТСЯ 540 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКЛАУСА МАНУЭЛЯ ДЕЙЧА (ДОЙЧА), ШВЕЙЦАРСКОГО ЖИВОПИСЦА, ГРАФИКА, ПОЭТА, ПАМФЛЕТИСТА, ЛАНДСКНЕХТА И ГОСУДАРСТВЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ. ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ МАСТЕРА К РЕНЕССАНСУ КРИТИКИ ВИДЕЛИ В «РАЗМАШИСТОСТИ» ЕГО ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ. СОВЕРШЕННО ЧУЖДЫ ДЕЙЧУ ТЩАТЕЛЬНАЯ ОТДЕЛКА И ПЫТЛИВОЕ УГЛУБЛЕНИЕ В ПРЕДМЕТ – ТО САМОЕ, ЧТО ТАК ТРОГАЕТ В ЕГО СОВРЕМЕННИКАХ – ДЮРЕРЕ И ГОЛЬБЕЙНЕ. КИСТЬ, КАРАНДАШ И РЕЗЕЦ БЕГАЮТ ПОД ЕГО РУКОЙ, СОЗДАВАЯ ФОРМЫ С ТАКОЙ ЛЕГКОСТЬЮ, ЧТО ОШИБКИ В ИХ МОДЕЛИРОВАНИИ ВОСПРИНИМАЮТСЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ АВТОРСКОЙ МАНЕРЫ. В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ИМЕЕТСЯ ПОЛИПТИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЯ ХУДОЖНИКА



Мануэль, Никлаус
Автопортрет (ок. 1515)

Никлаус Мануэль был одной из самых ярких фигур швейцарской Реформации. В первую очередь нас интересует его живописное наследие, хотя он преуспел как драматург, поэт, судья и даже наемный солдат.

Записей о рождении Мануэля не существует; несколько источников указывают его возраст на момент смерти в 1530 году – 46 лет, так что он, вероятно, родился около 1484 года.

Мать – Маргарета Фрикер, внебрачная дочь городского клерка Тюринга Фрикера, отец – Эмануэль Аллеман, аптекарь, чья семья иммигрировала в Берн из Кьери, маленького средневекового города близ Турина. Документов о его детстве и образовании также не сохранилось. Согласно его первым биографам, Мануэль получил образование под руководством каноника Генриха Вёльфлина, деля класс ни с кем иным, как с будущим реформатором церкви Хульдрихом Цвингли. Непростое детство, необходимость самому зарабатывать на жизнь сказались на качестве его художественной подготовки. В его планы уж точно входила не живопись, а более привлекательные на тот период архитектура, либо ремесло ювелира или механика.

По его ранним работам можно с уверенностью заключить, что Мануэль сначала прошел обучение у художника по стеклу, что доказывают два подписанных витража в Кирхберге недалеко от Бургдорфа, созданные около 1509 года. Высказываются предположения, что он обучался ремеслу витражиста в Аугсбурге у Ганса Бургкмайера или в Нюрнберге у Альбрехта Дюрера. Однако более вероятно, что его учителем был местный витражист. Их производство в этот период было особенно активным и прибыльным; более того, пять недатированных и неподписанных рисунков пером и чернилами, используемых в качестве эскиза для витражей, были приписаны ему как самые ранние известные работы (1507-1508 гг.).

Что Мануэль не был по образованию живописцем неопровержимо доказывает его самый ранний сохранившийся рисунок, он имеет вполне ученический характер, хотя был создан не раньше 1505 года, то есть в 21-летнем возрасте. Представить ученика в этом возрасте в то время абсолютно невозможно.

Несмотря на то, что Мануэль по большому счету самоучка, он достиг поразительной универсальности. Его наследие включает: витражи, рисунки для гравюр на дереве, ювелирные изделия, алтарные образы, портреты, картины религиозного и мифологического содержания, декоративную живопись и настенные росписи монументального формата. Материально он всегда был стеснен в средствах, так что его искусство – это прежде всего возможность заработка. Вот почему, как видно из архивных документов, начиная с 1513 года, он брался за любую более или менее художественную работу.

Более поздние свидетельства рисуют Мануэля как необразованного ремесленника, без знания латыни или французского языка, который боролся с утонченными наклонностями своего образованного деда. Не зависимо от того, получил ли он образование в действительности или нет, семейные связи Мануэля давали ему множество привилегий, и какой бы конфликт ни существовал между ним и его дедом, он, тем не менее, занимал довольно высокое положение в социальной иерархии Берна.

Мануэль впервые появляется в письменных записях в 1509 году в его брачном контракте с Катариной Фришинг, дочерью видного городского советника Ганса Фришинга. В документе его имя указано как Никлаус Аллеман. По-видимому, вскоре после этого он взял в качестве фамилии усеченное имя своего отца - Мануэль. В марте 1510 года после его избрания в Большой совет он появляется в списке впервые как Никлаус Мануэль. В 1513 году Мануэль стал членом местной гильдии художников. В том же году мы находим первую запись, документирующую художественную деятельность Мануэля: квитанцию об оплате за проектирование навесных знаков с именами, надписями или гербами.

