ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 1 (37) 2022 +16 ISSN 2414-9896



СОБЫТИЕ НОМЕРА

ASG-INVEST ЗАВЕРШИЛА ВОССТАНОВЛЕНИЕ ОКН В КАЗАНИ И МОСКВЕ

ТЕМА НОМЕРА

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»: ФЛАМАНДЦЫ ONLINE И OFLINE

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале
Мир искусств

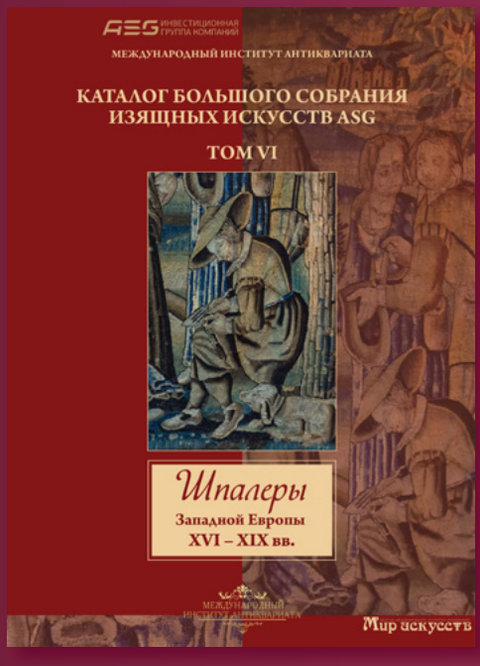
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ











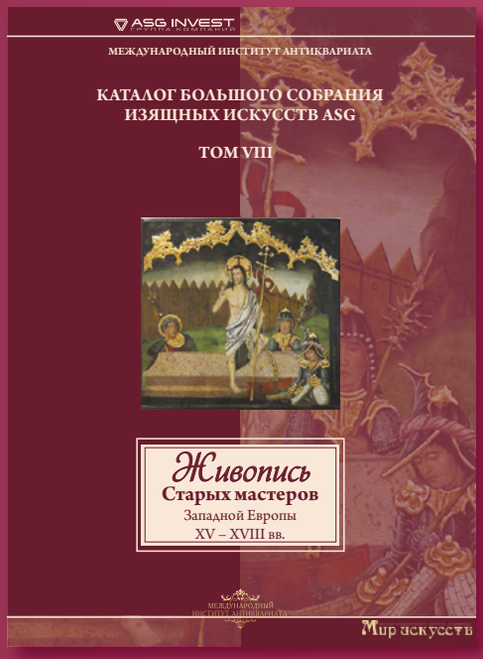




МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ





Уважаемый читатель!

37 номер «Мира искусств» является первым выпуском журнала в год, объявленный в стране Годом народного искусства и нематериального культурного наследия. На первый взгляд, полярные для нашего издания феномены культуры: Вестник уже десятый год ориентирован на отражение шедевров классического искусства и сохранение материального культурного наследия, что отчетливо прослеживается и в библиотеке наших номеров, и в данном выпуске журнала.

В то же время идея частного коллекционирования, ставшая важным нематериальным активом компании, конвертируется нами в успешные проекты. Так, в номере Вы прочитаете о двух выставках фламандского искусства из крупнейших частных собраний – Большого собрания изящных искусств ASG-invest и Государственного Эрмитажа, который тоже некогда формировался как частная коллекция.

Идея отношения к ОКН как неделимому наследству, опыт, накопленный во время восстановления исторического центра Казани и «перенесенный» в Москву, дают свои материальные плоды: сегодня мы отчитываемся о сдаче сразу двух интереснейших объектов – доме Чекмарева-Каменева в Казани и шедевре неоклассицизма – усадьбе Гусева Полоса в Москве.

Светлана Бородина,
главный редактор


Р. 8

СОБЫТИЕ НОМЕРА

ASG-INVEST УСПЕШНО ЗАВЕРШИЛА ВОСТАНОВЛЕНИЕ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В ОХРАННОЙ ЗОНЕ КАЗАНСКОГО КРЕМЛЯ

СТР. 8

ШЕДЕВР НЕОКЛАССИЦИЗМА – ДОМИНАНТА ТЕРРИТОРИИ ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА «СКОЛКОВО»

СТР. 16

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«МЫ СЛЕДИМ ЗА ЗАКОНОТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ В СФЕРЕ АГРОТУРИЗМА...»

СТР. 22

ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 27

ТЕМА НОМЕРА

РУБЕНС. ВАН ДЕЙК. ЙОРДАНС. ЗОЛОТОЙ ВЕК ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ

СТР. 34

«... РАЗНООБРАЗИЕ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ В ЧАСТНОМ СОБРАНИИ ПОРАЖАЕТ ДАЖЕ ИСКУШЕННОГО ИСКУССТВОВЕДА»

СТР. 38

НАШИ ВЫСТАВКИ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ» ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА ИЗ БСИИ ASG

СТР. 42

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

«ПОСЛЕДНИЙ АККОРД СИЕНСКОЙ ШКОЛЫ»: АТРИБУЦИЯ ПОЛОТНА ФРАНЧЕСКО ВАННИ «МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТОЙ ЦЕЦИЛИИ»

СТР. 62

С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА: ЭРОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОЛЛАНДСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XVII ВЕКА

СТР. 76

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ЭКСПЕРТИЗА МУЖСКОГО ПОРТРЕТА РУССКОЙ ШКОЛЫ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ ИЗ БСИИ ASG

СТР. 84

ПАРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ИСПАНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XVII ВЕКА

СТР. 94

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАСТЕРСКАЯ

МИКЕЛЕ ТОЗИНИ И ТАМАРА ДЕ ЛЕМПИЦКА: ЕДИНСТВО УСЛОВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА

СТР. 102

МУЗЕЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

О МЕХАНИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ ДВА СТОЛЕТИЯ НАЗАД

СТР. 106

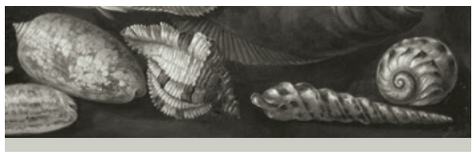
СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ

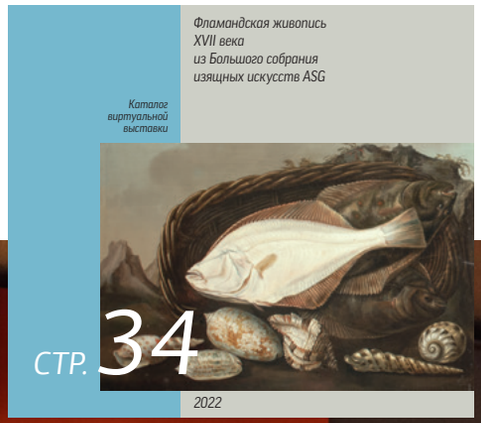
СТР. 118

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

СТР. 136



«Окружение гениев»



СТР. 34



СТР. 38





EDITION REPORT

ASG-INVEST HAS SUCCESSFULLY COMPLETED RESTORATION OF CULTURAL HERITAGE OBJECT OF FEDERAL SIGNIFICANCE IN THE KAZAN KREMLIN PROTECTION ZONE

P. 8

NEOCLACISSIM MASTERPIECE – DOMINANT IN TERRITORY OF INNOVATION CENTER «SKOLKOVO»

P. 16

EDITION INTERVIEW

«WE MONITOR LEGISLATIVE ACTIVITIES IN THE FIELD OF AGROTOURISM ...»

P. 22

MEDIA DIGEST

P. 27

EDITION THEME

RUBENS. VAN DYKE. JORDAENS. GOLDEN AGE OF FLEMISH PAINTING

P. 34

«... DIVERSITY OF ARTISTS NAMES IN A PRIVATE COLLECTION WILL AMAZE EVEN SOPHISTICATED ART CRITIC»

P. 38

EXHIBITIONS

«MILIEU OF GENIUSES». XVII CENTURY FLEMISH PAINTING FROM GAFA ASG

P. 42

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

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

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№1 (37) март 2022 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

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

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

«SIENESE SCHOOL'S LAST CHORD»: ATTRIBUTION OF FRANCESCO VANNI PAINTING «THE MARTYRDOM OF SAINT CECILIA» *P.* 62

FROM A BIRD'S EYE VIEW: EROTIC MOTIFS IN THE WORKS OF DUTCH PAINTERS OF THE 17TH CENTURY *P.* 76

ARTISTIC EXAMINATION OF THE LATE XVIII – EARLY XIX CENTURIES RUSSIAN SCHOOL MALE PORTRAIT *СТР.* 84

PAIRED PORTRAITS OF THE XVII CENTURY SPANISH PAINTERS *СТР.* 94

ART WORKSHOP

MICHELE TOSINI AND TAMARA DE LEMPICKA: THE UNITY OF CONVENTIONAL PICTORIAL LANGUAGE *P.* 102

MUSEUM TECHNOLOGIES

ON THE MECHANICAL AND ARTISTIC RESTORATION OF PAINTING TWO CENTURIES AGO *P.* 106

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY *P.* 118

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 136







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

30 ДЕКАБРЯ 2021 ГОДА ГРУППА КОМПАНИЙ ASG-INVEST ПОЛУЧИЛА АКТ ПРИЕМКИ РАБОТ ПО СОХРАНЕНИЮ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ «ДОМ ЧЕКМАРЕВА» 1770-Е ГОДЫ. ЗАВЕРШИЛСЯ ДЕВЯТИЛЕТНИЙ ЦИКЛ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ЗДАНИЯ, ИМЕЮЩЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ. ПРИ АКТИВНОЙ ПОДДЕРЖКЕ КОМИТЕТА РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН ПО ОХРАНЕ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЛИЦЕ ИВАНА ГУЩИНА ASG СОХРАНИЛА ДЛЯ ГОРОДА ЕЩЕ ОДНО ТВОРЕНИЕ ВАСИЛИЯ КАФТЫРЕВА – АВТОРА ПЕРВОГО РЕГУЛЯРНОГО ПЛАНА КАЗАНИ.

НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ ДОМА СВЯЗАНА С ИМЕНАМИ АРХИТЕКТОРА ФАРИДЫ ЗАБИРОВОЙ И СТРОИТЕЛЯ ЕВГЕНИЯ ЕВСЕЕВА, ПАМЯТИ КОТОРЫХ ПОСВЯЩАЕТСЯ ДАННЫЙ МАТЕРИАЛ

ASG-INVEST УСПЕШНО ЗАВЕРШИЛА ВОССТАНОВЛЕНИЕ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В ОХРАННОЙ ЗОНЕ КАЗАНСКОГО КРЕМЛЯ

«Мир искусств» неоднократно писал о данном объекте (2013.-№1; 2019.-№ 2; 2020.-№ 3), и сегодня мы предлагаем нашим читателям лишь краткий экскурс в его историю, в том числе новейшую.

Приступая к созданию проекта восстановления дома, архитекторы проектных мастерских ASG Мария Сизикова и Альбина Хайруллина под научным руководством известного архитектора и общественного деятеля Фариды Забировой провели архивные изыскания, позволившие определить такие периоды в его богатой истории:

– до 1774 г. — дорегулярный период;

– 1774—1806 гг. — регулярный жилой период;

– 1806—1918 гг. — гимназический период;

– 1918—2004 гг. — послереволюционный период.

Периодизация связана с изменением внешнего облика и структуры здания, границ землевладения и самих владельцев. Особую ценность этого здания архитекторы видели в том, что оно – одно из немногих материальных свидетельств дорегулярной Казани. Автором проекта стал известный губернский архитектор В. Кафтырев, бережно относившийся к существующей застройке и, по версии авторов проекта, достроивший существовавший на этом месте объем до новой регулярной улицы (современной Япеева), симметрично, до семи оконных осей, увеличив фасад и по улице К. Маркса; стены, изначально возводившиеся как наружные, в результате достройки ушли внутрь. До 1806 года дом находился в собственности генеральши Надежды Великопольской, продавшей его Первой Императорской гимназии. В описи имущества гимназии за 1810 год каменный двухэтажный дом с каменной же кухней и деревянными службами, «состоящий через улицу, напротив Молоствовского дома», указан как Дом Моисеевой (фамилия Великопольской во втором браке).



В 1815 году фасад здания лишился кафтыревского декора и стал выглядеть как творение классицизма



Первый, самый сложный, этап восстановления здания был осуществлен в кратчайшие сроки – 2012-первая половина 2013 года

Перестройка дома после большого Казанского пожара (1815) существенно изменила облик здания: исчезли «кафтыревские» фартуки, наличники с «ушками», появились более характерные для классицизма межэтажные пояски, модные в начале XIX века элементы классического стиля. Таким образом, после 1815 года, а не после национализации 1917 года, как можно было бы подумать, здание уже выглядело точно таким, каким его привыкли видеть до 2012 года. В этот период со стороны ул. Япеева был осуществлен пристрой, скорее всего с целью соединения старой части здания с флигелем.

Верхний этаж дома использовался как больница для воспитанников, в нижнем этаже были квартира смотрителя больницы (фельдшера) и комнатных надзирателей, а в подвальном - казармы и кухни. После национализации здания в 1917 году оно весь советский период использовалось под учебные цели, в нем размещался детский сад, позже коррекционная школа.

В 1995 году объект включён в «Перечень объектов исторического и культурного наследия федерального (общероссийского) значения», утверждённый Указом Президента РФ от 20.02.1995 года.

К 2002 году здание находилось в аварийном состоянии, о том, что оно нуждается в неотложных ремонтно-восстановительных работах, свидетельствовали, например, глубокие трещины главного фасада. Но лишь в начале 2012 года здание, площадь которого составляет 810 квадратных метров, было передано Инвестиционной группе компаний ASG в рамках государственно-частного партнерства ее с мэрией Казани для совместной деятельности по развитию казанской агломерации и участия ASG в работе по восстановлению и реконструкции исторического центра города.

Уже к лету 2013 года дом, который на протяжении десятков лет казанцы привыкли видеть бледно-желтым, вернул свои черты XVIII века: реставраторы восстановили декор фасадов, аттики крыши и вместе с тем выделили цветом разные периоды здания – красно-коричневым XVIII в., охрой – пристройки XIX века.

Внутри дома уцелели литые чугунные лестничные перила, с которых реставраторы сняли многочисленные слои краски, и резные деревянные двери, но не кафтыревские, а более поздние – XIX века. На полу в части дома, пристроенной после передачи его гимназии, уцелела метлахская плитка.





С лета 2013 года здание выглядит таким, каким его задумал Василий Кафтырев

Окнам вернули исторический декор – кафтыревские «полотенца», их конфигурацию пришлось восстанавливать по следам на стенах, но уже современными методами, из железобетона.

Здание ошибочно связывают с именами двух известных казанцев – купца Чекмарева и литератора Гавриила Каменева, что доказал в своей статье „Загадки Каменевских домов“ известный архитектор Сергей Саначин. Оно никогда не принадлежало ни тому, ни другому и потому даже косвенно не связано с именем Пушкина, высоко ценившего роль Каменева в становлении русской поэзии. Однако это здание могло быть отмечено пребыванием в нем другого известного русского литератора – Сергея Тимофеевича Аксакова. Он учился в гимназии, преобразованной затем в Императорский Казанский университет, до 1807 года, а в это время в доме размещался лазарет для студентов.

Самое ценное в доме, за что он и отнесён к ОКН федерального значения, – облик и интерьер XVIII века. По фасадам более старинную часть здания можно определить по красно-кирпичному цвету, позднейшие пристрои архитекторы выделили охрой. Первоначальный дом в три окна лишился исторических сводов, как предполагают реставраторы, ещё будучи больницей при гимназии. Их пришлось восстанавливать, но уже современными методами, из железобетона. Две тамбурные деревянные двери с ручками прекрасно сохранились, но были сильно замазаны красками.

К 2019 году реставрация и черновая отделка здания находились на финальной стадии. По требованиям к ОКН здесь были установлены по аналогии с историческими новые деревянные окна. О том, что некогда это было медицинское учреждение, напоминает планировка помещений коридорного больничного типа с перегородками для палат.

Проект 2012 года предполагал после обновления обустройство в здании административных и офисных помещений. Однако с течением лет инвестор отказался от практики чистовой отделки помещений, её выполняют только после передачи в аренду конкретной компании.

На завершающем этапе восстановительные работы на объекте курировала архитектор ASG **Ольга Гринина**, имеющая свою интерпретацию истории дома:

– Мне представляется, что утверждения, будто этот объект содержит какой-то объем, созданный еще до Кафтырева, что он просто пристроил свою часть к некоей постройке дорегулярного периода, неверны. Кафтырев – автор первого регулярного плана города, на котором очень четко можно отследить здания, закрепляющие пересечения основных улиц, задающие красную линию, вдоль которой обязательно было располагать все рядовые постройки. Трудно представить, что какой-то объект, находившийся здесь, мог быть так идеально посажен на красную линию, задаваемую этим домом и домом Урванцова (К. Маркса, 11).

О строительных периодах данного объекта свидетельствует кирпичная кладка разных времен. В наиболее старой части – XVIII века – мы находим большемерный кирпич, в более поздних – размеры кирпича приближены к современным стандартам. Но также хочется отметить, что кирпич был дорог, поэтому собственники могли обращаться к разным поставщикам, мы неоднократно в реставрируемых объектах находили рядом кирпичи разных мануфактур. Есть свидетельства, что кирпич и вовсе изготовляли непосредственно возле стройки, и могли делать его нестандартного размера.

В гражданском строительстве на протяжении XVШ века в перекрытиях подвалов, цокольных этажей, коридоров и лестничных клеток часто применялись своды. В основном использовались коробковые, сомкнутые, нередко распалубки имеют лучковое очертание (в форме сегмента, с резким переломом в пяте). Лучковые распалубки не образовывали единой криволинейной поверхности, их средняя сводчатая часть фланкирована двумя боковыми вертикальными плоскостями. Распалубки такой формы по большей части делались над дверными и оконными проемами, имевшими прямую или же лучковую перемычку, что характерно для построек XVIII века. Все эти конструктивные особенности можно наблюдать на первом этаже здания. Позднее, с изобретением новых строительных и конструктивных приемов своды остались в основном в культовых сооружениях, а в гражданской архитектуре в подавляющем числе случаев стали использовать перекрытия по деревянным балкам.

Обаяние этого здания состоит в том, что сводчатый потолок вызывает ощущение, что ты в подвальчике, а посмотришь в окно, оказывается на первом этаже нормальной высоты. При этом типичная для XVIII века форма оконных проемов.

Архитекторы-реставраторы ASG провели большую исследовательскую работу по восстановлению предметов охраны в этом доме, поиску их иконографических источников. Теперь остается поддерживать их в достойном состоянии, как и интерьер в целом. Предмет охраны в доме – его историческая пространственно-планировочная структура и интерьер в пределах капитальных стен и перекрытий; местоположение и габариты печи в парадном зале второго этажа; местоположение и конфигурация черной лестницы с металлическим ограждением; архитектурно-художественное оформление интерьеров нач. XX века: тянутые штукатурные карнизы в парадных помещениях второго этажа, подлинные филенчатые двери первого и второго этажей, в том числе филенчатые двупольные орнаментированные двери, полотна с остеклением при входе в парадную залу второго этажа; лестница в пристроенной части с чугунным литым ограждением, материал ступеней – мраморная крошка, материал покрытия площадок – керамическая метлахская плитка.

Особо стоит отметить качество реставрации именно лестницы с мраморной крошкой. Здесь соблюден один из классических принципов реставрации – она



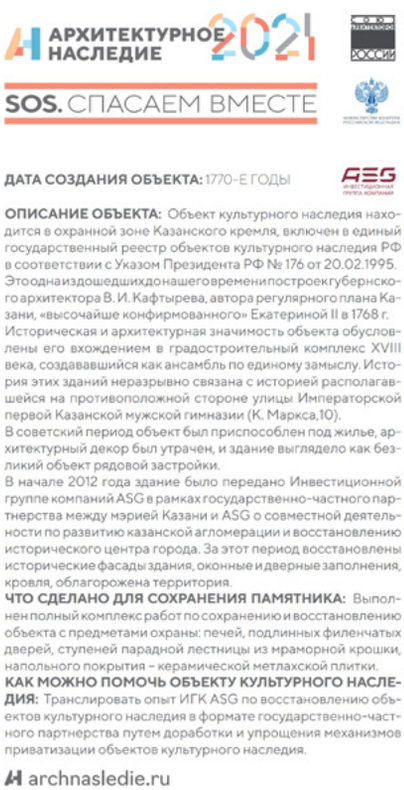
видна, вкрапления мраморных зернышек специально сделаны более редкими, чтобы видеть, где граница подлинного и восстановленного. Парадная лестница начала XX века, о чем свидетельствуют скошенные углы выступающей части здания, бетонные ступени с мраморной крошкой, литые чугунные ограждения, метлахская напольная плитка.

Обычно деревянные дверные и оконные заполнения не подлежат восстановлению, но в доме Чекмарева сохранились исторические двери с фурнитурой, и по фрагментам оставшейся краски реставраторы МИА восстановили их цвет. В доме сохранились два зеркала печи, топочная которых находилась на первом этаже, теперь это – элемент интерьера, они очень красиво вмонтированы в интерьер комнат, получаются красивые линии профилей. Судя по всему, топочные этих печей находились на первом этаже, там же находилась и кухонная плита. Печи практически сливаются со стеной, в период строительства этого дома их закладывали одновременно со стенами и кровлей. Необходимо помнить и о том, что долгое время печь была главным источником вентиляции, поэтому, несмотря на отсутствие топки на зеркале печи, мы видим на нем вьюшки.

– Очень понятная структура внутренних помещений, есть замкнутые пространства, есть анфиладные, пропорции по высоте, ширине и протяженности помещений то, что человек воспринимает мгновенно и эмоционально, очень гармоничны. На мой взгляд, из всех зданий, восстанавливаемых нашей компанией этот и дом Землянова (Московская, 37) очень схожи по своей чистоте, логичности и светлости пространств.

Внутренние карнизы играли исключительно декоративную роль: они украшали линию сопряжения двух перпендикулярных плоскостей – стены и потолка. Карнизы реставрируемого здания при своей простоте и лаконичности имели безусловно выразительные пропорции и профилировку. В доме можно наблюдать софитный тип карниза. Такой карниз в разрезе вытянут по горизонтали и содержит в своем составе софит, ограниченный на потолке венчающей, а на стене, поддерживающей частями. В здании мы наблюдаем тянутые штукатурные карнизы, которые были проще и функциональнее в использовании и исполнении. Помимо правильного соотношения частей, карнизы «звучат» согласно со всеми остальными сохранившимися элементами интерьера, совместно формируя хорошо гармонизованный ансамбль с дверной столяркой, дверными и оконными наличниками, подоконниками.

Более того в данном здании можно наблюдать стилевое единство внутренних и наружных карнизов. У этого здания множество достоинств, кроме красоты и удобства расположения в историческом центре с высокой проходимостью, у него, как я уже говорила, четкая планировочная структура, наличие автономных выходов, собственный дворик. Мне кажется, в этом здании удобно и престижно находится частному учебному заведению, солидному банку, штаб-квартире крупной компании или консульству. Главное, чтобы сюда как можно быстрее вернулись люди, без этого дом существует, но не живет.





Проект всстановления дома участвовал в специал ьном смотре фестиваля Архнаследие 2021 с целью трансляции опыта ИГК ASG по восстановлению объектов культурного наследия в формате государственно-частного партнерства



История объекта связана с именами архитектора Фариды Забировой и строителя Евгения Евсеева

Альбина Хайруллина, архитектор-реставратор

– Во времена студенчества мы занимались сохранением наследия, организовали студенческое объединение по защите памятников «Красный Щит», позже – на шестом курсе - организовали международную научно-практическую конференцию в Казанском государственном архитектурно-строительном университете «Культурное наследие в XXI веке». Нам нужны были старшие помощники, ведь в научном мире мы никого не знали, поэтому нам посоветовали обратиться к Фариде Мухамедовне – так и произошло наше знакомство. В наших кругах о ней говорили много, казалось, это личность, к которой так просто не обратишься. Но на деле она оказалась очень открытым человеком, любящим инициативы студентов. Она тут же набрала нам с десяток именитых гостей: все они были ее большими друзьями и с радостью откликнулись, приехали и поддержали нас. Она не была моим преподавателем, но большая часть того, что я умею, – ее заслуга. Свою реставрационную практику я начинала под ее руководством в ее фирме. Позже, придя на работу в ASG, у нас сохранились дружеские отношения, она все также была моим научным руководителем по многим казанским проектам. К числу самых известных я бы отнесла комплекс Адмиралтейской конторы (К. Маркса, 17) – сложнейший и одновременно интереснейший объект, в основе которого постройки XVIII века, усадьбы Юнусовых-Бурнаевых (Тукая, 81-85); их она называла «машиной времени», так как на этих объектах отразилась долгая история развития казанской архитектуры, начиная с XVIII века и заканчивая советским периодом. Особенно меня удивил тот факт, что несмотря на то, что детство Фариды Мухамедовны прошло на верхнем этаже дома по адресу Тукая, 87 (исторически дом был городской

усадьбой, надстроенной в советское время тремя этажами), при первой же возможности она сама инициировала снос верхних надстроенных этажей, дабы вернуть историческую память, исторический масштаб древней улицы, невзирая на личные воспоминания о детстве. В этом была она вся – личные амбиции она всегда могла убрать на задний план, когда речь шла об исторической справедливости, сохранении памятников.

Когда мы познакомились, Фарида Мухамедовна уже имела богатый опыт, у нее был непререкаемый авторитет, в частности, и потому, что всегда можно было получить правильный ответ на самый сложный вопрос. Конечно, как зампредседателя ТРО ВООПИК, согласовывая интересы разных сторон, она могла пойти на компромисс, но в научной сфере она всегда была принципиальна и честна: она относилась с пиететом к начинающим архитекторам, никогда не стремилась обозначить свое авторство, хотя очень многое вносила в наши проекты. Ее дом всегда был открыт для нас, молодых и «зеленых» архитекторов – тому она книжку посоветует и даже выдаст почитать из своей огромной библиотеки, тому вытащит из закромов какой-нибудь проект и покажет на его примере, как лучше оформить или подать чертеж, посоветует фильм для общего развития – настоящий педагог и друг с большой буквы.

Активная проектная и общественная работа не позволили ей защитить диссертацию, хотя она успешно училась в аспирантуре МАрхИ, но мне кажется, она к этому и не очень стремилась, хотя преподавала с увлечением. Еще одной ее настоящей страстью было градостроительство, на заседаниях градостроительного совета они, наверное, и встретились – Фарида Мухамедовна и Евгений Александрович, архитектор и строитель, на первый взгляд, вечные оппоненты, а те, кто были с ними знакомы, знали, что они ценят и уважают друг друга, несмотря на то, что спорили иногда феерично.

Фарида Мухамедовна чисто по-женски демонизировала образ Евгения Александровича, но я знаю, что она его уважала, часто спорила в поисках золотой середины, прислушивалась к его советам именно потому, что доверяла его знаниям и вкусу.

Евгений Александрович как строитель сделал очень много, достаточно назвать число возведенных им объектов – более 100, был очень хорошо образован, профессионально разбирался в искусстве, и не только в искусстве. Не только его профессиональные, но зачастую и житейские советы помогали мне в разных ситуациях, с ним было надежно – я точно знала, возможно, он и не всегда был согласен с моими решениями, но в любой спорной ситуации, неизменно вставал на мою сторону, защищал эти самые решения, как свои. Иногда потом мне за это попадало (наедине), но это было такое воспитание, так сказать, отеческое, за что я ему безмерно благодарна. Вспоминаю наши частые командировки на московские объекты, выматывающие поездки загород, пробки, приезжаешь в гостиницу без сил, а тут Евгений Александрович, заботясь о нас, то пирог испечет, то ведром раков угостит, то рассмешит так, что усталость как рукой снимет. Хорошее было время.

Удивительно, но у них всегда находилось для меня время, это были прирожденные педагоги, щедро делившиеся с нами, молодыми, знаниями, опытом и мудростью. Заслужить их расположение было просто: нужно было относиться к делу, как они, жить им. У Евгения Александровича был особый талант находить людей, делать их своими союзниками, и помогать, помогать и советом, и делом. Я до сих пор пользуюсь



Парадная лестница восстановлена реставраторами ASG

его «рецептами», например, «сделай один шаг назад, чтобы сделать два шага вперед». Часто в суете жизни я делаю остановку и думаю, а как бы поступил Евгений Александрович в той или иной ситуации, а Фарида Мухамедовна? Теперь мне кажется, что та щедрость, с какой они стремились передать нам все, что они знали и умели, шла от предчувствия, что у них немного времени в запасе. И к тому огромному чувству благодарности, которое я к ним испытываю, всегда присоединяется горечь, что они ушли так рано.

Светлана Бородина, редактор журнала

– Фарида Забирова и Евгений Евсеев – авторы публикаций в журнале «Мир искусств». Фарида Мухамедовна просто отдавала готовый материал, а с Евгением Александровичем мы работали вместе, иногда как соавторы, но чаще я брала на себя роль литературного записчика: писать ему было некогда, а наговаривать материал соглашался. Глубина его профессиональных знаний и широта эрудиции поражали, звучит банально, но точнее не скажешь. Рассказывая об эволюции отопительных систем усадебных домов, многослойных фасадах, строительных технологиях и т.д., Евгений Александрович ссылался не на СниПы, а на законы физики и химии, историю архитектуры, излагая материал научно, доступно и вкусно. За внешней брутальностью и его знаменитой «грубостью» скрывались заботливость и нежность – к молодым коллегам, к белкам и кошкам на объектах восстановления и, конечно, к построенным им зданиям. Он их навещал, переживал, если видел огрехи в эксплуатации и, могу представить, с какой страстью обрушивался на виновника, если таковой находился...



Масштаб программы восстановления ASG 26 объектов культурного наследия в историческом центре Казани и масштаб личности Евгения Евсеева удивительным образом совпали, это был профессиональный вызов, ответ на который стал главным проектом в его профессиональной карьере.

Алексей Сёмин, владелец Группы компаний ASG-Invest

– Новейшая история дома связана с именами Фариды Забировой и Евгения Евсеева, архитектора и строителя, во многом благодаря которым группа компаний ASG-invest успешно справилась с задачей восстановления исторического центра Казани, поставленной Президентом республики Рустамом Минниханом.

Уникальная по объему и срокам исполнения программа, в ходе которой наша группа компаний восстановила 26 зданий, требовала профессионалов высокого класса, к числу которых принадлежали Фарида Мухамедовна и Евгений Александрович.

При кажущемся несходстве оценок, вкусов, взглядов – чего стоит их громогласная перманентная полемика во время обходов ОКН, совещаний, - их многое объединяло. Во-первых, глубокие профессиональные знания, широта интересов, готовность искать нестандартные решения для достижения результата.

Во-вторых, щедрость, с которой они делились знаниями и опытом с молодыми коллегами, студентами, за короткое время сформировав настоящих продолжателей своего дела, что подтверждает сдача очередного объекта.

И даже в несправедливо преждевременном уходе – на пике профессиональной и человеческой зрелости – они совпали.

С удовлетворением узнал о планах Правительства Татарстана увековечить память людей, внесших вклад в сохранение культурного наследия. Думаю, что наши объекты, украшающие теперь Казань и навсегда связанные не только с именами их архитекторов, но и тех, кто спас их от небытия, а это Фарида Забирова и Евгений Евсеев, являются одним из достойных способов сохранения памяти.

Светлана Бородина

14 ФЕВРАЛЯ ДЕПАРТАМЕНТОМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОРОДА МОСКВЫ (МОСГОРНАСЛЕДИЕ) ПОДПИСАН АКТ ПРИЕМКИ ВЫПОЛНЕННЫХ РАБОТ ПО СОХРАНЕНИЮ ВЫЯВЛЕННОГО ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ «АНСАМБЛЬ УСАДЬБЫ «ГУСЕВА ПОЛОСА», НАЧАЛО XX ВЕКА, АРХИТЕКТОР А.И. ШУМИЛИН – ГЛАВНЫЙ ДОМ». ЗАВЕРШИЛАСЬ СЕМИЛЕТНЯЯ МАСШТАБНАЯ РАБОТА ПО СПАСЕНИЮ ОБРАЗЦА УСАДЕБНОГО АРХИТЕКТУРНОГО РЕНЕССАНСА НАЧАЛА ПРОШЛОГО ВЕКА НА ТЕРРИТОРИИ ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА «СКОЛКОВО»

ШЕДЕВР НЕОКЛАССИЦИЗМА – ДОМИНАНТА ТЕРРИТОРИИ ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА «СКОЛКОВО»



В истории усадьбы «Гусева полоса», право на восстановление которой ASG в начале 2015 года выиграла в открытом конкурсе, как в магическом кристалле отразилась вся величественная и драматичная история этого феномена русской культуры. Некогда связанная с громкими именами и знаменательными событиями: территорией владели бояре Пушкины, предки поэта, Светлейший князь Александр Данилович Меншиков, генерал Пассек, один из участников заговора, приведших на российский престол Екатерину, дипломат граф Чернышев, 31 августа 1812 года здесь ночевали русские войска, шедшие после Бородинского сражения к Москве... К концу XIX века территория усадьбы, как и большинство бывших подмосковных, ее владельцами дробится и отводится под дачи.

Так, в 1911 году имение приобрел инженер-строитель Александр Иванович Шумилин, один из совладельцев конторы «Инженерное дело». В 1913 году он приступил к строительству нового усадебного дома, разобрав и использовав как строительный материал дом бывшей владелицы.

Уже к апрелю 1914 года был возведен двухэтажный деревянный прямоугольный объем на каменном фундаменте. Первый этаж был выстроен «из толстого круглого леса», а второй - «в основном из балочного», часть перегородок также была бревенчатой. Здание получило самое современное по тем временам оборудование – центральное отопление, канализацию, вентиляцию, электрическое

освещение, ванные комнаты, теплые ватерклозеты.

Главными декоративными элементами неоклассического облика являлись портики южного и северного фасадов, включившие в свою композицию две примыкавшие к основному объему террасы. Южная терраса, обращенная к вновь разбиваемому саду, имела двухэтажную прямоугольную и полукруглую одноэтажную части «с карнизами из барельефа и в средней части по второму этажу с кессонами; балясники на террасах и веранде бетонные, точеные массивные ...пол террасы залит цветной мастикой». С севера примыкала каменная открытая терраса с каменными же оштукатуренными колоннами с украшениями и бетонным точеным балясником». В традициях русского усадебного строительства она была обращена к старому саду и главной въездной аллее - дороге на станцию.

Отделку здания не остановила даже начавшаяся война, последняя запись в страховом описании от 1916 года свидетельствует о настилке дубового паркета в первом этаже и оклейке стен дорогими обоями.

В литературе архитектура здания получила высокую оценку «как выдающийся образец архитектуры неоклассицизма». Проект здания пока не найден, точное имя автора не известно, но специалисты с уверенностью высказывают предположение, что значительную часть проектных работ выполнил сам владелец инженер-строитель Александр Иванович Шумилин. Так, в прошении на переустройство лестницы в его собственном доме на Арбате он писал: «Переустройство имеет быть произведено под моим личным, Александра Ивановича Шумилина, наблюдением и ответственностью».



Усадебный дом на начало восстановления



После национализации усадьбы здание использовалось под различные нужды, здесь размещались детский сад, правление колхоза, в 1960-х годах – дом отдыха Министерства гражданской авиации СССР, в 1990-е годы здание передали Минэкономразвития РФ.

Начиная с 2012 года, архитекторы Москвы в течение ряда лет вели информационную кампанию о необходимости сохранения на территории инновационного центра «Сколково» находящихся там исторических объектов, тогда еще не получивших статус культурного наследия. По мнению председателя Совета по наследию Союза архитекторов

России Ирины Маркиной, вся территория бывших деревень Сколково и Мамоново, когда-то принадлежавшая Александру Меншикову, должна стать памятным местом федерального значения.

Архитекторы предупреждали, что в Сколково на грани полного уничтожения находится несколько объектов, в числе которых выдающийся памятник архитектуры неоклассицизма – усадьба, представляющая собой главный дом с регулярным садом и пейзажный парк с системой каскадных прудов: «Усадьба находится в удручающем состоянии, имеются многочисленные повреждения несущих конструкций стен, перекрытий и кровли. Здание стало непригодным для эксплуатации».

В настоящее время рассматривается вопрос о полном уничтожении уникального строения, представляющего собой пример усадебного архитектурного ренессанса 10-х годов XX века. «Однако снос усадьбы нанесет непоправимый ущерб культурному наследию, и нельзя допустить, чтобы будущее нашей науки строилось на руинах памяти наших предков», – говорилось в поступившем в МГД обращении Совета по наследию Союза архитекторов России.

Получив право на восстановление усадьбы, ASG приступила к противоаварийным работам, о необходимости которых свидетельствовало общее состояние дома. Так, северо-западная стена после нескольких дождливых дней частично обрушилась на уровне второго этажа, и это лишь один из немногих примеров.

Наряду с архитектурными исследованиями на объекте были проведены комплексные инженерные, микологические, инженерно-технологические исследования. Результатом их стал комплексный подход к восстановлению и приспособлению здания.

Уже к осени 2017 года большая часть восстановительных работ была выполнена.





Для строительства усадебного дома был разобран старый главный дом прежней владелицы усадьбы московской купчихи Васильевой, а в ходе обследования чердака были обнаружены следы пожара





Во время восстановительных работ не только заменяются сгнившие элементы конструкций, но и исправляются допущенные технологические ошибки во время строительства, ставшие причиной разрушения и ослабления балок, перекрытий, деревянного сруба





Усадебный дом снаружи и внутри был богато декорирован лепниной: маскароны, листья аканта на замковых камнях, барельефы медальонов, венки, волюты, капители, которые были фрагментарно демонтированы для снятия слепков и восстановления на их основе утраченных элементов

По аналогии с пилотным проектом губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья» усадьбой В.И. Аигина, ASG приняла решение не просто восстановить интерьер, но и наполнить его аутентичной мебелью и декором.

Финишной отделкой стен стал текстиль, выбор цвета ткани зависел от назначения помещений – парадное, жилое – как это было принято в традиционном усадебном интерьере.

Результаты восстановительных работ были представлены общественности летом 2021 года на IV Всероссийском фестивале «Архнаследие». Объект ASG не только получил Специальный диплом фестиваля, отмечены большие перспективы усадьбы как уникального исторического объекта на территории инновационного центра.

Светлана БОРОДИНА
Фотографии Вадима Разумова







Интерьер усадебного дома восстановлен на основе коллекций живописи, мебели, прикладного искусства Большого собрания изящных искусств ASG

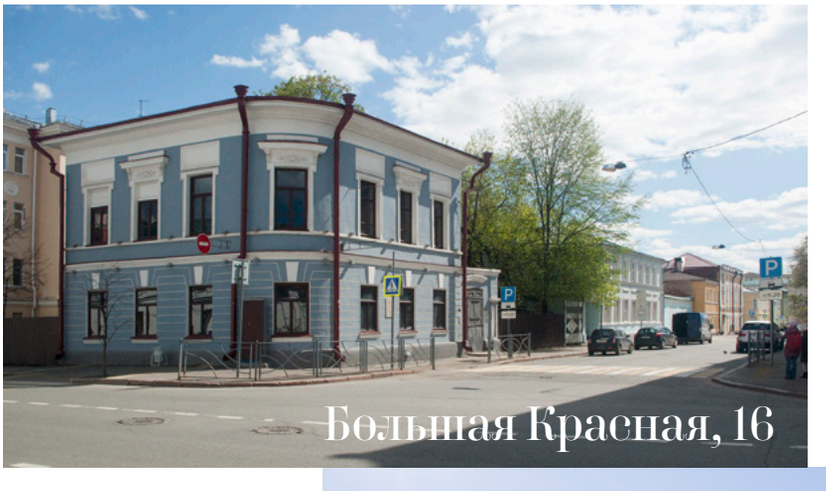


Источники:
Заика И.К. Сколково: объекты культурного наследия нужно спасти // Вестник. Зодчий. 21 век. – 2012.-№ 4.- С. 30-33.
Лекомцев М. Г., Заика И. К. Сколково История и памятники //Вестник. Зодчий. 21 век. – 2012. – №. 4. – С. 22-29.

Войди В ИСТОРИЮ

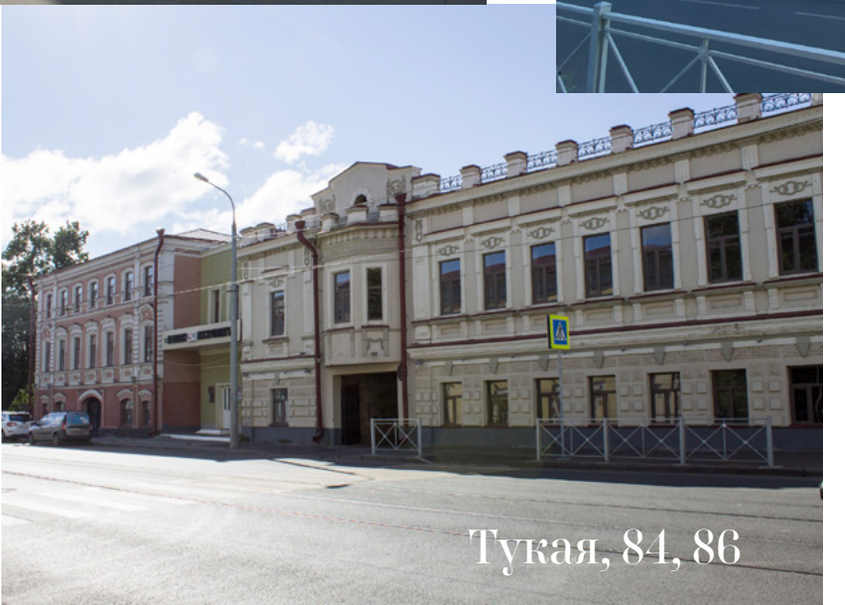


Здания в историческом центре Казани, восстановленные ГК ASG в рамках государственно-частного партнерства с мэрией Казани, являются неотъемлемой частью образа города у туристов и горожан.
Уникальный архитектурный облик, расположение на первой линии улиц с интенсивным пешеходным и автомобильным трафиком,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





ЕДИНАЯ АРЕНДНАЯ СИСТЕМА



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

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



Нурвиль Гарипов, к. с.-х. наук, директор центра сопровождения сельскохозяйственных активов ASG

«КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ ЗЕМЕЛЬНЫХ АКТИВОВ ASG В КАЗАНСКОЙ АГЛОМЕРАЦИИ В 2020-2024 ГОДАХ И НА ПЕРИОД ДО 2040 ГОДА» (2020) ПРЕДУСМАТРИВАЕТ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕРРИТОРИЙ, НАХОДЯЩИХСЯ В УПРАВЛЕНИИ ASG-INVEST, БЕЗ ПЕРЕВОДА ИХ ИЗ КАТЕГОРИИ ЗЕМЕЛЬ СЕЛЬХОЗНАЗНАЧЕНИЯ, ДЛЯ РАЗВИТИЯ АГРОТУРИЗМА, ФЕРМЕРСТВА И САДОВЫХ ОБЩЕСТВ. О ТОМ, КАКИМ ВИДИТСЯ АГРОТУРИЗМ В КАЗАНСКОЙ АГЛОМЕРАЦИИ «МИРУ ИСКУССТВ» РАССКАЗАЛ НУРВИЛЬ ГАРИПОВ, К. С.-Х. НАУК, ДИРЕКТОР ЦЕНТРА СОПРОВОЖДЕНИЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ АКТИВОВ ASG.

«МЫ СЛЕДИМ ЗА ЗАКОНОТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ В СФЕРЕ АГРОТУРИЗМА...»

– Нурвиль Энгелевич, в конце прошлого года «Парламентская газета» обратилась к теме дорожно-транспортной доступности объектов культурного наследия, в том числе в сельской местности, для ее совершенствования предполагается разработка особой федеральной программы; ранее, в апреле 2019 года в Государственную Думу РФ был внесен законопроект о развитии сельского туризма (агротуризма), который в настоящее время находится на рассмотрении в первом чтении, внесены поправки в 132-ФЗ «Об основах развития туристской деятельности в Российской Федерации», закрепляющие определение понятия «сельский туризм». Можно сделать вывод, что на федеральном уровне тема агротуризма получает перезагрузку, а что планирует компания в этом направлении?

– Наша Группа компаний на этот счет имеет четкий план, отраженный в разработанном ею программном документе – «Концепции развития земельных активов ASG в казанской агломерации в 2020-2024 годах и на период до 2040 года» (2020). Согласно Концепции, 15,1 тыс. га территорий, находящихся в управлении ASG-Invest, планируется использовать без перевода их из категории земель сельхозназначения для развития агротуризма, фермерства и садовых обществ.

Мы следим за законотворческой деятельностью, законодательные инициативы, о которых Вы сказали, направлены на придание нового статуса социально-экономическому развитию сельских территорий и сельского хозяйства в целом, раскрывают понятие «сельский туризм», это позитивный факт. У нас в республике реализуется целый комплекс мер, направленных на улучшение социально-экономической ситуации в селе, главными из которых считаю региональную про-

грамму газификации, что вместе с программой социальной газификации Президента РФ обеспечило Татарстану один из самых высоких уровней газификации села; региональную программу повышения качества водоснабжения; программу комплексного развития транспортной инфраструктуры казанской городской агломерации и др. Итогом этой деятельности стало то, что в 2019 году в рейтинге регионов России по качеству жизни сельского населения, сформированном Всероссийским институтом аграрных проблем и информатики имени А. А. Никонова, Республика Татарстан заняла четвертое место. А отсюда и условия для повышения доступности жилья за счет ИЖС в сельской местности, и сохранение сельского населения, и возможности для агротуризма...



Большинство русских пейзажистов – от Саврасова до Нестерова – были неравнодушны к дубравам, которыми богат Зеленодольский район Татарстана

– Чей опыт организации агротуризма Вы изучали, что взяли как пример для реализации?

– И отечественный, и зарубежный. Сразу же с началом урбанизации в мире начался обратный процесс – дезурбанизации, который у нас в стране носил всеобщий, правда, сезонный характер. На лето дворяне выезжали в усадьбы, богема, купечество – на дачи, мещане и рабочие – снимали комнаты и углы, все стремились на природу, к чистому воздуху, воде и т.д. А поездки на кумыс, Кавказ, детально описанные писателями XIX века, что это, если не агротуризм? В довоенный период в СССР была построена сеть санаториев, профилакториев, домов отдыха опять же во внегородской среде, элита имела возможность месяцами жить и работать в домах творчества. В годы оттепели началось массовое садоводство и огородничество. Любовь россиян к своим шести соткам – это не только стремление обеспечить себя овощами, а традиции сезонной жизни на два дома. У кого не было дач, выезжали на турбазы своих предприятий, совершали круизы выходного дня, путешествовали в поездах здоровья и т.д.

Красота природных ландшафтов российской средней полосы – степной, лесостепной – наших современников трогает еще больше, чем их предков, поскольку для современного горожанина это уже не эстетический только, а по- настоящему терапевтический фактор.

Так что исторически агротуризм укоренен в российский образ жизни, хотя нам не чужд и зарубежный опыт. Я изучал литературу, ездил по Германии, Италии, Франции, Голландии... Примечательно, что во Франции агротуризм появился не так давно, в 60-е годы прошлого века на фоне кризиса в сельскохозяйственной отрасли, проблем конкурентоспособности сельскохозяйственной продукции на международных рынках. А сегодня Францию посещают более 7 млн агротуристов в год, актуальные направления – винный и гастрономический туризм. Там, где есть выход к морю, еще и пляжный отдых. При этом государство серьезно помогает этому виду малого и среднего бизнеса, оставляя за собой нормативно-правовое обеспечение, рекламу, поддержку ассоциаций субъектов агротуризма, финансирование в виде дотаций и льготного кредитования. Ну, и необходимо учитывать, что уровень благоустроенности жилого фонда во Франции повсеместно достаточно высок.

В Татарстане более реальна другая модель агротуризма, напоминающая экскурсии выходного дня советского периода. Она ориентирована на автотуристов;



Татарстану повезло с реками, достаточно сказать, что именно здесь соединяются Волга и Кама



учитывая состояние дорожной сети Татарстана, ее постоянное улучшение и не всегда комфортабельное жилье достаточной площади на селе, это представляется перспективным. Кроме того, автотуристам нужен лишь основной набор услуг, по большому счету, это только питание и возможность (по желанию) участвовать в каком-либо производственном процессе. В перспективе для этой модели потребуется уже строительство кемпингов на территории ферм и какой-то обслуживающий персонал, ибо семья фермера в летний сезон занята с утра и до ночи.

Помимо экономических достижений от агротуризма для региона, значительный эффект наблюдается в части развития его социальных и социокультурных параметров. В первую очередь это остановка деградации сельских районов, снижение оттока населения, а также сохранение и воссоздание культурного наследия.

– Страны, которые Вы назвали – Франция, Англия, Италия, Голландия, никогда не знали периодов коллективизации земли, а как обстоят дела в странах бывшего социалистического лагеря, где также были сельскохозяйственные кооперативы?

– Естественно, агротуризм появился там позднее, по большей мере, из-за слаборазвитого жилищно-коммунального фонда в сельском секторе, а реконструкция объектов проживания туристов сказалась на высокой стоимости туристских услуг. На первом этапе затраты превышали стоимость, но некоторым странам удалось добиться успеха, например, Польше. Сегодня она по многим показателям не отстает от европейских лидеров, агротуризм дает стране 4% всего валового продукта. Мы понимаем, что Польша не имеет таких благословенных территорий, как Майорка, теплые морские побережья и т.д., климат хотя и мягче, но похож на наш. Следовательно, причины не в природе, а в администрировании. Во время ознакомительной поездки по Польше, я узнал, что средства от агротуризма не облагаются подоходным налогом, гостевые дома и другие объекты туристской инфраструктуры регистрируются бесплатно, и унаследовать землю сельхозназначения может только человек с аграрным образованием. Кстати, опыт Польши сейчас активно изучают страны-бывшие республики СССР – Литва, Эстония, Грузия, Белоруссия, Азербайджан.

На текущий момент развитие агротуризма в России находится

в стадии становления, но потенциал его огромен, и дело не только в социально-экономической и международной обстановке. Наше преимущество – разнообразие природно-географических условий и протяженность пространств, не тронутых цивилизацией. Приехав на Мешу, мы уже не увидим усадьбу, в которой гостил Лев Толстой, но речка осталась та же самая, она не стиснута бетонным парапетом, а все так же позволяет посидеть на берегу с удочкой или просто побродить по мелководью...

Татарстан имеет все возможности стать центром агротуризма как внутреннего, так и въездного: разнообразные природные, этнографические, культурные, сельскохозяйственные и иные ресурсы сельской местности позволяют отечественным аграриям создавать туристский продукт, который будет конкурентоспособен по качеству.

Только благодаря активной выездной туристской практике последних лет россияне осознали, каким богатством они располагают: огромными запасами пресной воды, лесными и луговыми пространствами, столь разнообразными по красоте да еще с нашей отчетливой сменой времен года.

Для развития агротуризма, так же, как и для сохранения культурного наследия, требуется патронирование со стороны государства, это и поддержка любого бизнеса на селе, включая лесной – сбор грибов, ягод, лекарственных растений, разъездной торговли, ремесел и т.п., для этого необходимо возрождение потребкооперации на государственном уровне. Учитывая состояние жилых объектов на селе, необходимы вложения в обустроенность местности – глэмпинги, кемпинги, домики летнего пребывания и т.д., что может делать как государство, так и крупный бизнес, но тогда ему нужны гарантии, защищающие вложенные средства.

– До пандемии COVID-19 туризм являлся одним из наиболее динамично развивающихся секторов мировой непроизводственной сферы, теперь к этому обстоятельству добавились еще и санкции, как Вы оцениваете их последствия для российского агротуризма?

– Что касается пандемии, в условиях самоизоляции многие горожане поняли прелесть жизни на природе в собственном доме, поэтому стремление купить земельный участок и возвести на нем дом, подходящий для круглогодичного проживания, были налицо. В условиях закрытости для россиян зарубежных курортов неизбежно активизируется внутренний туризм и при надлежащих условиях – жилье, дороги, сервис – агротуризм в том числе.

Санкции 2022 года, уверен, при должной поддержке, а руководство страны ее гарантирует, обернутся выгодами для отечественных сельхозпроизводителей, как это было в 2014 году. После введения антироссийских санкций в августе 2014 года президентом нашей страны был подписан указ о введении некоторых экономических мер для защиты Российской Федерации. Запрет на импорт дешевой сельскохозяйственной продукции, с которой наши сельхозпроизводители не могли конкурировать, привел к экономическому росту в этой сфере. Конечно, в первую очередь, сказалось то, что Россия начала вкладывать все больше инвестиций в развитие сельского хозяйства.

Мировая практика демонстрирует неуклонный рост доли участия агротуризма как в системе туристической индустрии и формировании туристского продукта, так и в сельскохозяйственной экономике в целом. Агротуризм в скором времени может выступить и как компенсационный бизнес, страхуя фермеров от убытков в неурожайные годы или обвала цен на рынке сельскохозяйственной продукции. Со стороны государства мы наблюдаем стремление поддержать отечественных субъектов агробизнеса, что приведет к повышению привлекательности сельскохозяйственного производства, популяризации сельского образа жизни.

– Пока организация агротуризма силами фермерских хозяйств не стала повсеместной, какими Вам видятся его перспективы, кто этим может заниматься?

– Заниматься оказанием услуг в сфере агротуризма может мелкий и средний, реже крупный, бизнес. Для крупных агроформирований создание агротуристского проекта позиционируется скорее не в качестве дополнительного источника прибыли, а как инструмент продвижения собственного бренда, формирования и повышения имиджа, поддержания спроса на их продукцию.

Средний бизнес использует агротуризм как дополнительный источник дохода для поддержания рентабельности хозяйства, финансовую возможность для диверсификации аграрной деятельности и, как следствие, повышение экономической стабильности. Развитие в этом направлении может осуществляться по двум траекториям. Для первой характерно предоставление разнообразных услуг: питание, проживание, объекты показа, мероприятия развлечений, экскурсионные и транспортные услуги и пр., выполнение владельцами большей части функций, что вызвано огра-

ниченностью в поставщиках подобных услуг на селе.

Для второй – специализация на моноуслугах: разведение страусов, пчёл, сыроварение и т.д. Как правило, это личные подсобные или коллективные фермерские хозяйства, которые не оказывают полный пакет услуг и, как следствие, основной экономический эффект приносит продажа производимой продукции. Клиентская база может быть достаточно широкой или узкой, но постоянной, например, любителей козьего сыра или копченого гуся и т.д. В результате совсем необязательно этим хозяйствам расти до полифункционального уровня, хотя при желании и наличии условий можно пройти этапы от сельского гостевого дома до агроотеля и агротуристического комплекса, а затем и агротуристической деревни.

Кроме того, привлекая клиентов, агротуризм служит идеальным катализатором для развития альтернативных форм несельскохозяйственного бизнеса в сельской местности.

– В последнее десятилетие все актуальнее становится феномен «экономики впечатлений», куда входит и агротуризм, именно за удивлением и впечатлением едут горожане в выходные и праздничные дни в сельскую местность. Но кроме живописных ландшафтов нужны еще средства стимулирования туристского интереса, что бы Вы рекомендовали организаторам этого бизнеса?

– Не во всем согласен с Вами. Именно ландшафт – то есть красоту природы, ее подлинность, нерукотворность я бы советовал продвигать как нашу основу экономики впечатлений. Вспомним прошлое, на зиму дворяне уезжали в Италию или Ниццу, а на лето – в свою деревню. Особенно семьи с детьми, нет для детей ничего здоровее деревенского быта, когда ребенок целый день на улице со сверстниками, наблюдает животных, их повадки, проходит важнейшие уроки добра, эти впечатления остаются на всю жизнь... да еще есть возможность кормить его только натуральными продуктами.

Что касается услуг, то опыт знакомства с агротуризмом показывает, что услуги значительно отличаются, их набор соответствует традициям, образу жизни горожан того или иного региона. Например, это может быть просто проживание в сельской местности, что называется, на всем готовом, человек работает в экологической обстановке, что очень актуально для фрилансеров. Идеальны в этом смысле дворянские и купеческие усадьбы с возможностью организации на их базе сельхозпроизводства и для обеспечения туристов продуктами, и как источник впечатлений, о которых Вы говорите. В Татарстане реален и активный отдых – рыбалка, велопоходы по берегам рек и горам, водные путешествия на лодках, катерах, зимой лыжный десант и т.д.

Те, кто стремится побыть наедине с природой и не готов обходиться без привычного бытового комфорта, могут воспользоваться услугами глэмпингов, которые начали активно развиваться у нас в стране, опыт есть и в Татарстане. Год назад на встрече с организаторами этого вида экологического туризма Президент РТ Рустам Минниханов обещал глэмпинг-центрам поддержку по примеру развития инфраструктуры в садоводческих товариществах подъездные пути, электричество, вода, вывоз ТБО и др.

Огромным нашим конкурентным преимуществом является то,



что Татарстан сохранил свою самобытность – язык, кухню, ремесла. Поэтому очень перспективным считаю организацию как центров агротуризма национально-ремесленных подворий. Там можно будет знакомиться с культурой и историей татар, принимать участие в бытовых, праздничных, по желанию, культовых практиках – печь зур-балиш, запрягать лошадь, сшить тапочки знаменитым татарским швом или попрактиковаться в мастерстве гончара и т.д.

2022 год, объявленный в России годом культурного наследия народов России, и текущая политическая и социально-экономическая обстановка стимулируют обращение к исконно российским практикам в сфере туризма. Уверен, что тема агротуризма получит дальнейшее развитие, и наработки нашей компании воплотятся в интересные практические проекты.

– Как это уже не раз случалось в течение последних 30 лет. Уважаемый Нурвиль Энгелевич, спасибо за содержательный разговор!

Беседовала Светлана Бородина

ДАЙДЖЕСТ СМИ

В КАЗАНИ НАШЛИ ШЕДЕВР 1600-Х ГОДОВ ИТАЛЬЯНЦА ВАННИ, ПИСАВШЕГО ДЛЯ СОБОРА ПЕТРА В ВАТИКАНЕ

7.01.2022 ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

Полотно посвящено мученической смерти одной из ранних христианок III века, впоследствии святой Цецилии, которую сиенский мастер создавал для базилики Санта-Чечилия-ин-Трастевере в Риме. Картина будет выставлена в частном музее в Казани, бесплатном для посещения.

Искусствоведы, сотрудники Международного института культурного наследия, базирующегося в Казани, при составлении каталога живописи, часть которой в коллекции остается неатрибутированной, установили, что одно из полотен принадлежит итальянскому живописцу рубежа XVI-XVII веков Франческо Ванни. Этот художник родом из Сиены некоторое время жил в Риме, выполнял росписи храмов в один период с молодым, а впоследствии популярнейшим итальянским живописцем XVII века Гвидо Рени, создавая произведения, в том числе, для собора Святого Петра в Ватикане. После реставрации полотно Франческо Ванни, не выезжая из Казани, смогут увидеть ее жители и гости города, причем совершенно бесплатно – в частном музее.

Полотно, приобретенное на французском аукционе Алексеем Сёминым в 2013 году как работа неизвестного итальянского художника XVII века, довольно масштабное –125,5 на 178 см.