В следующем году он купил дом № 72 на Герехтигкейтсгассе (улица до сих пор существует), в котором и жил до своей смерти и который оставался во владении его потомков примерно до 1650 года.

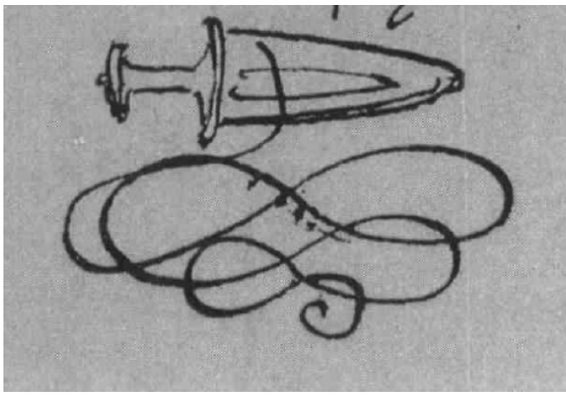
У Никлауса Мануэля было шестеро детей, двое сыновей Никлаус Младший и Ганс Рудольф тоже стали художниками.

Как и многие его соотечественники, Никлас Мануэль несколько раз служил в швейцарском наемном войске. Похоже, что впервые он вступил в наемную армию Франциска I Французского для участия в его кампании 1516 года в Милане. Вот почему его имя отсутствует в списке городских советников того года. Второй раз он участвовал в итальянской кампании 1522 года, особенно жестокой и унизительной серии сражений, в которых они потерпели поражение от своих соперников – немецких ландскнехтов. Мануэль был ранен в руку при штурме Новары и вместе со всеми потерпел тяжелое поражение при Бикокке, разрушившего миф о непобедимости швейцарской армии.

Резкий спад его художественного творчества около 1521–1522 годов, по-видимому, совпал со значительным изменением рода занятий Мануэля, когда он посвятил себя сатирическим поэмам и полемическим пьесам, а также политической карьере. Первый известный текст Мануэля – это хулигански-элегантные стихи, которые сопровождали его фреску «Пляска смерти». Она была написана в 1517 – 1519 годах в доминиканском мона-



Дойч, Мануэль Никлаус
Пляска смерти. Копия Альбрехта Каува (1659).
Акварель



Страница из рукописи Мануэля. Швейцарский кинжал вместо подписи (городская библиотека Берна, фрагмент)

стыре в Берне, это было огромное произведение, известное сейчас нам, к сожалению, лишь по недостоверной копии Альбрехта Каува от 1649 года, находящейся в Историческом музее в Берне.

Наибольшую популярность при жизни Мпнуэлю принесли сатирические листовки, в которых он яростно критиковал папство и католическую церковь. Вместе с его радикальными антикатолическими пьесами они нашли сильный отклик среди населения и, как говорят, сделали для дела Реформации в Берне больше, чем проповеди Берхтольда Галлера.

Дойч на протяжении многих лет был ярым сторонником Реформации. Словами и изображениями он бичевал бесчинства духовенства, а многочисленные стихотворения сатирического содержания на религиозную тему свидетельствуют об огромной силе его слова. Его также высоко ценили в родном городе за дипломатический талант и государственную мудрость. В последние два года своей жизни он принял участие более чем в 80 совещаниях и конференциях и всегда умел своим благородным и примирительным посредничеством довести бурные переговоры до счастливого конца.

В 1523 году он был назначен ландфогтом (управляющим) небольшой бернской территории Эрлах; затем продолжил свою деятельность в Большом совете, через который он начал активно агитировать за принятие новой веры.

В 1528 году Мануэль был избран в Малый совет и 7 октября того же года он стал одним из четырех веннеров, одной из высших политических должностей в городе, уступавшей только мэру и казначею. Он также был назначен Баннергауптманом («капитаном знамени»), командуя бернским войском в нескольких протестантских военных действиях. После официального принятия Реформации в 1528 году руководил иконоборческой чисткой церквей в Берне. В дополнение к своим обязанностям советника, капитана и веннера, Мануэль раз в месяц отправлялся в дипломатические миссии в другие швейцарские города и территории, чтобы помочь урегулировать растущую конфессиональную напряженность, которая грозила разорвать Конфедерацию. Неудивительно, что он скончался28 апреля 1530 года в возрасте 46 лет, по легенде, от физического и нервного истощения.

Почти три четверти произведений Мануэля подписаны его монограммой NMD (см. автопортрет), и личным знаком – швейцарским кинжалом.

Хотя ученые предполагали, что «D» в монограмме означало «Deutsch», нет никаких записей о том, что он когда-либо использовал это имя, за исключением его брачного контракта, в котором его имя указано как «Alleman». В настоящее время общепризнано, что «D», скорее всего, относится к

«Degen» или «Schwytzerdegen», то есть к названию конкретного швейцарского кинжала, который он использовал в качестве печати во многих своих работах. Большинство его работ не датировано. Вместо этого ученые разработали довольно убедительную систему датировки, основанную на документированной эволюции Schwytzerdegen от тонкого, сужающегося лезвия до округлого, тупого кинжала, сопровождаемого россыпью виньеток, найденных в его более поздних работах. Таким образом, графическое творчество Мануэля было разделено примерно на три периода. Всего ему приписывают около 100 рисунков и 10 гравюр на дереве.