Картина пришла с аукциона во Франции не в своей раме, в нескольких местах полотно прорвано, при этом состояние ее все же не самое трагичное.

Как атрибутированное произведение (с установленным автором) картина будет отправлена на реставрацию в первоочередном порядке.

ASG-INVEST О ТРЕНДАХ КОМПЛЕКСНОГО ОСВОЕНИЯ ТЕРРИТОРИЙ В 2022 ГОДУ

14.01.2022 PublisherNews.Ru

В настоящее время все крупные девелоперы предпочитают проекты комплексного освоения территорий по сравнению с точечной застройкой. Вектор развития рынка в этом направлении сменился несколько лет назад и продолжает занимать лидирующие позиции. Своим видением комплексного освоения территорий поделился директор по развитию территорий группы компаний ASG-invest Ринат Аисов.

Подходы к комплексному освоению территорий

Ранее под этим термином предполагалась массовая и однотипная застройка больших территорий – сегодня изменились и мышление девелоперов и требования власти, расширилось понимание потребностей и у покупателей квартир. Понятие стало многогранным, рынок развивается, принимаются законы на уровне федеральных и муниципальных властей. Сегодня комплексное освоение территорий (КОТ) - зачастую уже не массовая застройка жилыми коробками, девелоперы начали уделять внимание архитектуре, ее разнообразию. Территория наделяется сразу несколькими функциями, а не подразумевает под собой только жилую застройку. Вместе с жилыми кварталами сегодня проектируется необходимая транспортная, социальная, коммерческая инфраструктура, создаются рабочие места в шаговой доступности, объектов социальной инфраструктуры. Комплексная застройка позволяет создавать более крупные и современные рекреационные пространства.

Тренды комплексного освоения территорий в 2022 году

Сегодня сформировалось ряд трендов. Сбалансированный про-

ект сегодня предлагает не только строительство жилья. Архитекторами продумывается и поведенческий сценарий будущих жителей района, учитывается баланс функций, покупателя стараются заинтересовать новыми решениями, одно из таких – концепция «город в городе» или «15-минутный город». Она в полной мере призвана реализовать подход «у дома»: удовлетворение бытовых потребностей, работа и развлечения в шаговой доступности.

Преимущества комплексного освоения территорий

Сегодня в условиях увеличения цен на строительные материалы и перехода на рельсы проектного финансирования, когда банки тщательно анализируют все расходы, затратные части проекта, а застройщики стали больше внимания уделять и эффективности строительства и оптимизации себестоимости. Это способствует смещению внимания застройщиков с точечной застройки на комплексное освоение территории, особенно в крупных городах.

Земельный банк ASG – более 25 тысяч га

Он сформировался из крупных земельных площадок в г. Казани и прилегающих к ней районов, учитывая тренды градостроительства, была проделана кропотливая работа по их упаковке в проекты под многоквартирную комплексную застройку. Соответственно, стараемся внедрять современные тренды градостроительства, учитывая ошибки прошлого, которые были совершены при массовой застройке территорий в прошлые периоды. Главная задача сегодня – учет потребностей будущих жителей в комфортной среде, а не только квадратных метрах квартиры и «крыши над головой». Разрабатывая проекты, мы делаем ставку на анализ проблем маятниковой миграции, и стараемся максимально заложить решения, которые бы не создавали бы дополнительную нагрузку на существующую дорожную сеть и значительных перемещений по принципу: центр – периферия.

В КАЗАНИ С ПОДАЧИ МИЛЛИАРДЕРА СЕМИНА ПОЯВИТСЯ НОВЫЙ ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПАРК

21.01.2022 БИЗНЕСONLINE

Управляющая компания «Капитал-Траст-Инвест» заявила о подготовке в Казани проекта планировки территории индустриального парка «Восток». Об этом сообщается в опубликованном сборнике документов исполкома столицы РТ.

Индустриальный парк планируют за поселками Вознесенское, Самосырово, рядом с Мамадышском трактом и строящимся Вознесенским. Вблизи располагается Самосыровское кладбище, рекультивированная Самосыровская свалка, закрытый полигон КЭКа и действующий мусорный полигон «Восточный».

До 14 декабря 2023 года там предстоит выделить элементы планировочной структуры, установить границы территорий общего пользования, объектов капитального строительства, а также очередность развития.

Напомним, в Казани ASG владеет крупным земельным банком на территории Восточной дуги, у поселков Салмачи, Вознесение, Самосырово и Чебакса.

В КАЗАНИ ПОЯВИТСЯ НОВЫЙ ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПАРК

21.01.2022 БЕЗФОРМАТА

В Казани планируют начать готовить проект планировки для «Индустриального парка „Восток“». Целью подготовки проекта является развитие территории, установление границ пользования и зон размещения объектов, а также определение характеристик и последовательность в строительстве. Сам парк планируют организовать недалеко от поселков Вознесенское, Самосырово, Мамадышским трактом и строящимся Вознесенским трактом.

ASG-INVEST О ТРЕНДАХ КОМПЛЕКСНОГО ОСВОЕНИЯ ТЕРРИТОРИЙ В 2022 ГОДУ

23.01.2022 ФИНАНСОВАЯ ГАЗЕТА

Вектор развития рынка в этом направлении сменился несколько лет назад и продолжает занимать лидирующие позиции. Своим видением комплексного освоения территорий поделился директор по развитию территорий группы компаний ASG-invest Ринат Аисов.

Ранее под этим термином - комплексное освоение территорий (КОТ) - предполагалась массовая и однотипная застройка больших территорий. Сегодня изменились и мышление девелоперов и требования власти, расширилось понимание потребностей и у покупателей квартир. Понятие стало многогранным, рынок развивается, принимаются законы на уровне федеральных и муниципальных властей. Сегодня КОТ - зачастую уже не массовая застройка жилыми коробками, девелоперы начали уделять внимание архитектуре, ее разнообразию.

Территория наделяется сразу несколькими функциями, а не подразумевает под собой только жилую застройку. Вместе с жилыми кварталами сегодня проектируется необходимая транспортная, социальная, коммерческая инфраструктура, создаются рабочие места в шаговой доступности, объектов социальной инфраструктуры. Комплексная застройка позволяет создавать более крупные и современные рекреационные пространства. Покупатель сегодня также стал более требовательным к комфорту и дополнительным «фишкам» жилых комплексов. Особенно к таким как: дворовая территория, общественные пространства, рекреационные объекты.

У нас есть довольно крупные территории, расположенные вблизи новых районов, планируемые под нежилую застройку, создание рабочих мест. Мы готовимся к их освоению и сейчас начали проектирование неких «деловых ядер». То есть, с одной стороны – это офисные и торговые пространства, с другой стороны, крупные площадки производственно-складского назначения и индустриальные парки, которые обеспечивают дополнительный объем рабочих мест, распределенных по городу. Все это снимает излишнюю нагрузку на дорожную сеть и новые районы, освоенные по комплексному принципу. Впоследствии, они уже не будут считаться периферией, окраиной, спальными районами, а будут такими же полноценными районами города, как и районы существующей застройки, но построенными по современным стандартам.

СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ: УТОЧНЯЕМ ПРИОРИТЕТЫ

26.01.2022 РЕСПУБЛИКА ТАТАРСТАН

Насыщенным обещает стать текущий год для Комитета Татарстана по охране объектов культурного наследия

Как известно, 2022-й объявлен Годом культурного наследия народов России. На специалистов по охране памятников данное обстоятельство накладывает двойную ответственность. Об этом на коллегии ведомства заявил его председатель Иван Гущин, который затронул целый спектр злободневных тем.

В настоящее время на учёте в едином госреестре состоит почти 1,7 тысячи объектов недвижимости с охранным статусом. С каждым годом их становится всё больше. Один из последних вновь выявленных (между прочим, с участием краеведов) – парк усадьбы Нарышкиных–Паулуччи в селе Ключищи Верхнеуслонского района. В прошлом году полностью завершены реставрационные работы в доме Чекмарева в Казани, доме-музее Ивана Шишкина в Елабуге, реальном училище в Буинске. Воссоздаются и ранее утраченные памятники архитектуры.

Одним из наиболее ответственных направлений деятельности комитета Иван Гущин назвал реставрацию и приспособление объектов к современному использованию.

ЛЕЙЛА ФАЗЛЕЕВА: «ЕСЛИ МЫ РАЗРУШАЕМ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ – ЭТО СТОПРОЦЕНТНАЯ ГАРАНТИЯ НЕГАТИВА У ЛЮДЕЙ»

25.01.2022 РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

Вице-премьер Татарстана предложила увековечить память Фариды Забировой и Льва Жаржевского

В реестре татарстанских памятников, получивших охранный статус, числится почти 1,7 тысячи объектов недвижимости, сообщил председатель Комитета РТ по охране ОКН Иван Гущин. Ежегодно в перечень включают все больше вновь выявленных зданий, а в планах — пополнять реестр не меньше, чем на сотню выявленных объектов в год, в том числе и археологическими памятниками.

Он отметил, что в прошлом году были завершены реставрационные работы на таких знаковых объектах, как дом Чекмарева в Казани, дом-музей Ивана Шишкина в Елабуге, здание реального училища в Буинске; воссоздана с нуля усадьба купца Мухаметзяна Ахметзянова в селе Иж-Бобья Агрызского района.

Вице-премьер поддержала Гущина в том, что главы районов должны озаботиться инвентаризацией памятников и их постановкой на кадастровой учет, несмотря на то, что стоимость экспертиз увеличилась в разы.

Не обошла Фазлеева и тему, затронутую в докладе Гущина, об уходе из жизни в прошедшем году людей, внесших огромный вклад в сохранение культурного наследия. Речь идет об экс-председателе татарстанского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры Фариде Забировой и краеведе Льве Жаржевском. Она предложила увековечить их память, но не названием в их честь улицы или проспекта.

– Речь идет о сохранении в цифровом формате истории этих людей. Это и биографические сведения, и знакомство с их полем деятельности, теми объектами, которые они сохранили, теми технологиями, которые они предложили. И возможно, их заметками, комментариями, которые сегодня близкие этих людей готовы увековечить для того, чтобы мы имели этот формат. Это сложнейшая работа, которую, я думаю, комитет вместе с коллегами из Государственного совета, комиссией по увековечиванию памяти и вклада людей, которые оказали глубочайшее воздействие на развитие Республики Татарстан, возьмет на вооружение.

КАК ПОНИМАТЬ КОМПЛЕКСНУЮ ЗАСТРОЙКУ ТЕРРИТОРИИ И ПОЧЕМУ КРТ – ЭТО НЕ ПРО СНОС ГАРАЖЕЙ

31.01.2022 MOSCOW media

Совещание по вопросам реализации проектов комплексного развития территорий (КРТ) и объектов, которые будут создаваться с привлечением инфраструктурных бюджетных кредитов (ИБК) прошло на прошлой неделе в Министерстве строительства и жилищно-коммунального хозяйства РФ. Как указано на сайте Минстроя РФ, на территории России «сегодня рассматривается применение механизма КРТ в отношении 661 территории общей площадью 24,5 тыс. гектар с градостроительным потенциалом 143,4 млн кв. метров, в том числе, 117,1 млн кв. метров жилой площади и 25,1 млн кв. метров нежилой».

Комплексное развитие территорий на сегодняшний момент – один из важнейших трендов в строительстве и социально-экономическом развитии российских городов. Многие застройщики сейчас перестраиваются и приобретают крупные территории под комплексную застройку, при освоении крупной площадки в большинстве случаев необходимо еще потратить время и ресурсы на то, чтобы согласовать документацию по планировке территории, решить вопросы с магистральными сетями, дорогами и т.д. Но при, практически, равных трудозатратах на подготовку к строительству комплексной и точечной площадки, эффективнее использовать ограниченные ресурсы компании на то, чтобы сформировать внушительный задел на длительный период в рамках одной крупной площадки, чем набирать тот же объем, занимаясь пятью точечными, – говорит директор по развитию территорий группы компаний ASG-invest Ринат Аисов.

– Инвестиционная группа компаний ASG сформировала крупный зе-

мельный банк, и в настоящее время занимается проектами ленд-девелопмента – формирует площадки под комплексное освоение для застройщиков. В настоящее время, это более 10 крупных площадок на городской территории и ближайшем пригороде. С общим потенциалом более 6 млн кв. метров жилья. И по мере градостроительной проработки (разработка концепций застройки, проектов планировки, расчета транспортной и инженерной инфраструктуры новых жилых районов), мы выводим на рынок новые проекты. Есть предложение и по локальным участкам в черте города – их потенциал 217 тыс. кв. метров, – сообщает заместитель директора по организации продаж ASG-invest Анна Абрамова.

ВРЕМЯ ПОКАЖЕТ: КАК КОМПЛЕКСНО ДОСТИЧЬ РАЗУМНОГО БАЛАНСА МЕЖДУ ОБЩЕСТВЕННЫМ И ЛИЧНЫМИ ИНТЕРЕСАМИ

1.03.2022 Строительная газета

Ринат Аисов, директор по развитию территорий Инвестиционной группы компаний ASG (Казань):

– Основными целями комплексного развития территорий (КРТ), заложенными в Градостроительном кодексе (ГрК) РФ (ст. 64), является обеспечение сбалансированного и устойчивого развития, повышение качества городской среды, улучшение внешнего облика и иных характеристик объектов капитального строительства городских территорий.

Действие закона 494-ФЗ направлено в первую очередь на аварийное и ветхое жилье, затрагивая также и жилье с высокой степенью физического износа, критерии которого должны быть определены субъектом РФ.

Здесь ключевое действующее лицо – Минстрой России, осуществляющий подготовку решения федерального правительства, в том числе на основании предложений, исходящих от регионов. Спектр действия постановления ограничен территорией, находящейся в федеральной собственности. В то же время оно распространятся также на те региональные территории, развитие которых планируется осуществлять в рамках приоритетных инвестиционных проектов субъектов РФ с привлечением средств федерального бюджета. Как сложится и насколько эффективной будет практика применения законодательства о КРТ, сейчас спрогнозировать сложно – все покажет время.

Одним из главных этапов реализации решения о КРТ являются подготовка и утверждение проекта планировки территории (ППТ). Именно в ППТ и содержатся требования, обязательные в соответствии с градостроительной документацией и местными нормативами градостроительного проектирования как по параметрам жилой застройки, так и по обеспечению жителей объектами коммунальной, транспортной и социальной инфраструктур.

Безусловно, развитие и реализация механизмов КРТ в стране в целом ведет к социально-экономическому росту. Это и развитие городской среды, и увеличение показателей жилищного строительства, развитие нежилых территорий, создание необходимой инфраструктуры, повышение экономических показателей за счет развития территорий и создания агломераций. Для того чтобы он достигался, необходимо учитывать интересы всех сторон — и населения, и бизнеса, и власти. Политика в области градостроительства должна быть социально ориентированной. В процессе КРТ население обеспечивается детскими садами, школами, медицинскими и другими услугами. Так создается среда, максимально удобная для жизнедеятельности людей, применяются новые технологии, которые в том числе могут обеспечить снижение стоимости «квадрата», а значит, сделать жилье более доступным для разных социальных групп.

ЭКСПЕРТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА ПОСЕТИЛА ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР ASG

2.03.2022 RUSSIA 24

Алиса Мезенцева: «Я не думала, что в России есть коллекционеры такого уровня»

Выставочный центр Международного института антиквариата посетила сотрудник Государственного Эрмитажа Алиса Мезенцева, которая приехала в Казань для открытия выставки «Золотой век фламандского искусства» из собрания Государственного Эрмитажа. Экскурсию по Выставочному центру для гостьи провела директор института Алина Булгакова.

– «Мне очень приятно, что меня пригласили на экскурсию. Я удивлена, не знала, что в Казани есть подобный частный музей. Я поражена коллекцией, предметами искусства, которые я здесь увидела. Здесь собраны картины западноевропейских мастеров, учеников признанных мировых гениев. Это говорит о тонком вкусе самого коллекционера. Примечательно и то, что Алексей Сёмин собирает предметы искусства, которые принято в научных кругах называть фондом Б. Это фонд, предназначенный для изучения. Это то, чем непосредственно я занималась в Эрмитаже, когда поступила туда работать. Стоит отметить, что в каждом европейском музее есть такой фонд, который предназначен для изучения. Но у вас в коллекции есть вещи, которые смело можно выставлять, и нельзя их назвать фондом Б, – поделилась своими впечатлениями научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа Алиса Мезенцева.

ЭКСПЕРТ ASG-INVEST РИНАТ АИСОВ О СИТУАЦИИ НА РЫНКЕ НЕДВИЖИМОСТИ

10.03.2022 РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

Январь 2022 года стал для недвижимости в Татарстане лучшим январем за многие годы. Несмотря на резкий рост цен на новостройки, который подстегнула льготная ипотека, та же самая ипотека обеспечила хороший спрос на квартиры. Но наступило 24 февраля, и черный лебедь, прошедший с ревизией по всем отраслям экономики, нанес визит и на рынок жилой недвижимости. На бизнес-бранче «Реального времени» представители рынка коммерческой недвижимости обсудили основные боли своей отрасли, сложившиеся сегодня. Что спасет рынок первичного жилья, каких мер ждут застройщики от государства, остановится ли стройка в Казани и есть ли смысл бежать покупать квартиру в материале «Остановить цены на стройматериалы и процентные ставки по кредитам: девелоперы Казани ждут быстрой поддержки».

Ринат Аисов, директор по развитию территории группы компаний ASG-Invest, прокомментировал данный вопрос:

– Ипотека со ставкой 20 и выше процентов, когда еще вчера ставки были меньше 10% без льгот, сегодня тяжело воспринимается даже психологически. И поэтому, даже если цены на квартиры начнут снижаться, это не компенсирует снижения спроса: ощущение невыгодных условий будет удерживать людей от сделок. Тем более, чтобы компенсировать такой рост ставок и сохранить размер ежемесячного платежа, цена недвижимости должна упасть вдвое! Правильным решением для поддержки рынка остаются, как и прежде, льготные программы субсидирования ставок. Разумеется, теперь они не могут быть масштабными и должны быть направленными на поддержку конкретных категорий клиентов – молодых семей, семей с детьми, молодых специалистов приоритетных отраслей и других. Таким образом ограниченными средствами можно оказать адресную поддержку конечным покупателям, исключив доступ к льготам физлицам-инвесторам, подогревающим рост цен.

Прямые меры поддержки необходимы и застройщикам во избежание резкого падения объемов строительства в следующих годах после завершения текущих проектов. Особое внимание нужно уделить контролю ФАС рынка стройматериалов , стимулировать его развитие, создание новых производств, повышение конкуренции среди местных производителей. Разумеется, это длительный процесс и не даст результатов в моменте. Ключевым вопросом остается стоимость проектного финансирования, здесь важно проанализировать возможности бюджета по субсидированию ставок для застройщиков и поддержать рынок. В случае отсутствия таких мер и длительного сохранения ключевой ставки на текущих уровнях на рынке останутся только застройщики, способные строить за свои средства, и темпы строительства существенно сократятся. Иным выходом была бы возможность разрешить привлекать деньги дольщиков напрямую, как и прежде. Но это бы означало возврат к рискам «обманутых дольщиков», и вряд ли подобный сценарий возможен.

РЫНОК КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ – ЧТО БУДЕТ ДАЛЬШЕ?

22.03.2022 Строительный мир
26 866 subscribers

В последний месяц рынок коммерческой недвижимости, как и большинство других сегментов бизнеса в России, столкнулся с новыми вызовами и находится в нестабильной ситуации. О том, что ждет это направление в обозримом будущем и какие сценарии развития событий возможны, «Строительному миру» рассказали эксперты и представители рынка. Своим видением поделилась заместитель генерального директора АО УК «Единая арендная система» Айгуль Хамитова:

– Уход с рынка части западных компаний сначала скажется негативно, так как российский рынок не был готов к таким переменам; низкий уровень импортозамещения повлечет нехватку некоторых позиций и существенное увеличение их стоимости. С учетом наблюдающейся турбулентности рынка, новые зарубежные игроки предпочтут осторожный курс развития, освоение ситуации будет происходить постепенно; скорее всего, активизируется Китай и другие страны азиатского мира.

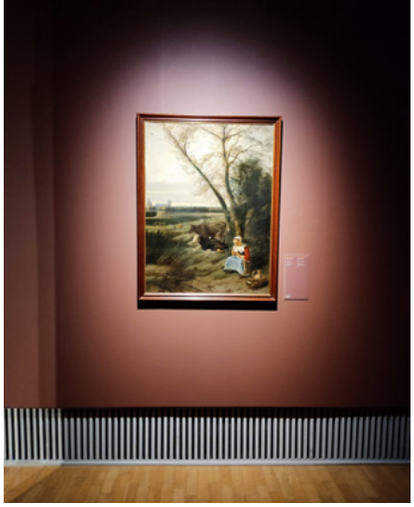
При всех минусах, нельзя не отметить позитивную сторону происходящего, она заключается в развитии потенциала российских производителей, которым теперь выйти из тени мировых гигантов будет гораздо проще. Появляется возможность наладить новые производства, расширять имеющиеся (а тем более в условиях поддерживающих мероприятий для бизнеса со стороны государства).

Можно прогнозировать, что эта ситуация потребует модернизации существующих производств, в виду чего может увеличиться спрос на складские и производственные площади; возможно, потребуется и строительство новых индустриальных парков, промышленных объектов.

Конечно же, сегмент онлайн-ритейла продолжит свое развитие с планомерной трансформацией логистики. С изменением рынка возможно появление новых вакантных площадей, при этом следует отметить, зарубежные компании не торопятся сдавать арендуемые площади и уходить с российского рынка; те, кто вынужденно приостанавливает свою деятельность, также находятся в выжидательной позиции.

В случае же высвобождения торговых площадей, возможно, потребуется трансформация с разделением на более мелкие лоты для занятия их небольшими магазинами, ранее не имевшими возможность конкурировать с крупными зарубежными игроками.

Продолжат свое развитие продуктовые дискаутеры, на фоне снижающейся покупательской способности населения спрос на товары первой необходимости останется на высоком уровне. В сфере офисной недвижимости ожидается временное снижение активности и оптимизация площадей аналогично пандемийному периоду — переход на удаленную работу или сокращение части штата на период стабилизации рынка, поиска новых направлений и пути развития бизнеса, что приведет к сохранению спроса на недорогие и небольшие офисы класса Б, С и гибких офисов.



НА ВЫСТАВКЕ, ОТКРЫТОЙ В ЦЕНТРЕ ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ 23 ФЕВРАЛЯ, ПРЕДСТАВЛЕНЫ 30 ЖИВОПИСНЫХ РАБОТ ФЛАМАНДСКИХ МАСТЕРОВ XVII ВЕКА.

РУБЕНС. ВАН ДЕЙК. ЙОРДАНС. ЗОЛОТОЙ ВЕК ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ

Из 21 художника, чьи работы привезены в Казань, 19 работали в Антверпене. В XVII веке этот город на берегу Шельды являлся центром не только фламандского, но и европейского искусства, тогда как Амстердам до 1585 года был настоящим захолустьем.

В Антверпене жил Рубенс, чье имя стало синонимом фламандского искусства XVII века. На выставке можно увидеть четыре произведения из принадлежащей Эрмитажу прекрасной коллекции работ мастера, две из которых – парные портреты правящей королевской четы Испании Филиппа IV и Елизаветы Бурбонской.

Рубенс и два его младших согражданина и современника – Антонис Ван Дейк и Якоб Йорданс – составили триаду великих исторических живописцев фламандской школы XVII века. Младшие не обладали широтой диапазона Питера Пауля Рубенса, но в своей области каждый достиг непревзойденных вершин мастерства, обогатив не только фламандское, но и мировое искусство.

Коллекция фламандской живописи Большого собрания изящных искусств ASG насчитывает около 130 картин, к числу самых известных мастеров следует отнести Франса Снейдерса, Пауля де Воса и Адриана Броувера.

Международным институтом антиквариата подготовлена виртуальная выставка «Окружение гениев: Фламандская живопись XVII – XVIII веков из Большого собрания изящных искусств ASG», на которой представлены мастера «второго эшелона», при этом создавшие высокохудожественные произведения. Пять имён – Франс Франкен II, Пауль де Вос, Ян Фейт, Давид Рейкарт III, Франс Эйкенс – являются общими для обеих выставок.

Франс Эйкенс (1601 – 1693) – не просто ровесник XVII века, с его именем связаны появление, расцвет и закат поджанра натюрморта – натюрморта-гирлянды. Эйкенс работал не только в Антверпене, но и в Брюсселе. Обучался с 14 лет у своего дяди Осиаса Берта (1580-1624), одного из ведущих фламандских натюрмортистов, достаточно сказать, что он, возможно, сотрудничал с самим Рубенсом!

Работы Эйкенса пользовались большой популярностью у коллекционеров того времени. Он писал для эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского (1614 – 1662), наместника Нидерландов в Брюсселе, одного из самых тонких ценителей изобразительного искусства и страстного коллекционера дома Габсбургов, собравшего огромную коллекцию произведений искусства.

Поклонницей творчества Эйкенса была и Элеонора Мария Жозефа эрцгерцогиня Австрийская, в замужестве королева Польши, купившая четыре его работы через антверпенских коллекционеров. Эйкенса высоко ценили коллеги, о чем свидетельствует тот факт, что Рубенс владел шестью его натюрмортами.

Успех у публики, тем более элитарной, сделал Эйкенса состоятельным человеком, он обустроил роскошное жилище в самом центре Антверпена.



Эйкенс, Франс (гирлянда цветов)
Квеллин Младший, Эразм (Святое Семейство)
Святое Семейство в венке из цветов
Около 1636 года
Дерево, масло. 84,5×66,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Под старость, в 1665 году, художник перебрался в Брюссель, где работал до самой смерти. По не известной нам причине закат жизни Эйкенса был печален: ему пришлось заложить свою собственность, и после его смерти все его имущество пошло на уплату долгов.

Творчество Франса Эйкенса хорошо атрибутировано, поскольку он имел привычку подписывать и датировать свои работы. Как и большинство его современников, художник работал в разных поджанрах натюрморта, создавая цветочные композиции, гирлянды и фруктовые натюрморты, завтраки, роскошные натюрморты, сцены на рынках и т.д. Анализ работ Эйкенса позволяет легко установить, что на его манеру оказали влияние голландец Виллем Хеда и соплеменник Франс Снейдерс.

Франс Эйкенс написал несколько натюрмортов-гирлянд с религиозным сюжетом в центре полотна. Жанр, как уже отмечалось, изначально был связан с визуальными образами движения контрреформации, но еще более значимо, что в Антверпене был настоящий культ почитания и преданности Марии, распространенный и среди придворных дома Габсбургов, и среди столичных горожан. Но даже это не могло продлить срок популярности натюрмортов-гирлянд данного вида. Уже ко второй половине XVII века центром натюрморта-гирлянды становятся портреты и мифологические сюжеты.

Ян Фейт (1611 – 1661) родился и всю свою жизнь, за исключением семилетнего путешествия по Италии и Франции, прожил в Антверпене. До 1631 года работал в мастерской Франса Снейдерса, сам будучи уже мастером гильдии Св. Луки. Во время пребывания в Риме, подобно всем голландским и фламандским художникам, становится членом «Перелетных птиц» – ассоциации северных художников, живущих в Италии.



Фейт, Ян
Натюрморт с цветами, фруктами и попугаем
1650-е годы
Холст, масло. 134×171 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Эйкенс, Франс
Дева Мария с младенцем
Фландрия, XVII век
Дерево, масло. 118×96 см
БСИИ ASG, инв. №04-2046

Ян Фейт писал в основном натюрморты и охотничьи сцены в стиле, близком к Рубенсу, с яркими контрастами света и тени. Был большим мастером в передаче текстуры предметов и тонких деталей и, хотя и не превзошел в знании анатомии животных своего учителя Снейдерса, вполне способен соперничать с ним в передаче солнечного света, шкур животных и птичьих перьев. Так же, как и его учитель, Ян Фейт сотрудничал с Якобом Йордансом, когда его натюрморты требовали включения в композицию человеческих фигур.

На выставке из Эрмитажа можно увидеть один из самых больших натюрмортов Яна Фейта «Натюрморт с цветами, фруктами и попугаем», хотя гораздо чаще он писал работы кабинетного формата. В БСИИ ASG хранится полотно круга художника «Нападение на птичий двор».



Фейт, Ян, круг
Нападение на птичий двор
Фландрия, XVII век
Холст, масло.115×231 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2236

На эрмитажной выставке нет работ Франса Снейдерса, зато представлено полотно его лучшего ученика **Пауля де Воса** (1591/1592 – 1678). Художник специализировался на натюрмортном и анималистическом жанре. Среди его заказчиков были исключительно представители знати. Он сотрудничал с Антонисом ван Дейком и Питером Паулем Рубенсом. С 1604 года художник обучался в мастерской Денейса ван Хове. В 1605 году вместе со своим братом, выдающимся портретистом Корнелисом де Восом (1585 – 1651), они поступили в мастерскую Давида Ремеуса (1559 – 1626), а затем Эдуарда Снайерса. Но по настоящему творческий потенциал де Воса раскрылся в сотрудничестве со Снейдерсом. Работа с маэстро позволила ему вскоре вступить в гильдию Святого Луки (1620 год).

15 ноября 1624 года де Вос женился на дочери нотариуса Изабелле Вербек. У пары было 10 детей. Рубенс был крёстным отцом мальчика по имени Питер Пауль, родившегося в 1628 году.

На выставке представлена работа Пауля де Воса «Повар у стола с дичью». В ней натюрморт исполнил де Вос, а фигуру повара – Якоб Йорданс. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится произведение «Олени, загнанные сворой собак», написанное де Восом в сотрудничестве с Франсом Снейдерсом. На протяжении XVIII – XIX веков имя Пауля де Воса было забыто, а его натюрморты и анималистические сцены приписывали Снейдерсу. Сегодня многие из этих работ переатрибутированы и им возвращено их законное авторство. В случае с картиной из собрания ASG удалось установить, каких именно собак в композиции исполнил де Вос.

Франс Снейдерс в сотрудничестве с Паулем де Восом
Олени, загнанные сворой собак
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 200×330 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Вос, Пауль де (натюрморт)
Йорданс, Якоб (фигура повара)
Повар у стола с дичью
Первая половина 1640-х годов
Холст, масло. 176×245 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



В экспозицию выставки вошли и три работы **Франса Франкена II** (1581 – 1642) – «Аллегория случая», «Кухня ведьм» и «Семь дел милосердия». Франкен стоял у истоков жанровой живописи Фландрии. Считается, что он был первым из фламандских живописцев, кто изобразил обезьяну. В дальнейшем эту тему развил Давид Тенирс Младший.



Франкен II, Франс
Кухня ведьм
1606 год
Холст, масло. 51,5×67 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

В собрании ASG находятся также картины мастерской и последователей Франса II Франкена на библейские сюжеты. Жанр представлен работой «Пастушка с детьми в хлеву» последователя Давида Рейкарта III (1612 – 1661). Рейкарт обучался в мастерской у Давида Тенирса Младшего и его отца. Он писал, в основном, сцены из жизни и быта крестьян, но иногда обращался и к аллегориям. «Вынужденное бездействие Марса» – редкий образец творчества Рейкарта III. Картина посвящена событиям Мюнстерского мира 1648 года, которым завершилась Тридцатилетняя война. В нижней части композиции художник написал предметы воинского снаряжения, изображения которых заимствовал с работ Тенирса, в частности, с эрмитажного произведения «Караульня».



Рейкарт III, Давид
Вынужденное бездействие Марса
Между 1649 и 1651 годами
Холст, масло. 51,5×77,5 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

В Большом собрании изящных искусств ASG есть работа Франса II Франкена и его мастерской «Поклонение волхвов». Живописец наполнил композицию этой картины многочисленными персонажами всех возрастов и национальностей, которые становятся свидетелями чуда рождения Христа. Они с интересом и благоговением наблюдают за происходящим. На них богатые и разнообразные по колориту одежды.



Франкен, Франс II и его мастерская
Поклонение волхвов
Фландрия, XVII век
Дерево, масло. 51×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1904



Рейкарт III, Давид, последователь
Пастушка с детьми в хлеву
Фландрия, около 1700 года
Холст, масло. 48,5×60 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2752

22 ФЕВРАЛЯ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ПОСЕТИЛА НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА АЛИСА МЕЗЕНЦЕВА - КУРАТОР ВЫСТАВКИ «ЗОЛОТОЙ ВЕК ФЛАМАНДСКОГО ИСКУССТВА», ОТКРЫВШЕЙСЯ В ЦЕНТРЕ «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ». ГОСТЬЮ ПОЗНАКОМИЛИ С ПОСТОЯННОЙ ЭКСПОЗИЦИЕЙ И ХРАНИЛИЩЕМ, А ТАКЖЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ, ОБЪЕДИНЕННЫМИ В ВИРТУАЛЬНУЮ ВЫСТАВКУ «ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ: ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG». В ЗАВЕРШЕНИЕ ВСТРЕЧИ ИСКУССТВОВЕД ДАЛА ЭКСКЛЮЗИВНОЕ ИНТЕРВЬЮ «МИРУ ИСКУССТВ»

«... РАЗНООБРАЗИЕ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ В ЧАСТНОМ СОБРАНИИ ПОРАЖАЕТ ДАЖЕ ИСКУШЕННОГО ИСКУССТВОВЕДА»

– Алиса Александрова, расскажите о замысле выставки «Золотой век фламандского искусства»

– Концепция выставки представляет зрителю исключительную возможность знакомства со всеми аспектами развития фламандской школы живописи. Эрмитаж хотел привезти наиболее характерные примеры произведений и сформировал экспозиционные залы по тематическому принципу. Это кабинетное искусство – картины, написанные для украшения кабинетов или кунсткамер, так в XVII веке назывались частные собрания, именно эти кабинеты стали прообразом будущих картинных галерей в Европе. У нас этот жанр представляют Иероним Янсенс, Петер Неффс и, конечно, Давид Тенирс Младший, произведения которого занимают целый зал. Его считают лучшим представителем кабинетного искусства. Мы отобрали для выставки шесть его наиболее значительных картин, в том числе и из экспозиции. Тенирс был мастером крестьянского быта, но казанский зритель увидит и пейзажи, портреты, натюрморты. Отдельный зал – аллегории и притчи, к которым неред-



Гостья высоко оценила коллекцию живописи БСИИ ASG, особенно пейзажи фламандской школы

ко обращались фламандские мастера и два больших зала: Якоб Йорданс и фламандское барокко второй половины XVII века, и зал Рубенса и Ван Дейка.

– Когда говорят об искусстве XVII века, Фландрию непременно сравнивают с Голландией. Народ практически один, но Фландрия – зависимая, католическая, феодальная, Голландия – свободная, протестантская, буржуазная. При этом фламандское искусство ничуть не уступает голландскому, в чем-то даже гораздо богаче. Как это можно объяснить?

– Вы хотите сказать, что оно должно быть более сдержанным?

– Исходя из социально-политического контекста, круга заказчиков – дворянство, церковь, власть, – менее свободным.

– Различия отражаются в первую очередь в цветовой гамме. Фландрия – Испанские Нидерланды – более южная, и колорит во фламандской живописи XVII века отличается богатством красок, большей декоративностью, тогда как в Голландии более сдержанные приглушенные тона. Сами сюжеты во Фландрии в основном тяготеют к религиозным темам, но в то же время есть Йорданс, которого называют самым фламандским из живописцев за его любовь к народным праздникам и национальному фольклору, все помнят его картину «Бобовый король». Мы привезли большой натюрморт «Повар у стола с дичью» из собрания Екатерины Второй, которую она приобрела в Лондоне в 1779 году у премьер-министра сэра Роберта Уолпола. Затем картина попала в Эрмитаж, судьба ее интересна еще и тем, что во время эвакуации коллекций Эрмитажа в 1941 году картину накатали на вал, и она находилась в запасниках долгое время. Только в 2015 году ее раскатали с вала и обнаружилась подпись Пауля де Воса, и великолепная живопись Йорданса, написавшего фигуру повара.

– Почему так долго не раскатывали, про картину забыли?

– Нет, не забыли, просто не было условий, чтобы ее раскатать. Потом, когда построили «Старую Деревню» – огромный реставрационно-хранительский центр – РХЦ Эрмитажа, где есть и экспозиция постоянная, и реставрационные мастерские, появились условия для раскатки валов, и до сих пор мы этим занимаемся, еще не все валы раскатаны.

– В одной статье по английской живописи я прочитала, что до массовой эмиграции голландцев в Великобританию, там просто не было среды, достаточной для появления гения. Во Фландрии такое созвездие имен, что гений неминуемо должен был появиться. И он появился, причем не один. Вы согласны с утверждением, что гений обязан своим появлением среде?

– Конечно. Безусловно. Гений должен вызреть. Для Фландрии Антверпен был центром фламандского искусства, там жил сам Рубенс. Под влиянием великого гения Питера Пауля Рубенса формировалось вообще все искусство Фландрии. Это именно фламандская специфика, когда один художник влиял на все виды искусства: и живопись, и графику, и прикладное искусство, и архитектуру, по его рисункам делались картоны для шпалер. Рубенс был лидирующим художником в XVII веке во Фландрии.

– Вы спрашивали о принципах комплектования нашего собрания, Алексей Сёмин, владелец БСИИ, формируя коллекцию живописи, системно отбирает именно окружение гениев – художников, которые творили одновременно или рядом с гением, вернее, с тем, кого потом признали гением. У нас нет Рембрандта, но есть Ян Ливенс, пять лет деливший с ним одну мастерскую, нет Рубенса, но есть его соавтор и любимый ученик Снейдерс, и есть Ромбоутс. Говорят, что он смертельно завидовал Рубенсу, и чем сильнее был пароксизм зависти, тем лучше он писал. Чтобы не стать «вторым Рубенсом» покидает Родину Ван Дейк. Хотя мне кажется, что и оставшись в Антверпене, он стал бы самостоятельным творцом, а не учеником Рубенса.

– Ван Дейк, второй по значению фламандский мастер, любимый ученик Рубенса, представлен на нашей выставке двумя произведениями из собрания Эрмитажа, ранним и поздним. Это портрет апостола Петра, написанный в 1617 году, когда Ван Дейк еще работал в мастерской Рубенса, очень проникновенный образ по конкретной модели – Абрахама Графеуса, служителя антверпенской гильдии Святого Луки – с не характерной иконографией для апостолов, в момент острого раскаяния. И портрет позднего периода – английского – сэра Уильяма Чалонера из постоянной экспозиции Эрмитажа. Вы ведь придете на выставку?

– Обязательно. Приятно было узнать о Вашей любви к пейзажу, я тоже люблю этот жанр. Чем, по-Вашему, отличается фламандский пейзаж – только объектом изображения или подходом к выбору пред-

мета, композицией, колоритом?

– Фламандский пейзаж отличается тем, что была такая традиция сотрудничества двух мастеров, очень часто в картине кто-то пишет собственно пейзаж и все окружение, а стаффажные фигурки принадлежат кисти другого художника. Но есть отдельные фламандские мастера, которые писали все сами. Например, Адриан Сталбемт.

– В Большом собрании изящных искусств ASG имеются два произведения кисти этого художника. Одно из них написано на мифологический сюжет и называется «Латона и крестьяне Ликии». Ряд пейзажей фламандской школы находятся в процессе атрибуции.



Сталбемт, Адриан ван
Латона и крестьяне Ликии
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 141×182 см
БСИИ ASG, инв. №04-2230

- Я готова помочь вам с атрибуцией фламандских пейзажей, меня очень заинтересовала ваша коллекция.

– Пейзажей или живописи в целом? Какое впечатление у Вас сложилось о нашем собрании?

– Я поражена. Поражена таким крупным собранием, никогда о нем не слышала, поражена самой коллекцией, предметами, свидетельствующими о тонком вкусе собирателя, тем, что собираются вещи не первого порядка, а те, которые мы у себя в Эрмитаже называем фондом Б, - для изучения и постижения. Это, кстати, именно то, чем я занималась в Эрмитаже, когда поступила туда работать – атрибуцией вещей из фонда Б. В каждом европейской музее есть такой фонд, который не выставляется, а предназначен для исследований. Хотя у вас есть вещи, которые вполне можно выставить, их невозможно отнести к научно-вспомогательному фонду.

– Мы очень рады Вашей готовности помочь нам с атрибуцией фламандских пейзажей, а на что Вы чаще ориентируетесь при атрибуции – на знания или технико-технологическую экспертизу?

– Технико-технологическая экспертиза проводится, если возникает необходимость в ней. Если есть какие-то сомнения, мы прибегаем к технологиям, а если сомнений нет – налицо единство творческой манеры, техники письма и т.д. - ее можно и не проводить. Но иногда какой-нибудь рентген решает все. Когда я атрибутировала картину Трофима Биго, на рентгеновском снимке бумажного фонарика, изображенного на картине, явно был виден водяной знак в виде птицы в круге, который стоит и на других картинах Биго. Таким образом, удалось благодаря рентгену установить работу интересного художника, произведений которого дошло до нас считанные единицы. Поэтому все эти дополнительные методы, применяемые в атрибуции, они важны, ими пренебрегать нельзя.



Норберт ван Блумен
Игроки в карты
Фландрия, начало XVIII века
Холст, масло. 81,5×108 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2228

– После каких учебных заведений чаще всего люди приходят в Эрмитаж, после Репинского, как Вы, или есть разные школы?



«Ваша коллекция свидетельствует о тонком вкусе собирателя, а каталог – о высокой компетентности сотрудников музея...»

– После университета, я после Репинского. И сейчас там учусь в аспирантуре.

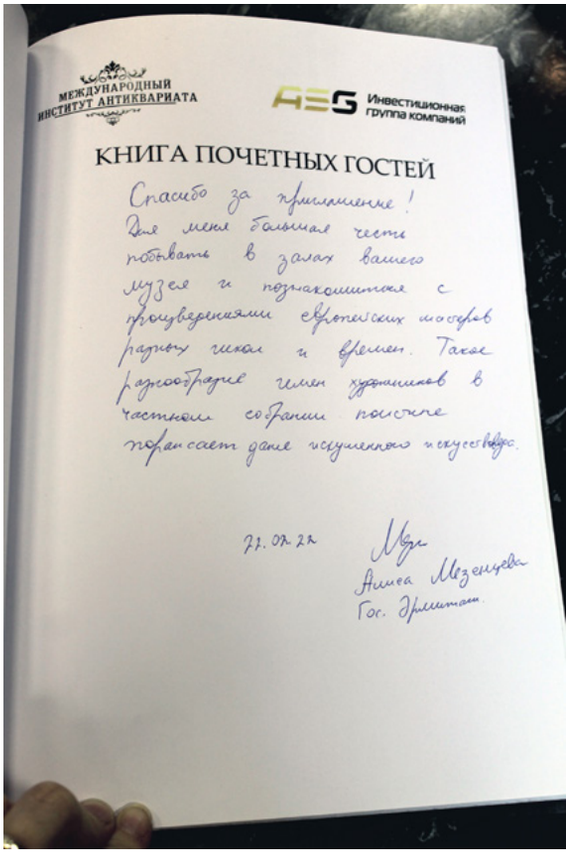
– Над какой темой работаете?

– Символика окна и входа в нидерландском искусстве эпохи Возрождения. Тема теоретическая, иконографическая, не основанная на конкретных произведениях, а рассматривающая данные объекты в целом, например, что значит оконный или дверной проем в нидерландских триптихах, или их значение в портретах, или на картинах мадонн с младенцем. Вот эту традицию я изучаю под руководством профессора Юлии Ивановны Арутюнян.

– У нас есть картина Норберта ван Блумена «Игроки в карты», там тоже присутствует оконный проем, из него торчит дерево, наш директор Алина Булгакова установила, что это своеобразная цитата фламандской пословицы, аналога «шила в мешке не утаишь», тем самым ван Блумен намекает на нечестную игру, которая будет раскрыта.

– Прекрасный пример, правда, более поздний – XVIII век, но корни этой самой традиции больше уже семантические, здесь то, что мы видим в окне, а я исследую, что означает само окно. Хотя иконография потрясающая, позволяющая продолжать мою тему.

Светлана Бородина



Запись в книге почетных гостей

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА ИЗ БСИИ ASG

Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИА



В ЭКСПОЗИЦИЮ ВЫСТАВКИ «ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ» ВОШЛО 16 РАБОТ ФЛАМАНДСКИХ МАСТЕРОВ XVII – XVIII ВЕКОВ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG. ВСЁ ЭТО КОМПОЗИЦИИ МАЛОИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ ФЛАНДРИИ – УЧИТЕЛЕЙ, УЧЕНИКОВ, ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ И ПОДРАЖАТЕЛЕЙ ПИТЕРА ПАУЛЯ РУБЕНСА, АНТОНИСА ВАН ДЕЙКА, ЯКОБА ЙОРДАНСА И ФРАНСА СНЕЙДЕРСА. ОСНОВОПОЛАГАЮЩИМ ФАКТОРОМ ПРИ ОТБОРЕ РАБОТ БЫЛ ИХ ВЫСОКИЙ УРОВЕНЬ ИСПОЛНЕНИЯ..

О ВЫСТАВКЕ

«Золотым веком» фламандского искусства по праву является XVII столетие. Его четырьмя столпами были Питер Пауль Рубенс, Антонис ван Дейк, Якоб Йорданс и Франс Снейдерс. Считается, что именно они заложили основные принципы, характерные черты и тенденции развития искусства Фландрии. Об этих художниках издано большое количество научных статей, монографий и атрибутационных исследований, их произведения включены в экспозиции лучших мировых музейных собраний. Однако несправедливо мало сегодня уделено внимания живописцам, которые составили бэкграунд этих мастеров, другими словами, тем, кто определил общее звучание эпохи, её дух. До сих пор спорным остаётся вопрос о том, кто создаёт художественный стиль эпохи – самодостаточный гений-творец или же стихия массового сознания. Безусловно, вне стимулирующей талант среды, без учителей, учеников, последователей и подражателей ни один большой мастер не состоялся бы.

Во многом культурный фон Фландрии XVII века сформировали художники «второго эшелона». Они не были гениями, но их дарование создало выдающиеся живописные произведения. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится немало замечательных работ фламандских художников XVII века, не заслуженно забытых сегодня. Имена их не на слуху, а картины редко проходят на аукционных торгах. Многие из них в России представлены лишь в собрании ASG, а те, что хранятся в европейских музейных коллекциях, находятся в хранилищах, а не в основной экспозиции.

В коллекции фламандского искусства Большого собрания изящных искусств ASG хранится около 220 картин. Здесь есть такие громкие имена, как уже упомянутый нами Франс Снейдерс, Пауль де Вос и Адриан Брауэр. Для выставки мы отобрали не просто малоизвестных мастеров, основополагающим фактором был высокий уровень исполнения картин. В экспозицию выстав-



Дуйтц, Ян де
Рождение Геракла
XVII век
Холст, масло. 164×228 см
Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид

ки «Окружение гениев» вошло 16 работ. Среди них есть и те, что написаны в XVIII веке, но в традициях предшествующего столетия. Преимущественно это религиозная и жанровая живопись, которую сложно поделить по школам, т.к. художники на протяжении жизни работали в разных городах и странах, подпадая под влияние как своих соотечественников, так и иностранных художников. К антверпенской школе принадлежал Ян де Дуйтц (1629 – 1676). Его произведение «Рождество» («Поклонение пастухов»), судя по размеру, было написано по заказу крупного фламандского монастыря. В роли одного из пастухов де Дуйтц изобразил донатора (заказчика), облачённого в монашескую рясу. До того, как произведение попало в собрание ASG (25 июня 2010 года), оно дважды проходило на аукционных торгах – в 2008 и 2002 годах. Кроме «Рождества» на аукционах в разное время выставлялось всего три произведения де Дуйтца: в 1994 году «Дама за туалетом», в 2007 – «Венера и амур», в 2015 – «Мистическое обручение святой Екатерины».

Художник Жан-Батист де Шампень (1631 – 1681) куда менее известен, чем его дядя и учитель Филипп де Шампень (1602 – 1674) – один из основателей Академии живописи и скульптуры во Франции. Племянник копировал многие удачные находки мэтра. Так, например, на монументальном полотне Филиппа де Шампеня «Перенесение мощей Святых Гервасия и Протасия» изображена мужская фигура, бросающая цветы на мощи святых. Тот же самый персонаж присутствует и на картине Жана-Батиста де Шампеня из собрания ASG здесь он осыпает цветами Арнульфа. Кроме этого полотно из Большого собрания изящных искусств ASG обладает подробным провенансом.



Шампень, Жан-Батист де
Перенесение мощей Святого Арнульфа
Франция, 1670 – 1675 годы
Холст, масло. 214×277 см
БСИИ ASG, инв. №04-0820



Шампень, Филипп де
Перенесение мощей Святых Гервасия и Протасия
Холст, масло. 363×681 см
Лувр, Париж



Фрагмент с изображением мужской фигуры, бросающей цветы с картины Жана-Батиста де Шампеня
БСИИ ASG, инв. №04-0820

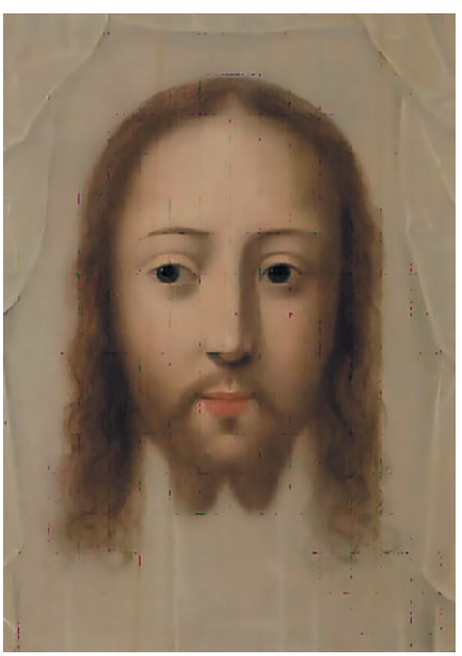


Фрагмент с изображением мужской фигуры, бросающей цветы с картины Филиппа де Шампеня
Лувр, Париж

Ещё одним религиозным про-

изведением на выставке является «Моисей перед фараоном» фламандца Пьера Жозефа Верхагена (1728 – 1811). Этот художник, хотя и работал в XVIII столетии, является одним из ярких последователей Рубенса. Он прожил долгую жизнь и имел счастливую творческую судьбу. Верхаген много путешествовал и выполнял крупные заказы как от представителей светской власти, так и от церкви.

Биография Верхагена изучена довольно подробно, чего не скажешь о Паулюсе дю Бойсе. Даты рождения и смерти этого живописца неизвестны. Вероятно, он работал в Антверпене в период с 1637 по 1651 годы. Осталось всего несколько работ дю Бойса с изображением лика Иисуса Христа («Плат святой Вероники»). На выставке экспонируется также «Плат святой Вероники» («Иисус в терновом венце») круга Паулюса дю Бойса.



Бойс, Паулюс дю
«Плат святой Вероники»
Дерево, масло. 32×24 см
Работа проходила на аукционе 6 ноября 2018 года [1]

На стыке религиозного и натюрмортного жанров стоит работа Йориса ван Сона (1623 – 1667). Мастер специализировался на натюрмортах, поэтому даже изображение Святого семейства, отошедшее на второй план, он обрамил богатыми полихромными гирляндами из фруктов и овощей. Данное натюрмортное изображение является не единственным на выставке. Однако на ней отсутствует классический фламандский натюрморт, отличающийся кричащей роскошью, изобилием и разнообразием нагромождённых друг на друга предметов. Мы сознательно выбрали нетипичные для Фландрии композиции, дабы подчеркнуть их редкость, ценность, а также уникальность и самобытность создавших их мастеров. Одним из таких натюрмортов является «Белая камбала» Кристиана Люикса (1623 – около 1653). Данную композицию и её название можно считать едва ли не футуристическими. На фоне фантасмагорического пейзажа стоит перевёрнутая корзина с застывшей камбалой меловой белизны.

На выставке экспонируется и охотничий натюрморт Питера ван Бокля (1610 – 1673). На раннем этапе своего творчества этот мастер изучал натюрморты Снейдерса во Фландрии, а в 1629 году переехал в Париж, где поселился в общине фламандских художников в районе Сен-Жермен-де-Пре.

При жизни художника его работы пользовались большой популярностью. Многие из них попали в кадастр королевских коллекций. В настоящее время полотна Питера ван Бокля являются украшением многих частных собраний.

Картина художника «Натюрморт с битой птицей» из собрания ASG – прекрасный образец охотничьего натюрморта. На мраморном столе в свободной композиции разложена дичь: рябчики, фазаны, утки-мандаринки. Художник с невероятной точностью воспроизводит разнообразную фактуру оперения этих птиц. На заднем плане изображены охотничьи принадлежности: ягдташ – сумка для ношения убитой дичи и необходимых на охоте припасов, манок – инструмент, имитирующий своим звучанием голоса птиц и служащий для их приманивания, пороховница – емкость для хранения и переноски небольшого количества пороха. Рядом с пороховницей художник изобразил ствол шомпольного ружья, который заряжался с дульной части ствола при помощи шомпола. В таких ружьях очень часто использовался фитильный воспламеняющий механизм, который мы видим на переднем плане в правой части холста. Фитиль зажжён и от него исходит слабый дымок. Таким образом, художник привносит в полотно эффект сиюминутности происходящего, а столь подробное воспроизведение дичи и различных охотничьих приспособлений позволяет легко представить увлекательный процесс охоты.

Концепция выставки такова, что на ней представлены редкие работы малоизвестных старых мастеров Фландрии. Однако мы не могли не включить в неё и ранний натюрморт Франса Снейдерса, нехарактерный для творчества живописца. Для фламандского натюрморта он сдержан в плане колорита и лаконичен по количеству предметов композиции. Он скорее близок натюрмортам голландской школы, воспевающим «тихую жизнь предметов». В правой части данного натюрморта Снейдерс изобразил нестандартный трёхчастный по форме пирог.

Фламандское искусство XVII столетия невозможно представить без жанровой живописи. На выставке экспонируется пять жанровых произведений. Гиллис Тильборх Младший (около 1625 –

около 1678) изобразил семью в домашней обстановке. Композиция наполнена множеством бытовых примет того времени: устройство интерьера фламандского дома, кухонная утварь, костюм. На картине изображено двое маленьких детей. Дети же являются и главными героями полотна одного из главных копиистов Рубенса – Виллема ван Херпа (1614 – 1677). На картине из собрания ASG дети забрались в кладовую вместе с собакой и рассматривают её богатое содержимое, состоящее, в основном, из овощей.

Главное темой творчества жанриста Герарда Томаса (1663 – 1720) были художественные ателье, живописные галереи, мастерские художников и различные интерьеры, наполненные одними и теми же предметами. Большинство картин Томаса отражают тенденцию, существовавшую в живописи фламандской школы на рубеже XVIII столетия, когда многие художники изображали на полотнах своих предшественников: Питера Пауля Рубенса, Антониса ван Дейка или Якоба Йорданса, в окружении картин, скульптур и учеников.

Норберт ван Блумен (1670 – 1746) «присвоил» себе тему карточной игры. Его композиция «Игроки в карты» из собрания ASG, несмотря на свою жанровость и кажущуюся простоту сюжета, наполнена скрытыми смыслами и аллегориями. Дерево, растущее из окна, иллюстрирует фламандскую пословицу о том, что невозможно скрыть. Аналогия данной поговорки в русском языке – «Шила в мешке не утаишь». На картине ван Блумена дерево, которое нельзя спрятать в комнате, по-видимому, призвано обличить карточный обман, который не скроешь – рано или поздно он обнаружится. В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранится три работы ван Блумена, одна из которых также посвящена карточной игре.



Кейринкс, Александр
Охотники в лесу
Около 1630 года
Дерево, масло. 69×92 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В том же Государственном Эрмитаже находятся три работы пейзажиста Александра Кейринкса (1600 – 1652). Непременным «персонажем» его произведений было массивное дерево с толстым стволом и раскидистой кроной, изображенное в центре композиции. Именно такие деревья мы видим на картине круга Кейринкса из Большого собрания изящных искусств ASG (дуб) и на трёх работах из Государственного Эрмитажа (все композиции написаны на дереве).

Пейзаж Питера ван Бредаля (1629 – 1719) «Скотный рынок» граничит с жанровой живописью. Рыночная сцена во фламандском духе здесь удивительным образом сочетается с италианизирующим пейзажем. Хотя нет никаких сведений о посещении живописцем Италии, включение в его работы подобных пейзажей с античными постройками и руинами свидетельствует о его возможном визите в эту страну.

Пейзаж заснеженной фламандской земли изображён на картине Абеля Гриммера (1570 – 1619). В нём ещё ощутимо влияние искусства Питера Брейгеля Старшего (около 1525 – 1569) и его шедевра «Охотники на снегу» (1565 год, Музей истории искусств, Вена). Отец художника подражал живописи Брейгеля Старшего, а иногда и просто копировал его картины в уменьшенном масштабе на досках, продавая их затем на рынке по более низкой цене.

Наиболее загадочным художником выставки является Жерар де ла Валье, картина которого «Акид, Галатея и Полифем» самая маленькая в экспозиции – 21×14 см. Доподлинно не известно, в каком городе и в каком году родился живописец. По одной из версий это был Мехелен, по другой – Антверпен в 1596/1597 годах. Он работал в Париже в период с 1620 по 1625 годы. В 1625 году он вернулся в Мехелен, где исполнил религиозную композицию для церкви Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijlekerk, где находится триптих Рубенса «Чудесный улов».

Таким образом, выставка фламандской живописи Большого собрания изящных искусств ASG весьма разнообразна по жанровому составу и стилевым направлениям. В её экспозицию не вошли работы ведущих мастеров Фландрии XVII века, но это отнюдь не умаляет её достоинств, поскольку позволяет зрителю составить впечатление о той художественной среде, которая окружала гениев эпохи.

Ссылки:
1. Paulus du Boys. Le voile de sainte Véronique [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.mutualart.com/Artwork/Le-voile-de-sainte-Veronique/09A450716E998916 – Дата доступа: 07.02.2022.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

1



Дуйтц, Ян де
ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ

Фландрия, 1662 год
Холст, масло. 265×205 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0915

Описание, иконография: Сцена Рождества описывается в Евангелии от Луки: «И поспешивши пришли и нашли Марию и Иосифа и Младенца, лежащего в яслях» (Лука 2.16). В левой части – Дева Мария, облаченная в мафорий и плащ, Иосиф, повитуха и младенец Иисус в люльке. Справа – пастухи. Обычно пастухов трое, но на данной картине мы видим только двоих, причем отклонения от канона превращают одного из пастухов в монаха францисканца. Один из них по образу доброго пастыря держит ягненка на плечах, как символ будущей жертвы Христа, а второй, склоняясь над Христом, преклонил колени. Черты их лиц явно носят портретный характер. Таким образом, перед нами и пастухи, и донаторы полотна. Также на картине традиционно изображены два животных – корова и ослица. В верхней части – ангелы, держащие картуш с начальными словами праздничной молитвы Gloria in exelsis Deo («Слава в вышних Богу»), где в слове exelsis допущена орфографическая ошибка. Вместо латинской буквы «s», написана «c». Стилистически работа выполнена под воздействием творчества Якоба Йорданса, где Рождество трактуется как земное событие. Художник с натуралистической точностью воспроизводит грубые ткани одежд поклоняющихся пастухов, солому в яслях, животных в правой части. Но во всю эту конкретику быта с визуальной убедительностью свершающегося чуда спускаются посланники небес – ангелы.