В период с 1515 по 1520 годы Мануэль также создал около 30 картин. Сюда входят: шесть алтарей; три картины на холсте; три картины небольшого размера на дереве, каждая размером примерно 13 на 10 дюймов; три портрета, включая один автопортрет; и две настенные росписи, ныне уничтоженные, но, к счастью, сохранившиеся в акварельных копиях. К сожалению, работы Мануэля постигла та же участь, что и его современников, они были уничтожены в процессе Реформации.



Дойч, Мануэль Никлаус Святой Лука, рисующий Богородицу (1515)
Дерево, темпера. 117 x 82 см
Художественный музей Берна

В 1517 году Мануэль расписал потолок недавно достроенного хора Бернского собора, а между 1522 и 1524 годами он помог спроектировать его хоры в стиле Ренессанс, первые в своем роде в Швейцарии. Несколько его картин представляют собой алтарные образы, заказанные местными церквями, что свидетельствует о том, что его талант пользовался большим спросом в Берне; но он также находился в косвенном контакте с некоторыми из самых выдающихся художников Северной Европы, включая Ганса Бальдунга Грина, Урса Графа и, возможно, Дюрера. Действительно, несколько его неподписанных работ ранее считались произведениями этих современников, и его художественные творения достойны сравнения с лучшими произведениями его эпохи.

В этой картине, кроме автопортрета в образе Святого Луки, что для того времени является типичным решением, художник предлагает нам заглянуть в ремесленную мастерскую позднего средневековья. На заднем плане по-



Мануэль, Никлаус Усекновение главы Святого Иоанна, Около 1520
Дерево, темпера 33 x 25 см
Художественный музей Базель



Книга 1889 года подробно рассказывает о творческой и семейной жизни Никлауса Мануэля Дейча



Мануэль, Ганс Рудольф Никлаус Мануэль Младший, сын Никлауса Мануэля, в костюме швейцарского солдата (1553). Рисунок

мощник растирает краски. На переднем плане слева, низкий стол, на котором разложены инструменты художника: многочисленные кисти, горшочки с краской, миска с водой и шпатель. Лука-Мануэль сидит за мольбертом на зеленой бархатной подушке, держа палитру в левой руке, с маховой палкой в правой руке для обеспечения ей твердости. Одна нога выставлена вперед, направляя наше внимание на монограмму художника на плитке. Святой пишет портрет Богоматери с Младенцем, окруженный мерцающим золотым фоном. Лука не смотрит на свое полотно, а, на мгновение остановив свою работу, устремляет взор к верхнему левому



МАНУЭЛЬ Дойч, Никлаус, последователь
Три теологические благодетели, связанные с четырьмя кардинальными благодетелями: Осторожность, Сила, Умеренность
Швейцария, XVI век
Холст, масло. 106×38 см
БСИИ ASG инв. № 04-3702

углу рамы, где, можно догадаться, ему даруется видение Богоматери с Младенцем. Однако, зритель видит лишь слабый проблеск золотых лучей, словно фрагмент мандорлы.

Мануэль подписывал монограммой NMD картины и поэтические тексты, буквы, вначале разделенные, затем слились, чаще всего сопровождались кинжалом, а после 1515 года — лентой, где D означает Degen (меч) или Deutsch (эквивалент фамилии Алеман) и чья эволюция способствует датировке его работ. Его разнообразное наследие включает рисунки, витражи (1508-1529), картины на холсте (1513/1514-1517/1518), алтарные образы, панно малого формата и портреты (ок. 1514-1520), настенные росписи (ок. 1514-1520) и гравюры на дереве (1518).

В 2017 году мероприятие Ночь музеев было посвящено истории реставрации полиптиха последователя Никлауса Мануэля Дойча из БСИИ ASG

Светлана Бородина







Источники:

Golan T. Hans Fries and Niklaus Manuel: Evidence, Inquiry, and Knowledge in Swiss Painting (1430–1530): дис. – Johns Hopkins University, 2019.- 437p.

Haendck B. Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. – Frauenfeld, 1889.-134 s.

Stumm L. Deutsch, Niklaus Manuel // Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Band 9: Delaulne–Dubois. E. A. Seemann. - Leipzig, 1913. - S. 175–177.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
АНТОНИС ВАН ДЕЙК
ФРАНС СНЕЙДЕРС
ЯКОБ ЙОРДАНС

«Золотой век» фламандского искусства



«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG

Каталог виртуальной выставки

2022

Ян де Дуйтц
Жан-Батист де Шампень
Пьер Жозеф Верхаген
Паулюс дю Бойс
Йорис ван Сон
Кристиан Люикс
Питер ван Бокль
Франс Снейдерс
Гиллис Тильборх Младший
Виллем ван Херп
Герард Томас
Норберт ван Блумен
Питер ван Бредаль
Абель Гриммер
Александр Кейринкс
Жерар де ла Валье

Скачать и ознакомиться с изданием можно на сайте компании

16