На изображении яслей внизу в центре – подпись художника и дата создания работы: JAN-DE DUYTS f 1662.

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Olivier Coutau Begarie, 25.06.2010.

Экспертное заключение: Vanessa Soupault, Paris

Сведения об авторе: Дуйтц, Ян де (Duyts, Jan de, 1629, Антверпен – 1676). Мастер религиозного и мифологического жанров. Учился у Франца Дениса. Получил звание мастера в 1648 году. Работы находятся в музеях Гааги, Лейпцига и Брауншвейга [1, с. 943].

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 4, p. 943.



2

Шампень, Жан-Батист де
ПЕРЕНЕСЕНИЕ МОЩЕЙ СВЯТОГО АРНУЛЬФА

Франция, 1670 – 1675 годы
Холст, масло. 214×277 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0820

Описание, иконография: Святой Арнульф – франкский политический и церковный деятель, епископ города Меца, прародитель династии Каролингов, канонизированный атолической церковью. Является святым-покровителем пивоваров. На переднем плане – три мужские фигуры, переливающие пиво из одного сосуда в другой. В центре – многочисленная процессия из мужчин, несущих тело святого Арнульфа, которого посыпают цветами. В правой и левой части – мужчины с крестами в руках.

В ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва) хранится полотно Жана Батиста де Шампеня «Мученичество святого Лаврентия» (1660-е годы, Ж-2047).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Tajan, 21.06.2010.

Картина была написана Шампенем по заказу гильдии пивоваров Гента в 1670 – 1675 годах для зала заседаний в бывшем гентском монастыре Чёрных сестёр. Гильдия располагалась тут с 1637 года. Полотно находилось здесь и во время описи, проведенной фламандским художником, рисовальщиком и гравёром Филиппом Ламбертом Спруйтом (1727 – 1801) в сентябре 1777 года. С 16 мая 1770 года Спруйт состоял в должности первого профессора Академии рисунка и живописи в Генте. Помимо работы Шампеня в описи значатся два полотна Николаса Руза (1601 – 1646), Филиппа Беернарта и одна картина Карела ван Мандера (1548 – 1606). «Перенесение мощей святого Арнульфа» оказалось единственным дошедшим до наших дней полотном из этой описи. Во время повторной описи, составленной Спруйтом между 1789 и 1791 годами, картина также находилась в монастыре.

В 1794 году работу Шампеня должны были вывезти из Бельгии французские дилеры, однако именно в это время её крадут из монастыря и с этого момента вплоть до XX века судьба произведения остаётся неизвестной.

Картина Шампеня обнаружилась в одной из частных коллекций Бельгии. С 1985 года она находилась в Париже в галерее Хайма. 7 декабря 2006 года процессия со святым Арнульфом была продана с аукциона Sotheby's в Лондоне (№ 195) анонимному покупателю, коллекционирующему картины дяди Жана-Батиста де Шампеня – Филиппа де Шампеня.

С 18 ноября 2007 по 17 февраля 2008 года картина Шампеня экспонировалась на выставке «Школа Филиппа де Шампеня» во французском художественном и археологическом музее Эврё.

Экспертное заключение: Cabinet Turquin, Paris.

Сведения об авторе: Шампень, Жан-Батист де (Champaigne, Jean Baptiste de, 1631, Брюссель – 1681, Париж). Работал в историческом и религиозном жанрах. Учился у дяди Филиппа Шампеня. В 1642 году приехал в Париж. С 1663 года член Академии художеств [1, с. 459].

Публикации: Булгакова А.В. Провенанс картин старых мастеров как фактор их капитализации// Мир Искусств: Вестник МИА. – 2020. – №1 – 2 (29 – 30). – С. 44 – 60.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 3, p. 459.



3 Верхаген, Пьер Жозеф
МОИСЕЙ ПЕРЕД ФАРАОНОМ

Фландрия, XVIII век
Холст, масло. 170×223 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2564

Описание, иконография: Книга Исход повествует о том, что после обращения евреев в рабство, каторжный труд не сократил их численность и фараон приказал топить в Ниле всех новорожденных мальчиков. Тогда мать будущего пророка Моисея Иохаведе положила сына в корзину и оставила в зарослях тростника на берегу реки. Здесь его обнаружила дочь фараона, пришедшая туда на купание (Исх. 2:5).

По совету сестры пророка Мириам в качестве кормилицы Моисея была приглашена его родная мать, с которой он оставался несколько лет. А когда Моисей подрос, мать привела его во дворец фараона: «И вырос младенец, и она привела его к дочери фараона, и он был у неё вместо сына» (Исх. 2:10).

Примечательно, что все персонажи картины Пьера Жозефа Верхагена одеты в восточные костюмы. В центре – фараон, сидящий на троне. На нём красные одежды и чалма на голове. В правой части изображена дочь фараона, а также многочисленные придворные, советники и прислуга. Слева – Иохаведе, подводящая Моисея к фараону. При виде испуганного мальчика, фараон в знак расположения протянул к нему руки. Фоном служит дворцовый интерьер с колоннами ионического ордера, богатыми красными драпировками и золочеными сосудами.

В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранится работа Пьера Жозефа Верхагена «Великодушие Сципиона Африканского» (между 1773 и началом 1780-х годов, ГЭ-10161).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 04.10.2013.

Сведения об авторе: Верхаген, Пьер Жозеф (Verhagen, Pierre Joseph, 19 марта 1728, Арсхот – 3 апреля 1811, Лёвен) – фламандский художник, специализировавшийся на историческом, религиозном и портретном жанрах. Испытал влияния Питера Пауля Рубенса. Обучался живописи у Яна-Батиста ван ден Керкховена (около 1709 – 1772). Затем поступил в Королевскую Академию живописи Антверпена. В 1749 году работал над оформлением интерьера дома богатого пивовара в Лёвене, где встретил свою будущую жену. Открыл собственную мастерскую. В 1770 году стал придворным живописцем Карла Александра Лотарингского (1712 – 1780), который подарил одну из картин художника Марии Терезии Австрийской. Картина эта настолько восхитила королеву, что она наградила Верхагена поездкой в Италию для совершенствования его мастерства. Он отправился в двухгодичную поездку вместе со своим старшим сыном, сделав остановку в Париже. В Италии живопись художника так впечатлила папу Климента XIV, что он даровал индульгенцию художнику, его семье и тридцати его друзьям. На обратном пути он остановился в Вене, где исполнил изображение святой Терезы по заказу королевы, которая предложила ему стать ее придворным художником. Верхаген отказался, и его возвращение в Лёвен было отмечено парадом и банкетом в мэрии. Здесь живописец продолжил работать в основном по церковным заказам [1, с. 146].

Публикации: Булгакова А.В. Прелат – Кардинал – Папа Римский: загадка портрета из БСИИ// Мир Искусств: Вестник МИА. – 2016. – №2 (14). – С. 96 – 100.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 14, p. 146.



Верхаген, Пьер Жозеф
Симеон Богоприимец
1767 год
Холст, масло. 330×403 см
Музей изящных искусств, Гент



Верхаген, Пьер Жозеф
Изгнание Агари Авраамом
1781 год
Холст, масло. 168×195 см
Королевский музей изящных искусств, Антверпен



Фрагмент картины «Моисей перед фараоном» Пьера Жозефа Верхагена с изображением фараона БСИИ ASG, инв. № 04-2564



Фрагмент картины «Изгнание Агари Авраамом» Пьера Жозефа Верхагена с изображением Авраама Королевский музей изящных искусств, Антверпен



5

Сон, Йорис ван
СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО С ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ

Фландрия, XVII век
Холст, масло. 72×99,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2343

Описание, иконография: В центре композиции изображено Святое семейство. Дева Мария держит на коленях младенца Иисуса. Перед ними, со сложенными на груди руками, – Иоанн Креститель, а рядом ягненок. В правой части – спящий Иосиф, подперевший голову рукой. Композицию обрамляют четыре симметричные связки из фруктов и овощей.

В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранится работа Йориса ван Сона «Омар, устрицы и фрукты на столе» (1650-е годы, ГЭ-2912).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Tajan, 26.06.2013.

Экспертное заключение: Cabinet Turquin, Paris.

Сведения об авторе: Сон, Йорис ван (Son, Joris van, 24 сентября 1623, Антверпен – 25 июня 1667, там же) – фламандский мастер, специализировавшийся на изображении банкетных натюрмортов, а также цветочно-фруктовых гирлянд. Испытал влияние Яна Давидса де Хема (1606 – 1683/1684). Вступил в гильдию святого Луки Антверпена в 1644 году. Сын живописца – Ян Франс ван Сон (1658 – 1718) – также был художником и создавал сцены охоты и натюрморты [1, с. 21].

Другие работы автора:



Сон, Йорис ван
Ниша с винным кубком в обрамлении фруктов и цветов
Холст, масло. 56×40 см
Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам



4

Бойс, Паулюс дю, круг
«ПЛАТ СВЯТОЙ ВЕРОНИКИ»
(«ИИСУС В ТЕРНОВОМ ВЕНЦЕ»)

Фландрия, XVII век
Дерево (дуб), масло. 26,5×21,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3346

Публикации: Торшина М.С. Неделя старых мастеров//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2015. – №3 (11). – С. 178 – 180.

Бородина С.Д. Святое семейство//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2018. – №2 (22). – С. 94 – 104.

Бородина С.Д. Парадоксы жанра в натюрмортах-гирляндах XVII века фламандцев Франса Эйкенса, Йориса ван Сона, Яна Кесселя и Яна Босхарта//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2020. – №4 (32). – С. 76 – 90.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 13, p. 21.

Описание, иконография: На картине круга фламандского мастера XVII века Паулюса дю Бойса изображён Иисус Христос в терновом венце. Его лоб обагрили капли крови, а от головы исходит золотое сияние.

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 17.10.2012.

Сведения об авторе: Бойс, Паулюс дю (Boys, Paulus du) – фламандский живописец, работавший в Антверпене с 1637 по 1651 годы.



6 **Люикс, Кристиан**
БЕЛАЯ КАМБАЛА

Фландрия, XVII век
Дерево, масло. 26×40 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0631

Описание, иконография: На фоне опрокинутой корзины живописец изобразил три рыбы – две из них тёмного цвета, а одна светлая, практически белая. Интересной особенностью этой породы рыб является то, что постепенно, в процессе развития, она начинает плавать на одной из своих сторон и один глаз перемещается на противоположную сторону (чаще всего на правую), с этого времени она плавает только на одной стороне, в результате чего, та половина её, которая обращена ко дну становится белой, а противоположная приобретает защитный темный цвет. Именно поэтому у белой рыбы мы не увидим глаз – это сторона, обращённая ко дну. На переднем плане художник изобразил несколько экзотических раковин, а на дальнем плане у левой кромки – пейзаж в виде голых скал, земли, на которой отсутствует какая-либо растительность, и утеса за корзиной, поросшего редкой травой. Интересен строгий колорит картины, выполненной в холодных серебристых тонах. Работа в полной мере оправдывает название жанра «тихая жизнь»: здесь нет присутствия человека, а бытовое содержание уходит на второй план. Рыба словно уснула, время остановилось, а «мертвый» пейзаж создаёт ощущение таинственности и глубины.

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Tajan, 13.12.2010.

Экспертное заключение: Cabinet Turquin, Paris.

Сведения об авторе: Люикс, Кристиан (Luyckx, Christiaan, 1623, Антверпен – ок. 1653). Работал в историческом и натюрмортном жанрах. Учился у Филиппа де Марлье. С 1645 года в гильдии святого Луки (Антверпен). Придворный живописец Филиппа IV [1, с. 887].

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 8, p. 887.



7

Бокль, Питер ван
НАТЮРМОРТ С БИТОЙ ПТИЦЕЙ

Фландрия, XVII век
Холст, масло. 73×100 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0877

Описание, иконография: На мраморном столе – натюрморт из дичи: рябчики, фазаны, утки. На заднем плане – охотничьи принадлежности: ягдташ, манок и пороховница.

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе PIASA SA, 25.06.2010.

Экспертное заключение: Cabinet Eric Turquin, Paris.

Сведения об авторе: Бокль, Питер ван (Boucle, Pieter van, 1610, Антверпен – 1673, Париж). Работал в натюрмортном и анималистическом жанрах. На раннем этапе испытал влияние Франса Снейдерса. В 1629 году переехал в Париж, где поселился в общине фламандских художников в районе Сен-Жермен-де-Пре. Работал в сотрудничестве с Л. Боженом в мастерской Симона Вуэ, где они производили картоны для гобеленов [1, с. 629].

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 2, p. 629.



8

Снейдерс, Франс
НАТЮРМОРТ С УСТРИЦАМИ И КУРОПАТКАМИ

Фландрия, около 1610 года
Дерево, масло. 50×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1781

Описание, иконография: В Большом собрании изящных искусств ASG хранится ранняя работа выдающегося фламандского мастера XVII века Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками», исполненный на паре досок и внесенный в базу Нидерландского института истории искусств (№ 172765).

Размеры картины ещё не столь велики (50×66 см), как в наиболее известных работах Снейдерса, но уже здесь ощущаются все те черты, которые будут присущи лучшим работам мастера – радость восприятия земных благ, любовь к окружающему миру и желание пробудить вкусовые и обонятельные ощущения у зрителя. На переднем плане Снейдерс изобразил пару куропаток и хлеб, справа – фрукты, среди которых выделяется лимон, а слева – раскрытые устрицы на раковинах – морской деликатес, неизменно придающий натюрмортам художника ощущение изысканности и свежести. На заднем плане мы видим необычный по форме высокий пирог.

Работы Франса Снейдерса и его школы из собрания Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербурга): «Птичий концерт» (около 1630 – 1640 годов, ГЭ-607), «Фрукты в чаше и разрезанная дыня» (1650-е годы, ГЭ-7549), «Фрукты в чаше на красной скатерти» (1640-е годы, ГЭ-612), «Бой петуха с индюком» (середина 1610 годов, ГЭ-655), «Этюды головы кошки» (1609 год, ГЭ-609), школа «Натюрморт с обезьяной» (ГЭ-8612), совместно с Яном Вильденсом (1586 – 1653) «Рыбная лавка» (между 1618 – 1621 годами, ГЭ-604), совместно с Яном Вильденсом (1586 – 1653) «Фруктовая лавка» (между 1618 – 1621 годами, ГЭ-596), совместно с Яном Вильденсом (1586 – 1653) «Лавка дичи» (между 1618 – 1621 годами, ГЭ-602), совместно с Яном Вильденсом (1586 – 1653) «Овощная лавка» (между 1618 – 1621 годами, ГЭ-598), совместно с Корнелисом де Восом (1584 – 1651) «Рыбная лавка» (1620-е годы, ГЭ-606), совместно с Яном ван Букхорстом (1604 – 1668) «Повар у стола с дичью» (1630-е годы, ГЭ-608), школа «Дерущиеся петухи» (ГЭ-8621), школа «Львица и два льва» (ГЭ-465).

В Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва) живописец представлен полотнами: «Рыбная лавка» (около 1616 года, Ж-650), «Мясная лавка» (1630-е годы, Ж-349), «Натюрморт с лебедем» (1640-е годы, Ж-2607).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Piasa SA, 19.06.2013.

Экспертное заключение: Cabinet Turquin, René Millet, Paris.

Сведения об авторе: Снейдерс, Франс (Snyders, Franz, 1579, Антверпен – 1657, там же) – один из крупнейших мастеров фламандского Барокко. Мастер натюрмортов и анималистических композиций. Ученик Питера Брейгеля Младшего и Хендрика фан Балена, последователь Питера Пауля Рубенса. С 1619 года – член антверпенского Братства романистов, с 1628 года – его декан. Работал по заказам аристократии. Был главным художником герцога Альберта, губернатора Нидерландов [1, с. 931].

Публикации: Булгакова А.В. Франс Снейдерс// Мир Искусств: Вестник МИА. – 2014. – №4 (08). – С. 184 – 187.

Булгакова А.В. Устричный пирог//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2021. – №1 (33). – С. 34 – 41.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 12, p. 931.



9

Тильборх, Гиллис Младший
СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ

Фландрия, XVII век
Холст, масло. 44×58 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2321

Описание, иконография: Групповой семейный портрет. В правой части – женщина с ребёнком на руках. Рядом с ней – молодая девушка в синем платье, держащая яблоко в руке. У её ног – раскрытая бельевая корзина. В центре – служанка с кувшином и подносом со стеклянным бокалом. Слева – мужчина, сидящий на стуле. Перед ним – девочка в бело-синем платье. Фоном служит кухня с домашней утварью и печью в правой части.

В собрании Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) хранится четыре полотна Гиллиса Тильборха Младшего: «Деревенская корчма» (конец 1650-х годов, ГЭ-627), «Крестьяне за едой» (1657/1658 годы, ГЭ-1946), «Караульня» (конец 1650-х годов, ГЭ-636), «Курильщик» (1658 год, ГЭ-1945).

В ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва) хранится два полотна мастера: «Игроки в шары» (начало 1650-х годов, Ж-4002), «Дуэт» (около 1660 года, Ж-338).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Thierry de Maigret SVV, 29.06.2011.

Экспертное заключение: René Millet, Paris.

Сведения об авторе: Тильборх, Гиллис Младший (Tilborg, Gillis Van, около 1625, Брюссель – около 1678, там же). Мастер религиозных и жанровых полотен. Портретист. Учился у Давида Тенирса Младшего. С 1654 года – в гильдии святого Луки (Брюссель) [1, с. 646].

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 13, p. 646

Другие работы автора:



Тильборх, Гиллис Младший
Крестьяне за едой
1657/1658 годы
Холст, масло. 41×48 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Тильборх, Гиллис Младший
Семейство художника
Историко-художественный музей, Углич



10

Херп, Виллем ван
ДЕТИ В КЛАДОВОЙ

Фландрия, XVII век
Холст, масло. 103,5×141 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2345

Описание, иконография: В левой части композиции изображены двое детей, один из которых держит куклу. Другой указывает собаке на петуха в правом верхнем углу. Здесь же – разнообразные овощи.

Данная работа близка картине Херпа «Крестьянский ужин», проходившей на аукционе Sotheby's в Лондоне 12 июля 2001 года (холст, масло. 104×141,5 см).

В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранится полотно Виллема ван Херпа «Крестьянский двор» (начало 1660-х годов, ГЭ-3299).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Tajan, 26.06.2013.

Экспертное заключение: Cabinet Turquin, Paris.

Сведения об авторе: Херп, Виллем ван (Herp, Willem van, около 1614, Антверпен – 1677). Мастер исторического, религиозного и мифологического жанров. Испытал влияние Питера Пауля Рубенса, чьи работы копировал. В 1625/1626 годах вступил в гильдию святого Луки (Антверпен) [1, с. 942].

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 6, p. 942.



11

Томас, Герард
В МАСТЕРСКОЙ ЖИВОПИСЦА

Фландрия, XVII век
Холст, масло. 141×224 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3864

Описание, иконография: На картине фламандца Герарда Томаса (1663 – 1720) изображена мастерская художника. В центре – живописец за мольбертом пишет портрет позирующего ему мужчины в белом гофрированном воротнике. Здесь же на полу – многочисленные портретные изображения, мраморные бюсты, рисунки, сфера и красная узорчатая драпировка. Слева мы видим ещё одного заказчика, сидящего за столом в окружении слуг и подмастерьев. На стенах шпалерно развешаны картины с пейзажами и жанровыми сценами.

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Mercier & Cie, 13.10.2013.

Экспертное заключение: René Millet, Paris.

Сведения об авторе: Томас, Герард (Thomas, Gerard, 20 марта 1663, Антверпен – 1720, там же). Ученик Готтфрида Мааса. Вступил в гильдию святого Луки в 1688/1689 годах и был дважды избран её деканом [1, с. 598].

Другие работы автора:



Томас, Герард
В мастерской художника [2]

Публикации: Бородина С.Д. Интерпретация труда и успеха в коллекции голландской живописи «Золотого века» из Большого собрания изящных искусств ASG//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2017. – №1 (17). – С. 114 – 126.

Реставрация: 24.08.2020 БСИИ ASG Сульдин А.В.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 13, p. 598. 2. http://www.hampel-auctions.com



12 Блумен, Норберт ван
ИГРОКИ В КАРТЫ

Фландрия, начало XVIII века
Холст, масло. 81,5×108 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2228

Описание, иконография: На переднем плане – крестьяне, играющие в карты во дворе перед домом. Двое мужчин играют, сидя на земле. За ними наблюдают ещё двое мужчин и мальчик. В левом нижнем углу – женщина, держащая в руках тарелку, из которой она кормит ребенка. У её ног – юноша, пьющий из кувшина. Слева на заднем плане – дом, на крылечке которого сидит прядущая женщина, а у ступенек – группа беседующих крестьян. В верхнем окне дома – дерево. Справа – пейзаж с видом на город.

В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранятся работы Норберта ван Блумена «Жанровая сцена» (начало XVIII века, ГЭ-9894), «Крестьянская семья за столом» (ГЭ-3007), «Крестьяне, играющие в карты» (ГЭ-1392).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Sas Cornette De Saint Cyr, 22.06.2011.

Сведения об авторе: Блумен, Норберт ван (Bloemen, Norbert van, 10 февраля 1670, Антверпен – 1746, Амстердам). Учился у старшего брата Питера ван Блумена (1657 – 1720) – будущего декана Академии Святого Луки. Работал в Италии, где занимался бытовой и портретной живописью. Здесь получил прозвище Цефалус (греч. «Голова»). По возвращении на родину, остановился в Амстердаме, работая в историческом, портретном и религиозном жанрах [1, с. 410]

Экспертное заключение: René Millet, Paris.

Другие работы автора:

Публикации: Бородина С.Д. «Бытейские письма» художников Голландии и Фландрии XVII века из БСИИ ASG: от социального к частному и обратно// Мир Искусств: Вестник МИА. – 2016. – №3 (15). – С. 76 – 84.

Булгакова А.В. Потакая порокам, заботясь о добродетели//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2021. – №2 (34). – С. 100 – 107.



Норберт ван Блумен
Крестьяне, играющие в карты в гроте [3]



Норберт ван Блумен
Пирушка у таверны
Холст, масло
64×78 см
Аукцион от 10/11 октября 2012 года [4]



Норберт ван Блумен
Игра в карты среди руин
Холст, масло
47×63 см
Аукцион от 30 мая 2012 года [2]



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Игра в карты среди руин» с изображением картёжника в красном камзоле [2]



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Игроки в карты» с изображением картёжника в красном камзоле БСИИ ASG, инв. № 04-2228



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Пирушка у таверны» с изображением крестьянки и мальчика в левом нижнем углу [4]



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Игроки в карты» с изображением крестьянки и мальчика в левом нижнем углу БСИИ ASG, инв. № 04-2228



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Игроки в карты» с изображением крестьянина в коричневом плаще в правой части БСИИ ASG, инв. № 04-2228



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Крестьяне, играющие в карты в гроте» с изображением крестьянина в коричневом плаще в правой части [3]



Фрагмент картины Норберта ван Блумена «Игра в карты среди руин» с изображением крестьянина в коричневом плаще в правой части [2]

Ссылки:

1. E. Benezit. vol. 2, p. 410.
2. https://www.mutualart.com
3. https://ru.wahooart.com
4. https://www.mutualart.com





13

Кейринкс, Александр, круг
БОЛЬШОЙ ДУБ

Фландрия, около 1620 года
Дерево, масло. 31×41 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2712

Описание, иконография: В центре – массивный ствол дуба. Справа – жилая постройка с фигурами людей и домашним скотом.

В ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва) хранится работа Александра Кейринкса «Проповедь Иоанна Крестителя» (1620-е годы, Ж-1813).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Claude AGUTTES SAS, 27.03.2012.

Сведения об авторе: Кейринкс, Александр (Keerincx, Alexander, 1600, Антверпен – 1652, Амстердам). Мастер мифологических, религиозных и пейзажных композиций. Гравёр. С 1619 года в гильдии святого Луки (Антверпен). Придворный художник Карла I. Испытал влияние Рубенса и ван Гойена [1, с. 733 – 734].

Реставрация: 08.02.2013 БСИИ ASG Сульдин А.В.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 7, p. 733 – 734.

14

Бредаль, Питер ван
СКОТНЫЙ РЫНОК

Фландрия, 1660 год
Холст, масло. 142×208 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4215

Описание, иконография: На картине Питера ван Бредаля (1629 – 1719) представлен скотный рынок. На площади с античной мраморной статуей в левой части изображены крестьяне, торгующие скотом, а также горожане. Справа и на заднем плане – архитектурные постройки в античном духе с полуциркульной аркой. Фоном служит горный пейзаж и небо с кучевыми облаками.



Подпись художника и дата создания работы в правой нижней части.

Картина заключена в золочёную резную раму XVIII века.

В Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва) хранится произведение Питера ван Бредаля «Жанровая сцена на берегу реки» (1680 год, Ж-3571).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 19.03.2014.

– Анонимная продажа; Отель Друо, Рибер, 20 марта 1989 года.

Экспертное заключение: Mathieu Fournier, Paris.

Сведения об авторе: Бредаль, Питер ван (Bredael, Pieter van, 19 июля 1629, Антверпен – 9 марта 1719, там же) – фламандский мастер эпохи Барокко, специализировавшийся на изображении рынков и деревенских праздников. Около 1640 года работал в мастерской Давида Рейкарта III (1612 – 1661). Испытал влияние Яна Брейгеля Старшего (1568 – 1625). Работал при дворе испанского короля. По возвращении в Антверпен в 1689 году был назначен директором Академии живописи [1, с. 770].

Другие работы автора:



Бредаль, Питер ван
Рынок среди античных руин
Национальный музей, Реюньон

Публикации: Бородина С.Д. «Бытейские письма» художников Голландии и Фландрии XVII века из БСИИ ASG: от социального к частному и обратно//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2016. – №3 (15). – С. 76 – 84.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 2, p. 770.



15

Гриммер, Абель
ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ

Фландрия, XVII век
Холст, дублированный на доски, масло.62×78 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4859

Описание, иконография: В работе Абеля Гриммера (1570 – 1619) «Зимний пейзаж» ощущается влияние живописи Питера Брейгеля Старшего (около 1525 – 1569) и Ханса Бола (1534 – 1593). Это выражается в тематике произведений (городские жанровые сцены, кермессы (народные празднества или ярмарки с гуляньями на открытом воздухе в Нидерландах, Бельгии и Северной Франции в XVII веке), праздники, пейзажи и т.д.), в характере построения многофигурных композиций, охватывающих большое пространство природного ландшафта с видом на него сверху. Практически во всех работах художников присутствуют городские архитектурные постройки, принимающие фантазийный, подчас даже фантастический, характер и, конечно, родная им природа Нидерландов с её широкими долинами, многочисленными речками и лесами.

Анализ работы из Большого собрания изящных искусств ASG выявляет её композиционную и образную близость картинам Питера Брейгеля «Охотники на снегу» (1565 год) и «Жатва» (1565 год, музей Метрополитен, Нью-Йорк). Обе работы принадлежат циклу «Времена года».

На основании этого можно сделать предположение, что и картина Гриммера «Зимний пейзаж» является составной частью серии и соответствует декабрю-январю. На переднем плане мы видим дорогу. Крестьянин ведёт под уздцы белую лошадь, впряженную в повозку с сидящей в ней женщиной. Здесь же другая пара крестьян с поросятами. В изображении их одежд художник делает цветовые акценты красным, который ярко вспыхивает на фоне белого снега и общей холодной колористической гаммы. Интересен приём постепенного перехода от более тёмных тонов на переднем плане к светлым на заднем, что позволяет достичь эффекта глубины пространства. Гриммер тщательно прописывает все архитектурные постройки, размещенные по диагонали, в формообразовании которых хорошо читаются простые геометрические объемы. Внимание к построению перспективы и изображению архитектурных построек, вероятно, связано с увлечением проектированием и чертежами. У исследователей творчества мастера есть версия, что Гриммер был и архитектором, поскольку были найдены два чертежа, созданные им, с изображениями фронтона собора Антверпенской Богоматери и церкви с готическим шпилем.

В Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва) хранится произведение Абеля Гриммера «Проповедь в церкви» (1597 год, Ж-1786).

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Millon & Associes, 31.10.2014.

Экспертное заключение: Cabinet de Bayser, Cécile Ritzenthaler, René Millet, Paris.

Сведения об авторе: Гриммер, Абель (Grimmer, Abel, 1570, Антверпен – 1619, там же) – фламандский мастер, творчество которого оказало большое влияние на развитие традиций натурализма во фламандской пейзажной живописи. Обучался живописи у отца Якоба Гриммера. В 1592 году Гриммер Младший вступил в гильдию святого Луки в Антверпене. В этом же году он взял на себя управление мастерской отца, в которой работал на протяжении всего творческого пути. Наиболее ранняя из ныне известных работ мастера датируется 1586 годом. Гриммер часто прибегал к камерному решению композиций, выбирая наряду с прямоугольным овальный формат [1, с. 449].

Публикации: Булгакова А.В. Новые поступления живописи, мебели и предметов декоративно-прикладного искусства из Большого собрания изящных искусств ASG//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2015. – №1 (09). – С. 142 – 149.

Булгакова А.В. Новости аукционов//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2016. – №2 (14). – С. 152 – 159.

Бородина С.Д. «Вещи, созданные не нами...» Эволюция пейзажной живописи XVII – XIX веков как отражение понимания природы//Мир Искусств: Вестник МИА. – 2016. – №4 (16). – С. 28 – 41.

Ссылки: 1. E. Benezit. vol. 6, p. 449



16

Валье, Жерар де ла
АКИД, ГАЛАТЕЯ И ПОЛИФЕМ

Фландрия, XVII век
Медь, масло. 21×14 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1363

Описание, иконография: Акид, Полифем и Галатея – герои «Метаморфоз» Овидия. Древнеримский поэт рассказывает о прекрасной морской нимфе Галатее, носящей то же имя, что и возлюбленная Пигмалиона, которая любила юношу Акида, а сама была любима Полифемом – ужасным одноглазым циклопом. На картине Жерара де ла Валье мы видим Полифема, сидящего на высоком мысе и обозревающего море. Рядом с великаном лежит его пастушеский посох, неподалеку пасутся овцы. Циклоп играет песню любви для Галатеи на сиринге – флейте Пана. На переднем плане – Галатея и Акид. Они флиртуют, укрытые от Полифема склоном высокого холма. Очень интересна анатомическая трактовка человеческих фигур, которую даёт художник. Против всех ожиданий Галатея не изящная утонченная нимфа. Её фигура довольно крепка и дородна, от её образа словно веет простонародностью. Фигура Акида непропорциональна, его голова слишком мала для такого массивного тела. Но это ни в коем случае не является недостатком картины. Напротив, работа как раз и интересна своим несовершенством и наивной трактовкой образов.

Эта история любви окончилась трагически. Впоследствии, скитаясь безутешно среди скал, Полифем находит Галатею в объятиях Акида. Влюбленные бежали, тогда Полифем в гневе метнул огромный валун, который убил Акида.

Провенанс: Работа приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 29.10.2010.

Экспертное заключение: Chantal Mauduit, Paris.

Сведения об авторе: Валье, Жерар де ла (Gerard de la Vallée, 1605 – 1667 гг.) – фламандский живописец XVII века.

Другие работы автора:



Валье, Жерар де ла
Кефал и Прокрида
1626 – 1667 годы
Медь, масло. 70×87,5 см
Galleria Luigi Caretto, Турин

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

«ПОСЛЕДНИЙ АККОРД СИЕНСКОЙ ШКОЛЫ»

АТРИБУЦИЯ ПОЛОТНА ФРАНЧЕСКО ВАННИ «МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТОЙ ЦЕЦИЛИИ»

Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИА



АННОТАЦИЯ: статья является атрибутационным исследованием работы «Мученичество Святой Цецилии» итальянского мастера Франческо Ванни (1563 – 1610) из Большого собрания изящных искусств ASG. Авторская реплика данной композиции находится в Бенедиктинском монастыре святой Цецилии в Риме. Гравюра с работы Франческо Ванни была снята Иеронимом Вириксом (1553 – 1619). Ныне гравюра хранится в Метрополитен-музее (Нью-Йорк).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: святая Цецилия, сцена мученичества, Франческо Ванни, алтарная композиция, станковая живопись, Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, гравюра, колорит, масштаб, фрагмент композиции

ABSTRACT: the article is an attribution assessment of the painting «The Martyrdom of Saint Cecilia» by the Italian master Francesco Vanni (1563-1610) from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. The author's copy of this artwork is located in the Benedictine church of Santa Cecilia in Trastevere. Hieronymus Virixus (1553 – 1619) engraving reproduces the Francesco Vanni's artwork. Now the engraving remains in Metropolitan Museum of Art (New York).

KEYWORDS: Saint Cecilia, scene of martyrdom, Francesco Vanni, altarpiece, easel painting, Benedictine church of Santa Cecilia in Trastevere, engraving, coloring, scale, fragment of composition.

Осенью 2013 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось полотном на сюжет мученичества святой Цецилии. Святая Цецилия, Кикилия или Чечилия Римская (200 – 230 годы) – дева-мученица, жившая в III веке. Родилась в благородной римской семье. Родители решили выдать дочь замуж за знатного язычника Валериана, однако Цецилии за короткий срок удалось привести жениха в христианство. Молодые люди всячески помогали беднякам, и их имущество быстро расходилось по Риму.

Префект Турций Алмахий решил воспрепятствовать деятельности молодых христиан, вызвал их на допрос и приказал принести жертвы языческим богам, на что получил отрицательный ответ. Алмахий принял решение о казни святых. Валериан и его брат Тибуртий были казнены раньше. По дороге на казнь братья убеждали воинов стать христианами, и их начальник Максим настолько уверовал, что пригласил их к себе домой, где был крещён вместе со всей семьей. На следующий день после казни святой Максим всенародно исповедал себя христианином, за что был насмерть забит плетьми. Цецилию же три дня морили жаром и дымом в накаленной бане, но безрезультатно. Тогда ее решили обезглавить. Палач ударил мечом святую, но лишь ранил её. Святая страдала ещё три дня в полном сознании, утверждая в вере окружающих.

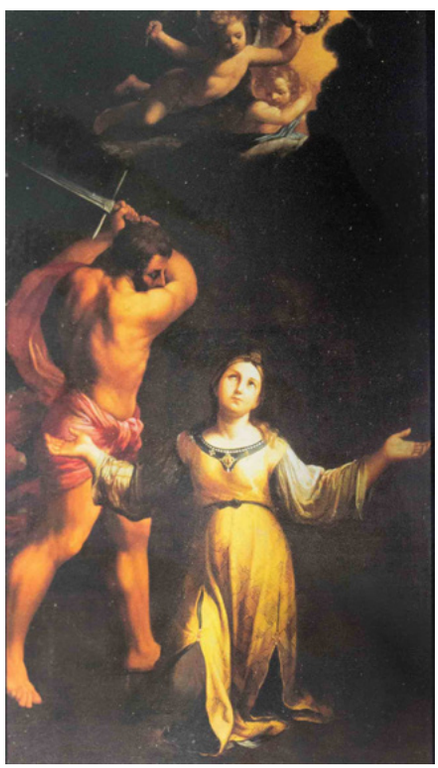
На полотне из Большого собрания изящных искусств ASG изображено мученичество Цецилии. Умирающая святая лежит на земле со скрещенными на груди руками. Из ее раны на шее течёт кровь, которую вытирают две ухаживающие за ней девушки. Слева у изголовья Цецилии изображён святой Максим в воинских доспехах и с крыльями за спиной. В одной руке он держит копьё, а в другой – корону и пальмовую ветвь мученичества, которую уже готов разделить с Цецилией.

Картина из собрания ASG была атрибутирована французскими экспертами аукционного дома Artcurial как работа итальянской школы XVII века. Европейские художники достаточно редко обраща-

Ванни, Франческо
Мученичество Святой Цецилии
1601 – 1610 годы
Холст, масло. 125,5×178 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1512

лись к теме мученичества святой Цецилии. Среди итальянских мастеров XVII века картины на данный сюжет писали Орацио Риминальди (1630-е годы, Палаццо Питти, Флоренция), Карло Сарачени (около 1610 года, Художественный музей, Лос-Анджелес) и Гвидо Рени (1601 – 1603, базилика Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Рим).

Свою композицию Рени создал в Риме в 1601 – 1603 годах по заказу кардинала Паоло Эмилио Сфондрати (1560 – 1618) для базилики Санта-Чечилия-ин-Трастевере. Работа располагалась в Банной часовне (итал. Cappella del Bagno), названной так, поскольку, согласно преданию, была построена на месте той бани, в которой Цецилию мучили жаром. Кроме данного произведения Гвидо Рени исполнил для базилики и сцену явления Цецилии и Валериану ангела. Данный сюжет можно также трактовать как их обручение.



Рени, Гвидо
Мученичество Святой Цецилии
1601 – 1603 годы
Холст, масло
Базилика Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Рим



Рени, Гвидо
Явление ангела Цецилии и Валериану
1601 – 1603 годы
Холст, масло
Базилика Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Рим

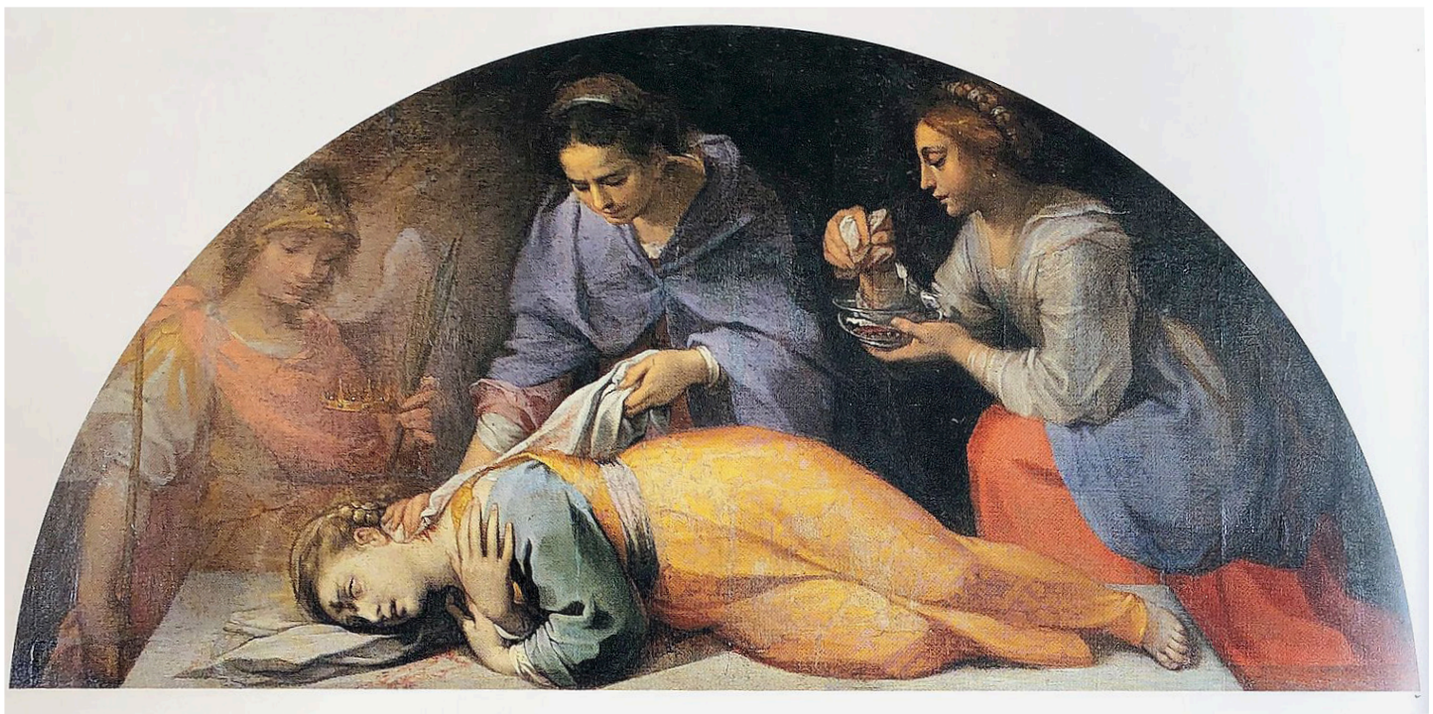
Франческо Ванни воспитывался отчимом – сиенским художником Арканджело Салимбени (около 1536 – 1579). Вместе со своим сводным братом Вентурой Салимбени (1568 – 1613) они обучались живописи у отца. В 16 лет Франческо перебрался в Болонью, а затем в Рим. В 1579 – 1580 годах Ванни учился у Джованни де Векки (1536 – 1614). На раннем этапе на него, как и на многих других итальянских художников того времени, повлияло искусство Федерико Бароччи (1526/1535 – 1612) из Урбино. Франческо Ванни называют одним из последних художников, продолжавших в XVII веке работать в традициях сиенской школы.



Ванни, Франческо
Бичевание Христа
1596 год
Холст, масло.
160,5×115 см
Музей истории искусств, Вена

Одновременно с Гвидо Рени в базилике Санта-Чечилия-ин-Трастевере работал ещё один итальянский художник – Франческо Ванни (1563 – 1610), который также исполнил сцену мученичества святой Цецилии для алтаря этой церкви.

Ванни, Франческо
Мученичество Святой Цецилии
1601 – 1602 годы
Холст, масло
Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим



В Риме Ванни работал совместно со своим братом, а также с Бартоломео Пассаротти (1529 – 1592) и Андреа Лилио (1555 – 1642). Папа Климент VIII поручил ему роспись алтаря собора Святого Петра, который позднее трансформировался в мозаику с изображением Симона Волхва и апостола Петра. За данную работу папа возвёл Ванни в кавалерское достоинство. В этот же период он создал несколько произведений для римских церквей: «Святой Михаил побеждает мятежных ангелов» для ризницы святого Григория, «Пьета» для церкви Санта-Мария-ин-Валичелла и «Вознесение Девы Марии» для церкви святого Лаврентия.

По возвращении в родную Сиену художник написал «Святого Раймунда, идущего по морю» для церкви доминиканцев. В 1586 – 1587 годах Ванни исполнил «Крещение Константина» для церкви святого Августина в Сиене. В часовне иль Рефугио хранится «Явление Христа святой Екатерине», а в церкви святого Януария – «Крещение». В 1588 году Ванни создал «Непорочное зачатие» в соборе Монтальчино, в 1589 году – «Благовещение» в церкви Санта-Мария деи Серви и «Распятие с Маттео Гуэрра» в церкви святого Георгия.



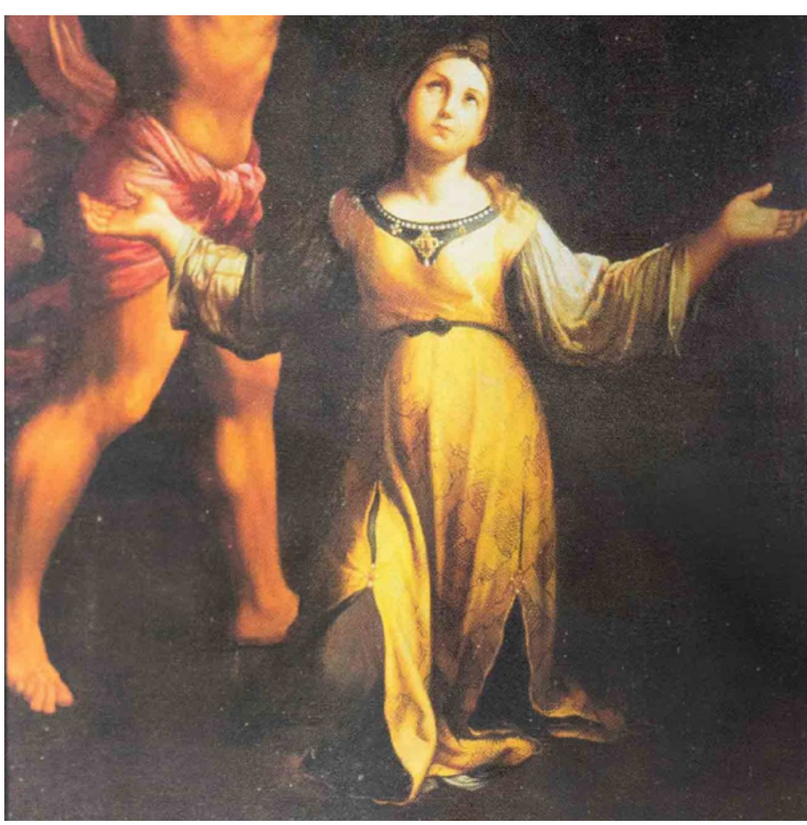
Ванни, Франческо
Дева Мария с младенцем Христом и святой Луцией
Около 1600 года
Холст, масло. 76×64 см
Частная коллекция

Франческо Ванни был и превосходным гравёром. Он изготовил четыре пластины, изображающие большую карту Сиены, с которых выполнил гравюры фламандский мастер Питер де Йоде Старший (1570 – 1634).

Сыновья Ванни – Микеланджело и Рафаэлло (1590 – 1657) были художниками. Среди учеников мастера сегодня наиболее известны Астольфо Петрацци (1583 – 1665) и Рутилио Манетти (около 1571 – 1639).

В 1601 году Гвидо Рени и Франческо Ванни пребывали в Риме. Рени проходил обучение у Аннибале Карраччи (1560 – 1609), а Ванни, хотя и не учился у прославленного мастера, подражал ему. По инициативе кардинала Сфондрати, стремящегося возродить культ первых христиан-мучеников, мощи святой Цецилии были перенесены в церковь Санта-Чечилия-ин-Трастевере, по легенде построенную на месте дома святой и её мужа Валериана. Церковь превратилась в место паломничества, а для её оформления были приглашены лучшие художники – фламандец Пауль Бриль (1556 – 1626), Никколо Чирчиньяни (1517/1524 – после 1596), Джованни Бальоне (1566 – 1643), Гвидо Рени и Франческо Ванни. Двое последних, безусловно, конкурировали между собой. Для изображения святой Цецилии Рени избрал момент казни, когда палач уже заносит меч над телом святой. Цецилия в дорогом платье стоит на коленях, разведя руки в стороны. Её взгляд обращён на небо, где парят ангелы. Один из них уже несёт венец из цветов, который уготован мученице.

Фрагмент картины Гвидо Рени «Мученичество Цецилии» с изображением святой
Базилика Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Рим



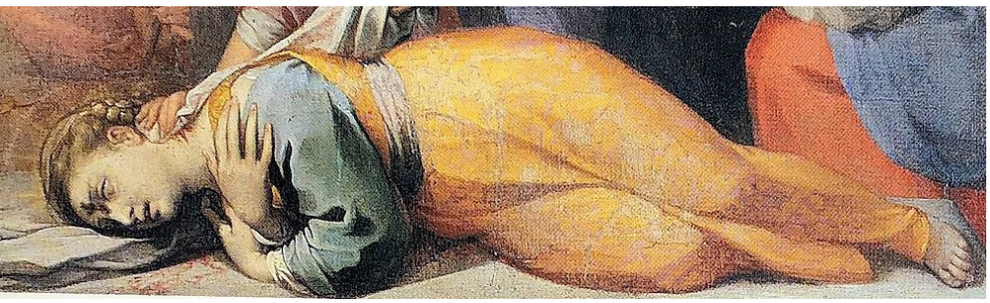
Ванни, напротив, изобразил Цецилию уже после нанесения палачом удара. В муках она лежит на смертном одре. Выразительна поза святой. В данном случае художник вдохновился мраморным изваянием святой Цецилии Стефано Мадерно (около 1570 – 1636). Работа была изготовлена скульптором в 1599 – 1600 годах и установлена перед алтарём церкви Санта-Чечилия-ин-Трастевере. В 1599 году в катакомбах святого Каллиста, где по преданию святая была погребена, найдено захоронение Цецилии. Гробницу открыли, скульптору Стефано Мадерно было разрешено осмотреть не тронутое тлением тело. Именно после этого он создал знаменитую мраморную фигуру. В 2001 году была произведена реставрация скульптуры, после которой стало возможным вновь увидеть лицо святой. Помимо Ванни позу скульптурного изваяния Цецилии повторил и Никола Пуссен в работе «Франциска Римская объявляет об окончании эпидемии чумы в Риме» (Музей Лувра, Париж).



Пуссен, Никола
Франциска Римская объявляет об окончании эпидемии чумы в Риме
Музей Лувра, Париж

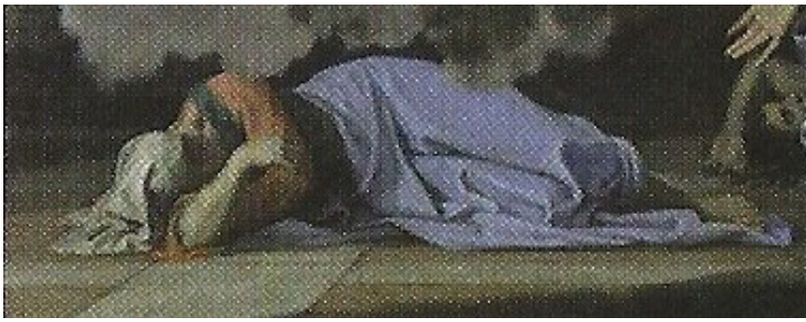


Мадерно, Стефано
Мученичество Святой Цецилии
1599 – 1600 годы
Мрамор
Базилика Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Рим



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Цецилии» с изображением святой
Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим

В целом, Франческо Ванни повторил положение корпуса тела и ног святой в том виде, в каком их исполнил Мадерно. Художник изменил позицию рук и поворот головы святой. Чтобы увидеть лицо Цецилии к скульптуре необходимо подойти с другой стороны. У Ванни лицо святой обращено к зрителям. На лбу у Цецилии рана. Она приоткрыла рот, и её передние зубы обнажились. Из раны на шее брызжет кровь, стекая по ложу. Данный образ является полной противоположностью тому, что создал Гвидо Рени в этой же базилике. Святая Цецилия в его трактовке – это воплощение идеала женской



Фрагмент картины Никола Пуссена «Франциска Римская объявляет об окончании эпидемии чумы в Риме» с изображением святой Цецилии слева в нижней части
Музей Лувра, Париж

красоты. Черты её лица гармоничны, они выражают спокойствие и покорность судьбе. Цецилия демонстрирует холёные руки с раскрытыми ладонями. Белизна её кожи подчёркнута золотым цветом платья. У святой нет страха перед своей участью. Благодаря красоте Цецилии и её умиротворённости зрителям сложно себе представить, что через мгновение меч палача опустится и тело будет изуродовано.

Образ Цецилии Франческо Ванни противоположен тому, что создал Рени. В его интерпретации святая также прекрасна, но уже искалечена. Художник не боится показать красивую молодую женщину, впоследствии христианскую мученицу, в неприглядном виде. Здесь художник выступает реалистом и последователем традиций Микеланджело Меризи да Караваджо (1571 – 1610), который стал одним из первых в европейском изобразительном искусстве, кто перестал идеализировать сцены мученичества, истолковывая их в эпичном ключе. Караваджо показал, что казни святых, как и простых людей, это всегда кровь, грязь, боль, искажённые лица и тела.

Изображая раненную Цецилию, Ванни сознательно шёл на определенный риск, ведь работа была помещена в алтарь на обозрение многочисленных прихожан. Однако публика и священнослужители не оценили смелости живописца. Им куда ближе оказалось традиционное прочтение образа Гвидо Рени. В результате композиция Ванни была перенесена в Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, а полотно Рени осталось в церкви.

Таким образом, в негласном поединке победу одержал Гвидо Рени. В Италии XVII столетия мало кто мог соперничать с ним. После своего поражения Ванни повторил композицию на данный сюжет ещё раз, но изменил в ней детали – убрал рану на лбу Цецилии и уменьшил количество крови, льющейся из её шеи. Эта авторская реплика ныне хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.

Отказавшись от написания физиологических подробностей мученичества святой, Ванни несомненно ослабил степень эмоционального воздействия образа на зрителей. Сделал он это в угоду публике, ждущей в большей степени от искусства красоты формы. Но вместе с тем, сам факт того, что Ванни повторил свою алтарную работу в виде станковой живописи, говорит о её востребованности. Ванни неоднократно писал святую Цецилию. В Национальной галерее Шотландии (Эдинбург) находится работа Ванни «Мадонна с Младенцем, святой Цецилией и Екатериной Сиенской» начала XVII века. Цецилия представлена в левой части в образе покровительницы музыки с орган-портативом. В Национальном музее Прадо (Мадрид) есть картина художника «Мадонна с Младенцем, святой Цецилией и Агнессой». Святая изображена здесь также в левой части с орган-портативом в руках. Представление о том, что Цецилия является покровительницей музыки, было основано на цитате из её жития, или, иначе, – «Страстей»: «Когда Цецилию вели в дом ее суженого в день их свадьбы под звуки музыкальных инструментов («cantantibus organis»), в сердце своем обращалась она лишь к Богу, моля его сохранить ее душу и тело незапятнанными» [1, с.611]. По-латыни organum означает любой инструмент – музыкальный и всякий другой. Однако в XVI – начале XVII веков художники отождествляли его с современным им органом, часто типа портатива (то есть переносного), и так он сделался её атрибутом.



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Цецилии» с изображением святой
БСИИ ASG, инв. № 04-1512



Ванни, Франческо
Мадонна с Младенцем, святой Цецилией и Екатериной Сиенской
Начало XVII века
Медь, масло. 26×21 см
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



Ванни, Франческо
Мадонна с Младенцем, святой Цецилией и Агнессой
Холст, масло. 135×90 см
Национальный музей Прадо, Мадрид

Для данной картины из Национального музея Прадо и работы из собрания ASG Ванни позировала (в профиль) одна и та же натурщица: на полотне из Прадо она изображена слева в образе Цецилии, в композиции из собрания ASG – справа в виде одной из благочестивых дев, ухаживающих за святой. Эту же модель он изобразил и на картине «Мистическое обручение святой Екатерины Сиенской» из Галереи Боргезе (Рим). Тут, как и на картине собрания ASG, она представлена справа.

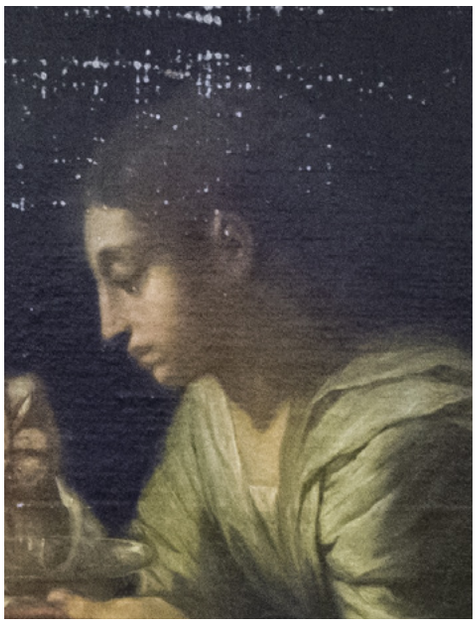
Кроме этого Ванни исполнил серию из девяти рисунков со сценами из жизни святой Цецилии и Валериана. Рисунки эти были выгравированы Корнелисом Галле Старшим (1576 – 1650) в 1601 году. Все девять компо-



Ванни, Франческо
Мистическое обручение святой Екатерины Сиенской
89×67 см
Галерея Боргезе, Рим



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мадонна с Младенцем, святой Цецилией и Агнессой» с изображением Цецилии в левой части
Национальный музей Прадо, Мадрид



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением благочестивой девы в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-1512



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мистическое обручение Екатерины Сиенской» с изображением святой в правой части
Галерея Боргезе, Рим

зиций он объединил в одну, заключив каждую сцену в картуш с сопроводительным текстом, объясняющим содержание сюжета. В центре изображена скульптура святой Цецилии Стефано Мадерно, а в нижней части – эмблема Кодекса канонического права Католической Церкви. Гравюра впервые была опубликована Дионисио де Кавальери. После его смерти в 1602 году вдова художника продала пластины Андреа Ваккари, чья мастерская и магазин находились недалеко от базилики Санта-Чечилия-ин-Трастевере. Сегодня одна из гравюр хранится в Британском музее (Лондон).

Ещё одна знаменитая гравюра с произведения Ванни на сюжет мученичества Цецилии была изготовлена Иеронимом Вириксом (1553 – 1619). Здесь святая изображена в той же позе, что и в работах из Большого собрания изящных искусств ASG и Бенедиктинского монастыря святой Цецилии в Риме. За ней также ухаживают две девушки. Однако некоторые персонажи изменены: в верхней части здесь представлен Иисус Христос в небе с разведёнными руками, а слева, вместо святого Максима, ангел с короной и пальмовой ветвью. Гравюра находится в Метрополитен-музее (Нью-Йорк).



Гравюра Корнелиса Галле Старшего с рисунков Франческо Ванни
Опубликована Андреа Ваккари
Сцены из жизни святой Цецилии и Валериана
1601 год
35×28 см
Британский музей, Лондон



Гравюра Иеронима Вирикса с работы Франческо Ванни
Мученичество Святой Цецилии
1599 – 1605 годы
15,5×11 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Ванни, Франческо приписывается
Смерть святой Цецилии
Медь, масло. 24×21 см
Проходила на аукционе 9 декабря 2005 года [2]

Нам не известно, с какой именно работы Ванни была выполнена данная гравюра – рисунка или живописного произведения. Возможно, она не сохранилась. 9 декабря 2005 года на аукционных торгах проходила картина «Смерть святой Цецилии», написанная на небольшой медной доске (24×21 см). В целом мы видим на ней то же изображение, что и на гравюре Вирикса, однако гравюра была снята не с данной композиции. Во-первых, она не «зеркалит» это живописное произведение. Во-вторых, уровень исполнения гравюры намного выше аукционной работы, авторство которой Франческо Ванни на торгах проходило с оговоркой «приписывается» (анг. «attributed»). Подобная формулировка используется в том случае, если мнения экспертов разделились, и нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть версии о принадлежности картины кисти именно этого мастера.

Сегодня работы Франческо Ванни на аукционах встречаются довольно редко. Часто возникают спорные вопросы относительно определения авторства этих произведений. Многие атрибутируются его мастерской и последователями. Подчас работы одинакового живописного уровня атрибутируются в одном случае школой художника, в другой им самим. Кроме Большого собрания изящных искусства ASG работами Ванни не обладает более ни один российский музей. На сайте «Artnet», анонсирующим продажи произведений искусства на европейских аукционах, представлена 191 работа художника. Первая продажа датируется 1 декабря 1988 года. Это был небольшой офорт с изображением «Святой Екатерины, принимающей стигматы» [3]. Последним проданным произведением Ванни стала гравюра 1595 года «Святой Франциск, утешаемый ангелом-музыкантом» (продажа от 16 ноября 2021 года) [4].

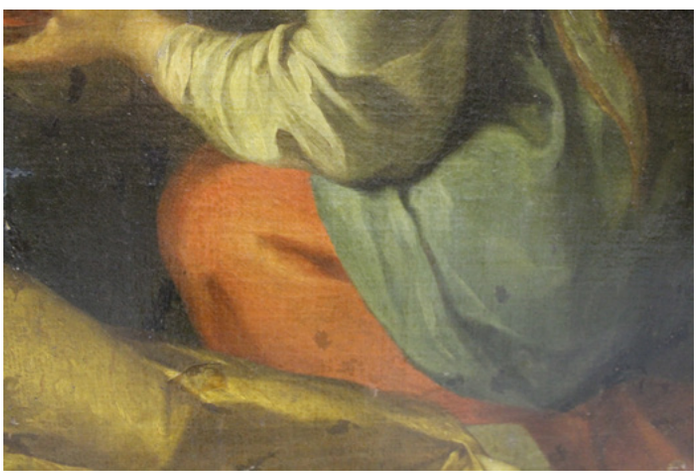
Как мы уже говорили выше, Ванни был одним из ярких представителей сиенской школы. Для каждой школы Италии характерны свои особые живописные черты. Например, произведения художников флорентийской школы отличаются наибольшей «осязательной ценностью» формы. В их картинах объёмы как бы выступают из плоскости, а живо-

пись выглядит слегка подкрашенным рисунком с мощной светотеневой «лепкой» формы. Венецианцы, напротив, склонны к живописности, ведущей к некоторой уплощённости фигур, размытости контуров, что восполняется стихией цвета. Произведения художников сиенской школы отличаются жёсткой графичностью, присутствующией по многих произведениях Ванни. Эта черта с особой очевидностью проступила в работе живописца «Канонизация святой Екатерины Сиенской» 1600 года (трапезная базилики Каса делла Санта, Сиена). Здесь художник уделяет особое внимание лаконичной выразительности линии и светотени. Именно линия в данном случае рождает структуру произведения. Колорит же, при всей его яркости и полихромности, остаётся суховатым. Ему не хватает глубины и разнообразия палитры оттенков.



Ванни, Франческо
Канонизация святой Екатерины Сиенской
1600 год
Базилика Каса делла Санта, Сиена

Так, на картинах с мученичеством святой Цецилии из Большого собрания изящных искусств ASG и Бенедиктинского монастыря в Риме линии отведена ведущая роль. Ванни тщательно очерчивает линией контуры фигур четырёх персонажей произведения, тем самым акцентируя их масштабность. Линии складок одежд создают ритмику произведений. Важно подчеркнуть, что Ванни никогда не доходил до скрупулёзности в проработке складок одежд героев его произведений. В данном случае это дало возможность подачи фигур персонажей крупными объёмами. Благодаря этому облегчилась и работа над светотенью и цветовыми нюансировками. В частности, на ухаживающей за Цецилией девушке в правой части надета красная юбка. Она согнула колени, объём которых передан одной единственной линией, воспроизводящей их абрис, а также двумя складками на юбке, создающими легкие тени на локально красном цвете. В обоих случаях это колено трактовано одинаково.



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением коленей благочестивой девы в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-1512



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением коленей благочестивой девы в правой части
Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим

В картине из Большого собрания изящных искусств ASG Ванни несколько изменил оттенки используемых им цветов. Здесь они кажутся менее интенсивными. Однако судить об их насыщенности можно лишь после проведения реставрационных работ, т.к. загрязнения лакового и красочного слоёв сильно искажают представление о колорите полотна. Золотом горит платье Цецилии на картине из Бенедектинского монастыря, но его складки у пояса проработаны куда менее щепетильно, чем на картине из собрания ASG, где оттенок платья ближе к горчичному. Этому есть объяснение. Картина Ванни из монастыря писалась для алтаря, а значит воспринималась зрителями на неблизком расстоянии. В связи с этим отпадала необходимость подробной проработки деталей, которые на отдалении оставались в большинстве случаев незамеченными. А вот цветовая яркость алтарной композиции была принципиальна, дабы бросаться в глаза и привлекать к себе внимание прихожан в какой бы части храма они ни находились. Картина из собрания ASG – станковая. Зритель имеет возможность воспринимать её с близкого расстояния, с интересом изучить все детали, проследить линии заломов на платье Цецилии. Краски здесь не должны «бить в глаза», напротив, стоя непосредственно перед произведением мы получаем шанс оценить тонкость и благородство деликатных оттенков.

Что касается фигуры святого Максима, то в произведении из монастыря, от неё исходит свет, который несколько размывает очертания его лица и одежд. Этот свет не позволяет разглядеть, что изображено за его спиной. В картине из Большого собрания изящных искусств ASG этого света нет, благодаря чему хорошо виден не только сам персонаж, но и фрагмент архитектурной постройки у него за спиной в виде кирпичной кладки. Верхняя часть полотна из собрания ASG значительно шире монастырского. Высока вероятность того, что оно было срезано по верхней кромке. Писалась картина для алтаря Базилики Санта-Чечилия-ин-Трастевере, а затем была перенесена в другой алтарь, обладающий иными размерами и устройством, в соответствии с которыми и была отформатирована. В пользу этой версии говорит и то, что в ней мы не видим шлема с плюмажем святого Максима. Тёмное беспредметное пространство над головами персонажей на картине из собрания ASG уравновешивает композицию, наполняет её воздухом. Здесь нет ощущения «скомканности» пространства или скованности героев, получившегося в результате смены формата на полукружие в картине Ванни из монастыря.



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением платья святой БСИИ ASG, инв. № 04-1512



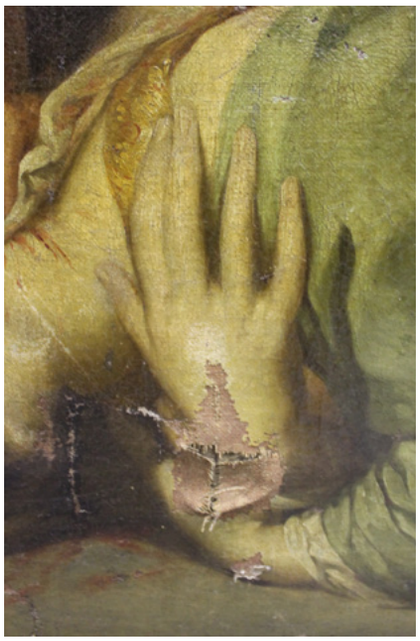
Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением платья святой Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим

Анализ физиологических особенностей персонажей на двух полотнах Франческо Ванни свидетельствует о том, что написаны они одной рукой. Наиболее примечательно положение рук Цецилии – она скрестила их, прижав к груди. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG на месте рук святой сейчас присутствует прорыв холста, который, однако, не мешает сравнить пальцы её правой руки, с теми, что представлены на работе из монастыря. Расположение пальцев и строение тыльной стороны ладони, на которой проступают головки фаланг костей, полностью совпадают. Средний, безымянный палец и мизинец разведены в стороны. И тот, и другой мизинец характерно отогнуты в сторону, а все пальцы имеют утолщение проксимальных фаланг.

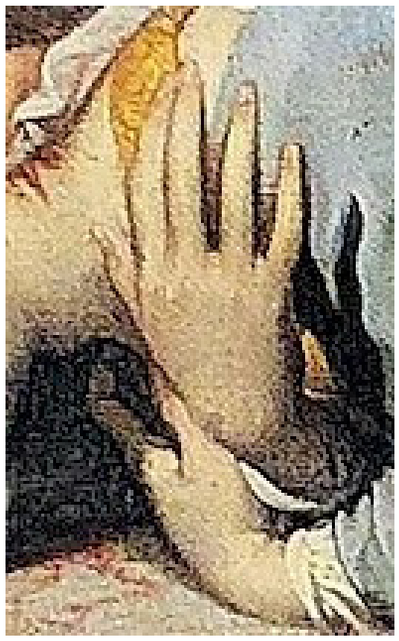
Такая же постановка и строение руки встречается у Ванни в работе «Коронация Девы Марии» (Национальная пинакотека, Сиена). Богоматерь также прижала руку к груди.



**Ванни, Франческо
Коронация Девы Марии
Национальная пинакотека, Сиена**



**Фрагмент картины Франческо Ванни
«Мученичество Святой Цецилии» с изображением кисти правой руки святой
БСИИ ASG, инв. № 04-1512**



**Фрагмент картины Франческо Ванни
«Мученичество Святой Цецилии» с изображением кисти правой руки святой
Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим**



**Фрагмент картины Франческо Ванни
«Коронация Девы Марии» с изображением руки Богоматери
Национальная пинакотека, Сиена**

Девушка в правой части, ухаживающая за Цецилией, держит в руках стеклянную чашу, вода в которой окрасилась кровью. У чуть согнутого большого пальца её левой руки одинаково выступает крупная кость. В правой руке она сжимает белую ткань, которой отирает рану на шее святой. Ткань скомкана таким образом, что она визуально увеличивает кисть руки, причём увеличена она на картинах в одинаковом соотношении к телу героини и расстоянию от её головы до руки. Этот факт при доказательной атрибуции крайне важен, поскольку даёт возможность опираться не только на то, что близок анатомический рисунок пальцев и драпировок, но и масштабирование объектов. Здесь тождество размеров проявляется не про-





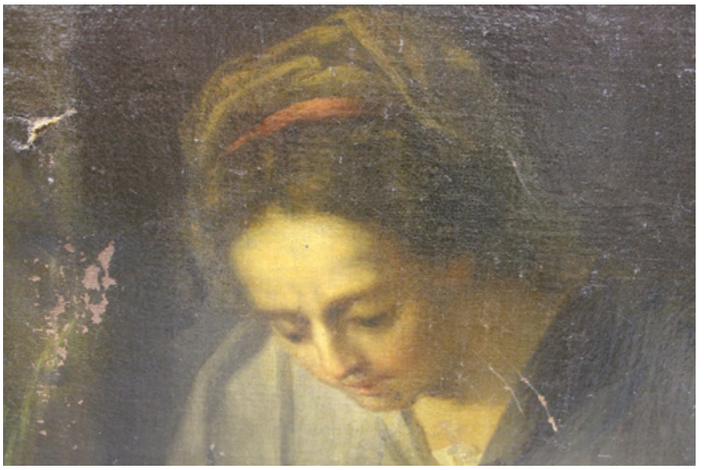
Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением благочестивой девы в правой части Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим

Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением благочестивой девы в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-1512

сто по принципу «больше-меньше», а в совершенном попаданием в величину кистей и интервалов между объектами изображения. Такие вещи невозможно скопировать другому живописцу, как не может это быть и простым совпадением. Имеено в этой детали проступает авторский почерк Ванни.

Эта же героиня обладает одинаково пухлой, слегка вздёрнутой верхней губой. У другого женского персанажа, изображённого в центре композиций, между бровей залегли две глубокие скробные морщины.

У всех трёх героев, скорбящих над телом Цецилии, опущены веки. Большие, тяжелые, с печальны-



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением благочестивой девы в центре
БСИИ ASG, инв. № 04-1512



Фрагмент картины Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии» с изображением благочестивой девы в центре
Бенедиктинский монастырь святой Цецилии, Рим

ми тенями они часто скрывают глаза персонажей полотен Ванни. Аналогичным образом они опущены у убитой горем Богоматери в сцене «Бичевания Христа» (Музей истории искусств, Вена), у лишённой глаз Луции с Христом и Девой Марией (Частная коллекция), у Мадонны в «Непорочном зачатии» (1588 год, собор Монтальчино, Сиена), у обнимающей распятие Екатерины Сиенской (воспроизведена на сайте испанской общины доминиканцев), у юной Девы Марии со Святым семейством (Музей изобразительных искусств, Будапешт) и т.д.



Ванни Франческо
Екатерина Сиенская с распятием [5]



Ванни, Франческо
Святое семейство
Музей изобразительных искусств, Будапешт



Реставрационные записи в ультрафиолетовых лучах на картине Франческо Ванни «Мученичество Святой Цецилии»
БСИИ ASG, инв. № 04-1512

Для того, чтобы подробно проанализировать колорит произведения Франческо Ванни из Большого собрания изящных искусств ASG, необходимо осуществить его реставрационные работы. Исследование картины в ультрафиолетовых лучах позволило установить, что прежние реставрационные вмешательства, осуществлённые до того, как картина попала в собрание ASG, были минимальны. Лица и руки персонажей нетронуты. Производил реставрационные работы непрофессионал, т.к. нигде нет попадания в тон нюансировок. После осуществления реставрационных работ данное полотно займёт место в музейной экспозиции, поскольку является одним из лучших в коллекции итальянского искусства XVII века Большого собрания изящных искусств ASG.

Список использованных источников:
1. Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с английского А. Е. Майкалара. – М.: Кронпресс, – 656 с.
2. Attributed to Francesco Vanni (Italian, 1563 – 1610) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.artnet.com/artists/francesco-vanni/la-mort-de-sainte-c%C3%A9cile-fKC44-UwA32MN1gjxSx8gw2 – Дата доступа: 22.12.2021.
3. Francesco Vanni (Italian, 1563 – 1610) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.artnet.com/artists/francesco-vanni/saint-catherine-of-sienna-receiving-the-stigmata-Lxg7ygHZ1cvMsqf8sF3vYg2 – Дата доступа: 28.12.2021.
4. Francesco Vanni (Italian, 1563 – 1610) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.artnet.com/artists/francesco-vanni/san-francesco-consolato-da-un-angelo-musicista-VxUTQj18PwpJ0I-pn65tYg2 – Дата доступа: 28.12.2021.
5. Francesco Vanni. Saint Catherine of Siena [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F_Vanni_01_s-XVII.jpg – Дата доступа: 20.01.2022.

С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА

ЭРОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОЛЛАНДСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XVII ВЕКА

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



АННОТАЦИЯ: статья посвящена жанровой живописи голландских художников XVII века, посвященной такой деликатной теме, как взаимоотношения полов. Богатые эмблематика и символика искусства старых мастеров позволяли им деликатно интерпретировать всевозможные ситуации сексуальных отношений, истинное значение которых было скрыто от неподготовленного зрителя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: голландская живопись, жанровая картина, эротическая сцена, Большое собрание изящных искусств ASG, символика, старые мастера.

ABSTRACT: The article is devoted to the genre painting of the Dutch artists of the 17th century, dedicated to such a delicate topic as the relationship of the sexes. The rich emblematics and symbolism of the art of the old masters allowed them to delicately interpret all kinds of situations of sexual relations, the true meaning of which was hidden from the unprepared viewer.

KEYWORDS: Dutch painting, genre painting, erotic scene, ASG Fine Arts Collection, symbolism, old masters.

Тема реализма и иносказательности в голландской жанровой живописи XVII века практически неисчерпаема. Реалистические тенденции в искусстве развивались одновременно с новыми веяниями, «ввезенными» художниками, по финансовым или религиозным соображениям эмигрировавшими из Южных Нидерландов. Почти всякое жанровое произведение того времени может рассматриваться в контексте непосредственно изображенного в нем, но также способно и довольно далеко увести от замысла художника, кажущегося первоначальным. Не последнее место в жанровой живописи голландцев занимала эротическая тема – интерпретация различных вариаций сексуальных отношений без явного морализаторства, но с обилием символов, знание которых позволяет «считать» позицию автора.

Далеко не все жанровые произведения голландской живописи имели «второе значение», немалую их часть составляли и те, что относились к группе «l'art pour l'art» – искусство для искусства, более популярными все же были изображения, в которых двусмысленности получали художественное воплощение. Невинные, на первый взгляд, бытовые детали, запечатленные в картине, выглядели частью повседневности, но при этом таили скрытое, иногда пикантное, значение, играя роль нравоучений, притч и т.п.

Последующим поколениям символизм искусства XVII века открылся не сразу, зритель, зацикленный на эстетике, мало думал об истинном смысле изображенного. Современное искусствоведение, не ограничиваясь анализом видимой стороны картины, все чаще пытается реконструи-

ровать его первоначальное значение [1,2,4,5]. Понимание работ, истинный смысл которых для современного зрителя зашифрован, требует эмпатии и исторических знаний.



Метсю, Габриэль
Продавец птицы (1662)
Дерево (дуб), масло. 61,5 х 45,5 см
Дрезденское государственное собрание произведений искусства

Неискушенному зрителю неочевидно – чтобы привести конкретный пример – был ли Габриэль Метсю, изобразивший торговца и покупательницу, склонен к зашифрованному изображению. В тени церкви мы видим довольно оборванного старика, сидящего перед молодой женщиной с живым петухом в руках. Рядом с ним лежит тушка неосвежеванного кролика, за спиной стоит индюк. Справа от обеих фигур частично виден (Амстердамский?) канал. Возможно, у части современников Метсю эта картина, датируемая 1662 годом, не вызывала большего впечатления, чем предполагаемая продажа птицы, однако более вероятно, что большинство данную сцену истолковывали одновременно и в непристойном смысле. Метсю никоим образом не избегал эротики и в других картинах, где он иногда открыто обозначал тему, чтобы затем в других своих произведениях снова замаскировать ее. Для непосвященных, особенно наших современников, Метсю живописал только обыденную ситуацию пополнения съестных запасов, для знатоков же очевидно, что торговец что-то такое разглядел в покупательнице, что дало ему надежду на ее взаимность. Кроме того, что голландки, как отмечает П. Зюмтор, отличались поразительной для того времени свободой в отношениях с противоположным полом [3], Метсю дает нам такую подсказку – красное с желтым платье намекает на готовность вступить в близкие отношения с мужчиной, правда, не бескорыстно.

Иконографические элементы подобных сюжетов были связаны с распространёнными в голландском языке идиомами, использовавшимися в качестве эвфемизмов для обозначения сексуально окрашенной лексики, одним из которых был мотив охоты на птиц [4, с.72]. Vogelen – дословно «ловить птиц» – также является эвфемизмом для обозначения совокупления, а названия некоторых птиц омонимичны гениталиям; подобные двусмысленности не являлись чем-то маргинальным, они активно бытовали в литературном языке [4, с.74]. Слово «птичник» использовалось для обозначения свахи или проститутки, «курица» – для характеристики девушки распущенного нрава, «курятник» или «голубятня» было известным выражением для обозначения публичного дома. Петух – птица, которую мы видим у Метсю, – был символом нецеломудрия в целом.

Показывая первый слой с изображением рядового ежедневного события, произведение дополнялось скрытым смыслом, который ничего общего с «реальностью» не имел. Хендрик Гольциус обозначал либидо в виде женщины с птицей на руке, Абрахам Янссенс пошел еще дальше, и олицетворение сладострастия изображено им в виде женщины с двумя спаривающимися воробьями на левой руке (слово «Lascivia» – игривость – находится на полосе, которая проходит через ее грудь). Художник сделал осознанный выбор, когда искал птичий атрибут для своей Ласкивии: голландцы считали, что воробьи и куропатки чрезвычайно похотливы.

Босх использовал в своем «Путнике» птичью клетку как знак публичного дома.



Янссенс, Абрахам
Ласкивия (1615-1623)
Холст, масло.118,2х98,4 см.



Босх, Иероним
Путник (ок. 1494)
Дерево, масло. 71 х 70,6 см
Музей Бойманса ван Бёнингена

Такой же образ мы находим у Яна Сандерса ван Хемессена в его сценах публичных домов в музеях Карлсруэ. Кроме того Хемессен, подобно Босху, прибегает в композиции к такому знаку, как фигура (у Босха так и вовсе группа) в дверном проеме комнаты, в которой находится женщина, что с XVI века стало устойчивым метафорическим способом намека на близость [2, с. 329].

Клетки (или корзины) с птицами в сценах, где заигрывают или продолжают ухаживание, останутся обычным явлением и в XIX веке.

Смысл приведенных выше работ довольно прямолинеен. Иначе обстоит дело с картиной Жака де Гейна, изображающей женщину, одетую в траур, оплакивающую трех мертвых птиц - голубя, зимородка и куропатку.

В таком случае иконография остается особенно загадочной, художник так представил метафору потери любовника? Если кто-то думает, что слишком цинично выражать скорбь тривиальной птичьей символикой, то полезно знать, что такой скептицизм опровергается частной перепиской [5]. Некто Барлей жалуется своему эпистолярию на недостаток любви и пеняет: «То, что ты посылаешь куро-



Хемессен, Ян Сандерс ван
Веселая компания (ок.1545-1550)
Дерево, масло



Гейн, Жак де II
Молодая женщина оплакивает трех мертвых птиц: голубя, куропатку и зимородка (1619-1620)
Дерево (орех), масло. 64,3 x 70,4 см
Национальный музей Стокгольма

паток именно мне, вдовцу, странно... этим ты вызываешь во мне воспоминание о ласках, которых я, вдовец, лишен... мои птицы совы, а также летучие мыши и другие ночные птицы, привыкшие царапаться и выть» [5, с.28].



Метсю, Габриэль
Подарок охотника (ок.1658-1661)
51 x 48 см. Рейксмузеум

Обратимся еще к одной картине Метсю – «Подарок охотника», читателям данной статьи уже понятно, что речь здесь идет не о встрече двух знакомых или даже родственников, такую интерпретацию можно обнаружить в некоторых искусствоведческих комментариях, а о любовном свидании с вполне конкретными целями. Охотник предлагает даме куропатку, на шкафу стоит мраморная статуэтка Купидона, мужчина – опытный ловелас, посмотрите, какой крупный селезень в числе его трофеев, а вот обстоятельства дамы не столь хороши, она оставлена своим любовником, о чем свидетельствуют сброшенные туфли, и вряд ли откажет своему визави.



Слингеландт, Питер Корнелис ван
Молодую кружевницу прерывает торговка птицами, которая предлагает ей товары через окно (1672-1673)
Дерево, масло. 35,5 x 28 см
Дрезденское государственное собрание произведений искусства

Практически идентична по смыслу и выразительным средствам картина Питера ван Слингеландта – сброшенный туфель, смирная комнатная собачка, как совесть, которую приучили молчать, только вдобавок еще корзина с грязным бельем, сообщающая нам, что хозяйка зарабатывает на жизнь не только кружевоплетением, а ее нереши-

тельность вызвана тем, что предлагаемая ей «птица», хоть и ярка опереньем, но не подает признаков жизни. На шкафу мы видим фигурку Купидона на коньках, напоминающую, что под воздействием любовных ласк человек находится как будто на скользком льду.

Визуальный язык данных композиций вполне традиционен для представления сцен продажной любви.



Метсю, Габриэль
Спящий охотник (1659)
Холст, масло. 40 x 35 см
Собрание Уоллеса, Лондон

На третьей картине Метсю представлен еще один вариант эротического сюжета. Метафорическая интерпретация охоты как погони мужчины за женщиной не получила здесь своего развития. Алкоголь лишил незадачливого охотника до любовных приключений возможности пожинать плоды своего мастерства. Явный автопортрет художника, мужчина изображен в тяжелом забытьи, с открытым кувшином у ног, с одной упавшей гетрой, погасшей трубкой и просыпанным на землю табаком, предполагающим его сексуальное бессилие. Женщина, выжидательно стоящая в дверях с пустым стаканом, смотрит за спящую фигуру на второго мужчину. Последний, высунувшись из окна, едко насмехается и, вытянув руку, готовится перехватить у егеря его петуха, висящего вниз головой. Свидетельства потенциала охотника – ружье и тушка фазана – лежат в стороне.

Развлекательная сторона этого сегмента художественного рынка была не менее важна, чем нравоучительная. Комическое являлось одним из способов осмысления действительности, лишенного обертонов, что отнюдь не шокировало общественное мнение [4, с.85].



Верколье, Николас
Отказ от добычи
38 x 31 см
Берлинская картинная галерея

«Птичью» тему в жанровой живописи в XVIII веке продолжил Николас Верколье (1673-1746). Юный охотник с ружьем на плече предлагает девушке куропатку, искательно заглядывая ей в лицо. Было бы неверным рассматривать картину только как анахроничное продолжение жанра в духе Метсю и Слингеландта. Картина Верколье более глубока по смыслу: художник не дает нам прямых подсказок, как в дальнейшем развернутся события. С одной стороны, и название работы, и категорически-отвергающий жест свидетельствуют о напрасных надеждах юного птицелова. С другой, шитье на балю-

страде, на которую опирается правой рукой сильно декольтированная девушка, наблюдающая за сценой собака дают основания предполагать, что она может сменить гнев на милость. На многих работах, приведенных выше, присутствует собака, но здесь ее поза и выражение морды наиболее соответствуют символу нецеломудрия, появившемуся в живописи еще в XV веке.



Верколье, Николас
Венера и Адонис
Дерево, масло. 28,5×36 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2222

Собаки и в этой картине являются смысловым элементом композиции, решенной не в мифологическом, а эротическом ключе. Венера здесь менее всего похожа на богиню, она охвачена страстью, но, как написал Шекспир в своей одноименной поэме:

Она красней угля и жарче плит.
Он - лед, лишь на щеках сверкает стыд.

Адонис смущен такой пылкостью, открытыми грудью и ногами Венеры, он холоден и безучастен, что подтверждается брошенными на землю колчаном со стрелами и охотничьим рогом, отведенным в сторону копьем.

Собака и куропатки являются обозначением истинности происходящего на картине Питера Кодде «Возвращение охотников». Композиция разделена на две части, слева лицом к зрителю вокруг стола, на котором разложены драгоценности и безделушки, расположились три женщины. Они в дорогих шелковых платьях с богатыми кружевными воротниками и манжетами, одна играет на теорбе – басовой разновидности лютни – символе любви в самом широком смысле. Справа дама, стоящая к нам спиной, встречает визитеров, один из которых демонстративно потрясает тушкой куропатки – символом распутства и бесстыдства, а второй держит тушку зайца. По тому, как по-хозяйски он положил руку на плечо женщины, очевидно, что это завсегдатаи. Не меньше, чем куропатки, намек на эротику здесь подразумевает заяц, ведь «охота на зайца», как и «ловля птиц» выступали метафорой занятий любовью. Еще одна смысловая деталь – кровать, одна из занавесок которой частично откинута, что дает ключ к пониманию места действия, это не дом, а заведение, а женщина, лица которой мы не видим, его хозяйка.

Изысканна колористическая гамма картины, строящаяся на всех оттенках цветового перехода от жемчужно-серого к изумрудному и малахитовому.

В голландской живописи XVII века тема борделя, замаскированного под светскую вечеринку с музыкой и танцами, была весьма популярна, ведь это позволяло вуалировать сущность происходящего для богобоязненной публики. Осо-



Кодде, Питер
Возвращение охотников (1635)
Дерево, масло. 54 x 68 см
Рейксмузеум



Питер Кодде, круг
Галантная сцена
Дерево (дуб), масло
51,5×65 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2224

бенно сложно отличить изображение светской вечеринки от предосудительных сцен в борделе в творчестве харлемца Питера Кодде [1, с. 310-311], главной темой его творчества стали интерьерные сцены с галантными развлечениями офицеров и дам.

Известно, что сам Питер Кодде, обладая взрывным темпераментом, был известным задирой и гулякой. Сохранились сведения о его кровопролитной потасовке со своим другом Корнелисом Дюсартом. Еще большая скандальная известность Кодде возросла после развода с женой, когда художник был обвинен в изнасиловании горничной.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает работой круга Кодде, названной незамысловато «Галантная сцена». Это словно бы пересказ картины Кодде «Веселое общество с танцорами в масках» для пуритан или юношества. Произведение лишено всех элементов, присутствующих в работе Кодде, – кровати, пустых винных кубков, играющей на лютне дамы, стоящих на полу еще одной лютни и контрабаса, символизирующих мужское и женское начала и т.д. Тем самым мы в очередной раз убеждаемся, что эмблематика играла в творчестве голландцев XVII века главенствующую роль, ей обеспечивался и сюжет, и идейный замысел произведения.

Настоящим сокровищем коллекции голландской живописи БСИИ ASG является картина того самого Корнелиса Дюсарта «Чтение газеты».

Из птиц в картине – сова, сидящая на плече старика, – символ ночи, зла и греховности, что за-



Кодде, Питер
Веселое общество с танцорами в масках (1636)
Дерево, масло. 50 x 76,5 см
Маурицхёйс

крепляют остальные атрибуты темы – корзина с использованным бельем, сброшенные туфли, откупоренная бочка и т.д.

Корнелис Дюсарт (1660-1704) прожил недолгую жизнь, в юном возрасте получив в драке (возможно, с Кодде?) травму грудной клетки, от которой так и не смог оправиться. Родился он в многодетной семье органиста церкви Святого Бавона в Харлеме.

Дюсарта причисляют к самым одаренным ученикам ван Остаде, ценимого и как мастера сюжетов, и как талантливого живописца. Не известно, учился ли у кого-то Дюсарт до Остаде, но в 1679 году он уже был принят в гильдию Святого Луки в Харлеме, а это означает, что он уже завершил обучение [6, с.111]. В 1692 году был избран деканом гильдии, что говорит о его авторитете.

После смерти Остаде Дюсарт унаследовал от своего учителя и его младшего брата Исаака множество этюдов и незаконченных картин, которые он завершил и, как показала опись оставленного им имущества (Корнелис так и не обзавелся семьей, только последний год, видимо, нуждаясь в уходе, прожил вместе с двумя тетками), не продал их.

Произведения Дюсарта часто сравнивают не только с работами его учителя Остаде, но и фламандца Адриана Броувера за их близкие к карикатуре острохарактерные народные типы [6], подобные тем, что он изобразил в картине из БСИИ. Помимо картин, рисунков и акварелей, Дюсарт также был плодовитым гравером, создав около пятнадцати офортов и более ста меццо-тинто.

Солидной коллекцией графики Корнелиса Дюсарта располагает Государственный Эрмитаж, а вот его живописных работ у нас в стране немного, как свидетельствует Госкаталог.РФ, их всего три: одна находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина, две в региональных музеях – Нижегородском и Краснодарском.



Дюсарт, Корнелис
Чтение газеты
Дерево, масло. 58×45 см
БСИИ ASG, инв. №04-1787

Завершая экскурс в такую тонкую тему, как отношения полов, столь вариативно выраженную мастерами Золотого века голландской живописи, следует отметить их вкус. Все, о чем не принято говорить публично, выражено ими с помощью символов, намеков, аллюзий, когда происходящее, действительно, как с высоты птичьего полета, не наблюдается, а угадывается, давая зрителю возможность интерпретировать настоящее и прогнозировать дальнейшее, ориентируясь на свои представления, что и составляет цель настоящего искусства.

Список использованной литературы:
1. Байгузина Е.Н. Загадки старых мастеров. Скрытый смысл танцевальных сцен в живописи фламандской и голландской школ XVII века // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.- 2012.- №27. –С.295-319.
2. Голубков А.В. «Грешить» или «рыбачить»: истоки «изумления» во франко-фламандских эмблемах на любовную тематику (рубеж XVI–XVII вв.) // Новый филологический вестник.- 2020.- №4 (55).-С. 326-335.
3. Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта: Пер. с фр. М. В. Глаголева. - М., 2001. – 389 с.
4. Качалин С.Е. Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI-XVII вв. // Артикульт. - 2018. -№4 (32). - С.71-90.
5. De Jongh E. Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen // De Jongh E. Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandseschilderkunst van de zeventiende eeuw.- Leiden, 1995.- p. 21-58.
6. Haag M. Zum Beginn der Porträtkarikatur im Barock: Erläuterung anhand von Werken der Künstler Annibale und Agostino Carracci, Giovanni Lorenzo Bernini, Romeyn de Hooghe und Cornelis Dusart/vorgelegt von Marlene Haag : дис. – Graz, 2013.- 266 с.

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ЭКСПЕРТИЗА МУЖСКОГО ПОРТРЕТА РУССКОЙ ШКОЛЫ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ ИЗ БСИИ ASG

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

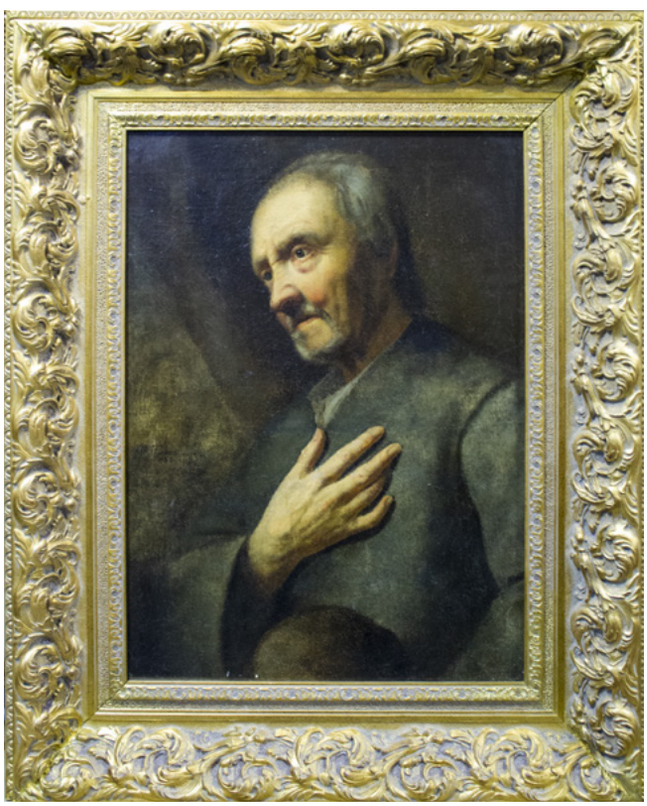


АННОТАЦИЯ: статья посвящена атрибутационному анализу портрета «Старика» русской школы конца XVIII – начала XIX веков из БСИИ ASG. Композиция повторяет работу «Святой Иероним» немецкого живописца Бальтазара Деннера (1685 – 1749) из Государственного Эрмитажа. В качестве «эталонной» данная картина повторялась студентами Академии художеств большое число раз на рубеже XVIII – XIX столетий. Среди многочисленных повторов данного времени было и полотно из собрания ASG. Подпись Василия Тропинина (1776 – 1857) на портрете появилась в результате действий недобросовестного арт-дилера XIX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: портрет старика, Василий Тропинин, святой Иероним, Бальтазар Деннер, подпись, дата, «эталонная» живопись, работа ученика Академии художеств Санкт-Петербурга, арт-дилер, дарственная надпись, провенанс.

ABSTRACT: the article is an attribution assessment of the late XVIII – early XIX century Russian school's portrait «Old Man» from the LCFA ASG. The portrait is a copy of «Saint Jerome» by the German painter Balthazar Denner (1685-1749) from the State Hermitage Museum. It served as a "reference" painting by students of the Imperial Academy of Arts numerous times at the turn of the XVIII – XIX centuries. Among the numerous copies of that period was this artwork in ASG collection. The signature of Vasily Tropinin (1776-1857) on the portrait appeared because of actions of an unscrupulous art dealer of the XIX century.

KEYWORDS: portrait of an old man, Vasily Tropinin, St. Jerome, Balthazar Denner, signature, date, «reference» painting, work of the Imperial Academy of Art student, art dealer, inscription, provenance.



В Большом собрании изящных искусств ASG хранится портрет пожилого мужчины, домузейная атрибуция которого называла автором выдающегося русского портретиста Василия Тропинина (1776 – 1857). Данный портрет был атрибутирован на основании подписи и датировки в левой части:



Подпись на картине «Старик»: «В. Тропинин 1854»
БСИИ ASG, инв. № 02-0005

Русская школа конца XVIII – начала XIX веков
Старик
Холст, масло. 67×47,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0005

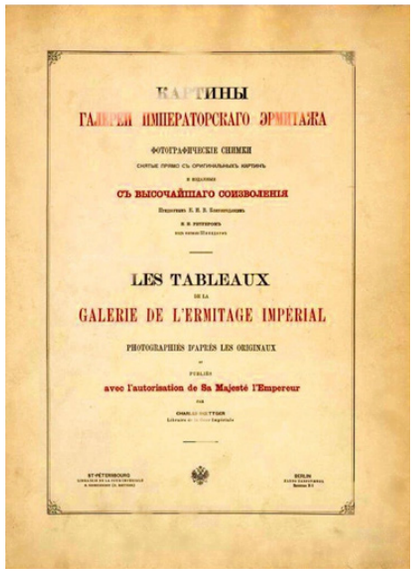
«В. Тропинин 1854». Искусствоведческий анализ заставляет усомниться в этом факте, обнаруживая несколько версия данной работы в мировых музеях.

В ходе исследования нами было установлено, что данная композиция является повтором произведения немецкого мастера Бальтазара Деннера (1685 – 1749), хранящегося в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга. Полотно это происходит из коллекции Екатерины II. На сайте музея оно воспроизводится под названием «Святой Иероним» и датируется первой половиной XVIII века.

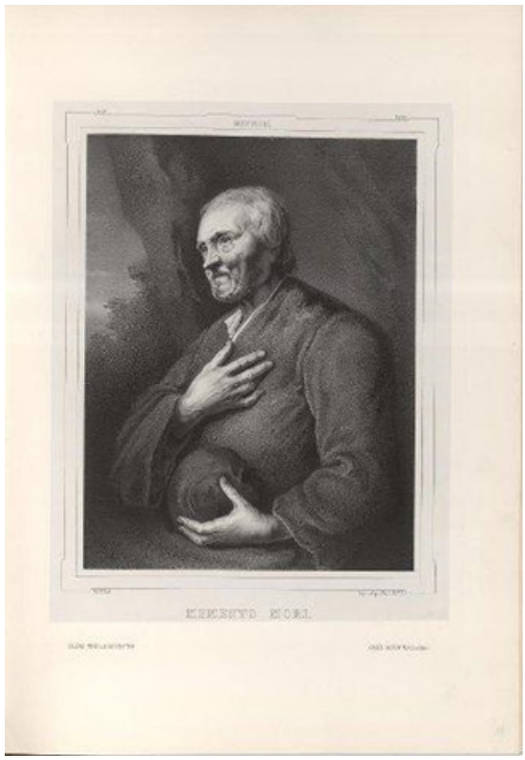


Деннер, Бальтазар
Святой Иероним
Первая половина XVIII
Холст, масло. 90×70 см
ГЭ-1324
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

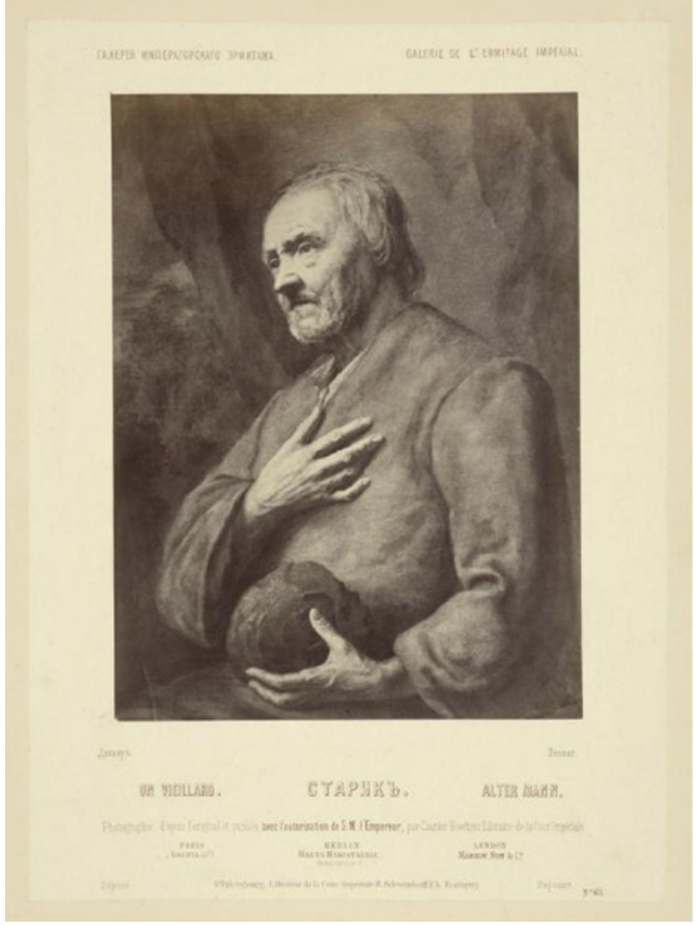
В Эрмитаже в том же 1889 году был издан сборник «Картины Императорского Эрмитажа». В нём содержатся фотографические иллюстрации 219 живописных полотен, среди которых есть и «Святой Иероним» Бальтазара Деннера. Однако в сборнике у картины другое название: «Старик». Помимо этого в собрании Государственного Эрмитажа находится и литография Эжена Хюо (работал 1831 – 1847) «Memento mori» 1845 года, которая выполнена с картины Бальтазара Деннера.


КАРТИНЫ
ГАЛЕРЕИ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА
ФОТОГРАФИЧЕСКІЕ СНИМКИ
СЪ ВЫСОЧАЙШАГО СОИЗВОЛЕНІЯ
LES TABLEAUX
GALERIE DE L'ERMITAGE IMPÉRIAL
PHOTOGRAPHIES D'APRÈS LES ORIGINAUX
avec l'autorisation de Sa Majesté l'Empereur

Обложка сборника «Картины Императорского Эрмитажа»
1889 год
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург


MEMENTO MORI

Литография Эжена Хюо с работы Бальтазара Деннера
Memento mori
1845 год
Китайская бумага, литография
53×39 см
У-245/104
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Фотографический снимок картины Бальтазара Деннера, опубликованный под названием «Старик»

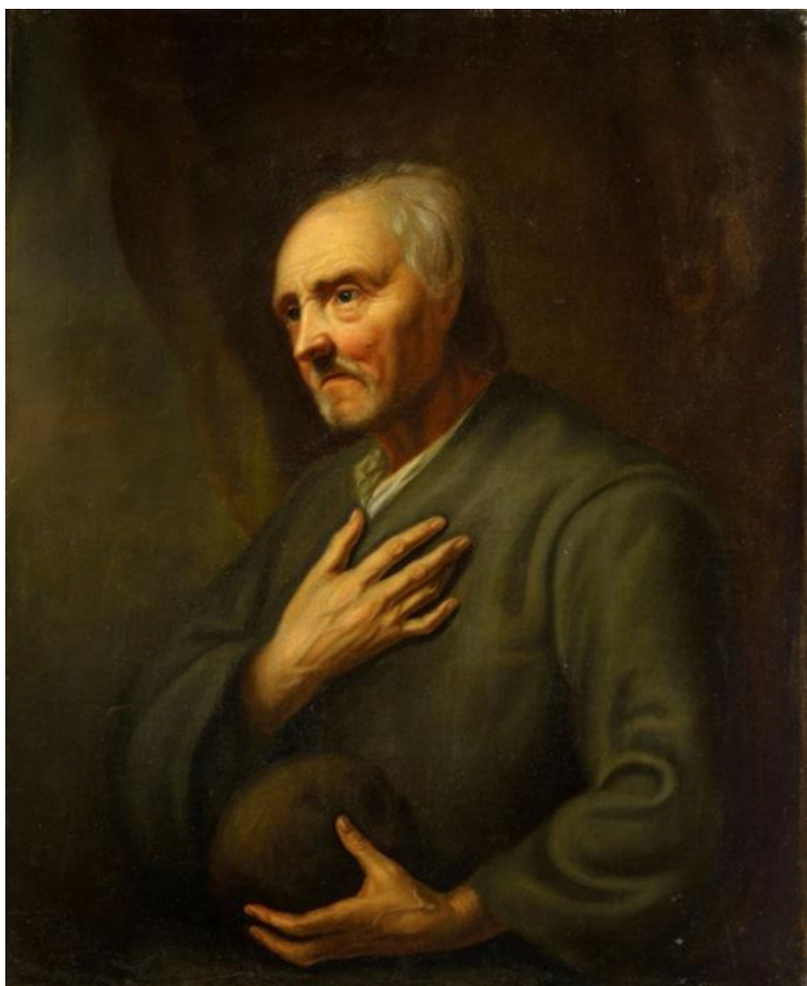


Деннер, Балтазар
Старик (Портрет отца)
1720 год
Медь, масло.
91,5×70,5 см
Инв.№2241
Берлинская картинная галерея

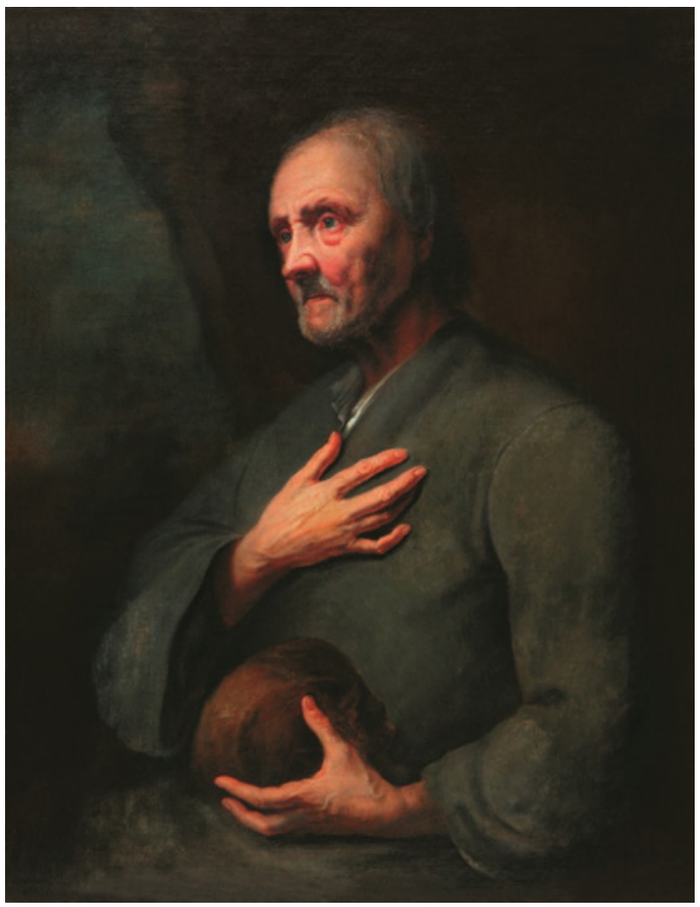
Первоначально картина Деннера из эрмитажного собрания имела название «Старик», которое позднее было изменено на «Святой Иероним» на основании предмета, который держит в руках персонаж. Череп – традиционный атрибут святого Иеронима – аскета, кардинала и автора религиозных текстов. Картина из собрания ASG была срезана по низу и левой кромке, в результате чего изображение черепа было утрачено. Однако, кроме черепа, нет более никаких оснований полагать, что перед нами изображение святого. Бальтазар Деннер специализировался на светском портрете, преимущественно изображая мужчин и женщин в преклонных летах. Портрет из Эрмитажа, скорее, является аллегорическим, символизирующим бренность жизни человеческой, неизбежность старости и увядания всего живого. Череп служит напоминанием о смерти, что подтверждает и название литографии Эжена Хюо «Memento mori» (рус. «Помни о смерти»). Нам кажется предпочтительным прежнее название картины – «Старик», которое мы используем и для картины Большого собрания изящных искусств ASG.

Кроме эрмитажной, существуют ещё три работы Деннера с изображениями данного персонажа – это портрет с аналогичным названием «Старик» из Берлинской картинной галереи, а также картины из Харьковского художественного музея и из частной коллекции А.С. Морозова (село Усть-Курдюм, Саратовская область). В композиции из Берлина портретируемый держит в руках не череп, а шляпу.

Деннер, Бальтазар
Святой Иероним («Memento mori»)
Холст, масло. 92×75 см
Коллекция А.С. Морозова, село Усть-Курдюм, Саратовская область



Картины из Харькова и частного собрания близки полотну из Эрмитажа и именуются по примеру этого музея – «Святой Иероним».



Деннер, Бальтазар
Святой Иероним
Холст, масло. 90×71 см
Инв. номер 173-жз
Харьковский художественный музей

На сайте Берлинской картинной галереи есть описание картины: «Demütig ist der Blick des Alten nach innen gekehrt, die Rechte liegt beteuernd auf der Stelle seines Herzens. Die Gestaltung des Kopfes verrät solide anatomische Kenntnisse des Malers. Gut erkennbar ist das Schädelgerüst, präzise überzogen mit Fleisch, Blutgefäßen, Haut und Haaren. Bart, Haartracht, einfaches Wams und Filzhut lassen an einen Mennonitenprediger denken. Das in den Bildern Balthasar Denners wiederholt vorkommende Modell, legt die Vermutung nahe, dass es sich hier um den Vater handelt, der ein in Hamburg ansässiger Mennonitenprediger war. Tiefe Frömmigkeit, Gewerbefleiß und Abkehr von irdischen Zerstreuungen war den Mennoniten als geistige Nachfahren der Wiedertäufer eigen. Balthasar Denners ausgeprägter Realitätssinn im Physiognomischen ersetzt die Attitüde barocker Repräsentationsporträts zugunsten der Hervorhebung seelischer Charakteristika. Der Bildträger ist eine ungewöhnlich große Kupfertafel.» (рус. «Смиренный взгляд старика обращён внутрь, правая рука молитвенно лежит на сердце. Рисунок головы свидетельствует о глубоком знании художником анатомии. Мастер тщательно выписывает старческую кожу, кровеносные сосуды и волосы модели. Борода, причёска и фетровая шляпа говорят о том, что старец, возможно, является проповедником меннонитов. Данную модель Бальтазар Деннер изображал неоднократно. Вероятно, это отец художника, который был проповедником меннонитов из Гамбурга. Благочестие, деловитость и отход от земного бытия были свойственны меннонитам как духовным потомкам возрожденцев. Картина написана на медной доске – достаточно редко используемой основе в живописи» [1].

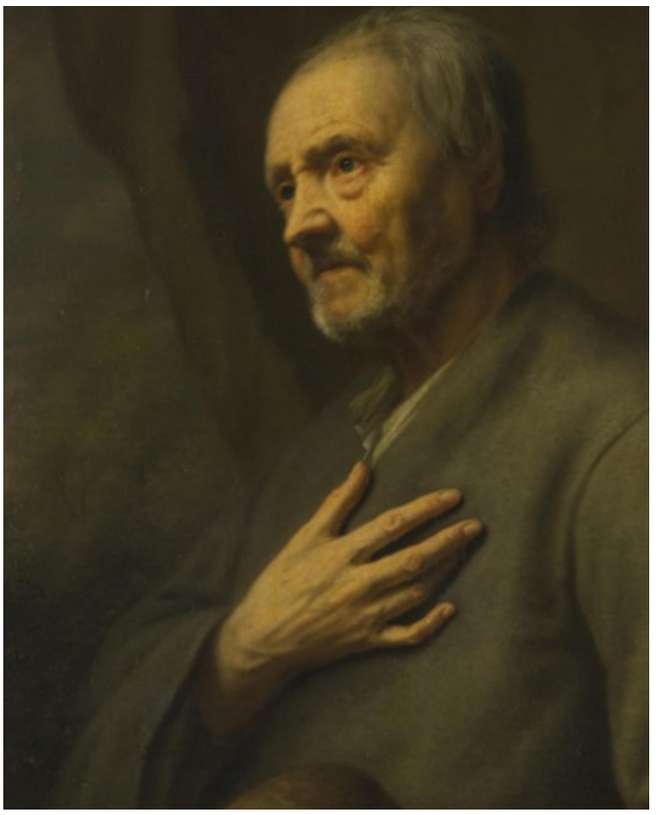
У работы из Берлинской картинной галереи известна точная дата создания – 1720 год. Картины из Государственного Эрмитажа, Харьковского художественного музея и частного собрания А.С. Морозова можно рассматривать в качестве авторских реплик произведения из немецкого музея. В них Деннер изменил предмет в руках портретируемого – шляпа уступила месту черепу. Тем самым художник придал портретам символическое звучание и усилил степень их эмоционального воздействия на зрителей.

Согласно версии немецких искусствоведов, на картине Деннера изображён отец художника – Якоб Деннер – известный проповедник. Его женой была Кэтрин Вибе и по свидетельствам современников они были: «В общем, кажется, очень благочестивые люди» [2]. Сохранился поздний подписной автопортрет Деннера, на котором он, при сравнении с картиной из Берлинской галереи, очень похож на отца.

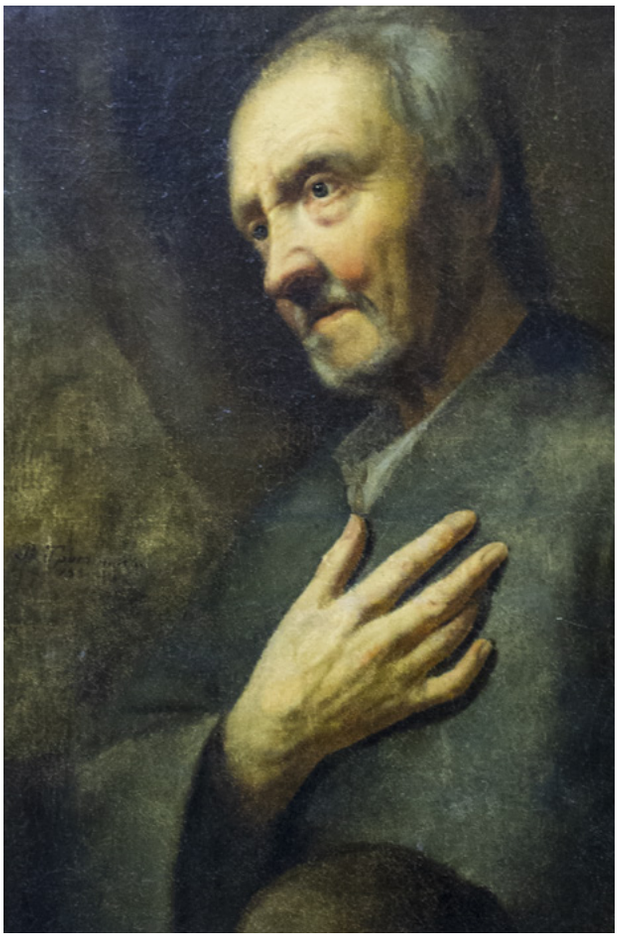


Деннер, Бальтазар
Автопортрет
Холст, масло.
52,5×44 см
Проходил на аукционных торгах 19 апреля 2007 года, лот 284

Портрет старика из Большого собрания изящных искусств ASG является повтором картины Деннера из Эрмитажа – в руках портретируемого череп, а на заднем плане – драпировка. Автор картины из собрания ASG довольно точно воспроизводит эрмитажную композицию Деннера, хотя уровень её исполнения, безусловно, уступает работе немецкого мастера. Художник не столь детально подошёл к передаче особенностей анатомии лица и рук модели. Многие черты внешнего облика трактованы обобщённо, в частности, затылок портретируемого затенён и передан простой линией, тогда как у Деннера мы видим седые торчащие волосы и складки на шее. На картине из Эрмитажа в левой части представлен пейзаж. В работе из Большого собрания изящных искусств ASG он отсутствует. Упрощена, по сравнению с эрмитажной, и цветовая нюансировка произведения. Портрет работы Деннера отличается колористическим богатством полутонов серого, оливкового и оттенков инкарната старческой кожи.



Фрагмент картины «Святой Иероним» с изображением лица и правой руки портретируемого Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Фрагмент картины «Старик» с изображением лица и правой руки портретируемого БСИИ ASG, инв. № 02-0005

Картина из собрания ASG подвергалась реставрационным вмешательствам, на что указывают записи красочного слоя. Все четыре вышерассмотренные произведения Деннера имеют практически одни и те же размеры. Полотно из собрания ASG было срезано, в результате чего первоначальный формат был утрачен (67×47,5 см). Некоторое время оно хранилось в сложенном виде без подрамника – ближе к центру хорошо виден след от линии сгиба. Практически под этой линией стоит подпись живописца Тропинина и датировка 1854 годом. За три года до смерти (художник умер в 1857 году) Тропинин был мэтром русской портретной живописи, широко известным мастером, имеющим большое число заказов. У живописца не было необходимости копировать эрмитажные произведения. Тем более, что портрет из собрания ASG уступает в плане живописного мастерства не только Деннеру, но и Тропинину. Разумеется, будучи начинающим художником, во время обучения на курсах в Императорской Академии художеств, Тропинин копировал произведения старых мастеров. Художник изучал анатомию, воспроизводя старинные гравюры. В Историческом музее Москвы среди рисунков Тропинина из «Бахрушинской папки» есть два листа 1798 года с изображениями античных скульптур «Кентавр

с амуром» и «Аполлон Бельведерский», которые свидетельствуют о серьезной работе под руководством педагогов. Оба изображения выполнены с рисунков профессоров, служивших образцами для учащихся. Копируя их, начинающие художники постигали правила штриховки, учились передавать объем. В целом, практика обучения в классах Академии подразумевала снятие копий с прославленных композиций Эрмитажа. Но писать повторы чужих произведений, став признанным публикой мастером, не было необходимости ни у одного крупного художника. Сам Тропинин не был преподавателем Академии художеств, однако принимал живое и непосредственное участие в воспитании молодых художников – посещал классы, давал советы ученикам.

Известно, что картина Деннера «Святой Иероним» из Эрмитажа относилась к числу оригиналов – эталонов классической живописи и служила образцом для обучения в Императорской Академии художеств. Эта композиция неоднократно копировалась в конце XVIII века воспитанниками Академии, например, Данилой Савицким (1782, № 477) и А. Емельяновым (1784, № 705). Одним из учеников Академии художеств на рубеже XVIII – XIX веков был написан и портрет «Старика» из собрания ASG, для которого картина Бальтазара Деннера послужила образчиком во время практических занятий живописью в Эрмитаже.

На обратной стороне полотна из собрания ASG есть дарственная надпись: «Дарю Елизавете Николаевне Плосконной. От Н. Подерня». Из метрической книги 1886 года Собора Кавалерского Св. Равноапостольного князя Владимира, что на Петербургской стороне у Тучкова моста мы узнаём, что: «Дворянин Черниговской губернии, Глуховского уезда, Иван Иванович Плосконный и законная жена его Елизавета Николаевна, оба православные, от второго его и первого ее брака. Сын: Борис, род. 21.11.1886, крещен 30.12.1886 г. Восприемники: поручик гренадерского Екатеринославского полка Михаил Михайлович Корсаков и дочь коллежского советника девица Анна Николаевна Подерня» [3]. Елизавета Плосконная и Анна Подерня, по-видимому, являлись подругами. Портрет из собрания ASG был подарен Елизавете Плосконной в 1860 – 1870-е годы отцом Анны Подерни – Николаем Егоровичем Подернёй. В книге 1914 года «Русский провинциальный некрополь» историка В. Шереметевского есть информация о Николае Подерне: «Николай Егорович Подерня (1828.02.15 – 1879.12.17, Псков, Иоанно-Предтеченский женский монастырь) коллежский советник, председатель Великолуцкаго Окружного Суда» [4].

Если верить датировке картины 1854 годом, то на момент её создания Николаю Подерне было 26 лет. Гражданский чин коллежского асессора соответствовал 8 классу Табели о рангах. Обладатели этого чина обычно служили в должности регистратора, секретаря или советника. Круг портретированных Тропининым был широк: «Кроме прежних своих родовитых заказчиков: Оболенских, Васильчиковых, Зубовых, Паниных, Олсуфьевых, – фамильные галереи которых он продолжает пополнять до последних лет жизни, кроме купцов Мазуриных, Корзинкиных, Сорокоумовских, Шестовых, Коноваловых, заказавших художнику портреты свои и своих близких, обращает внимание новый круг заказчиков. Это не принадлежащие к высшей знати либеральные дворяне, весьма умеренные в своих воззрениях, группировавшиеся около семейств Протасьевых, проживавших в Рязанской губернии, и тульских Раевских» [5]. Несмотря на это, вряд ли, коллежский асессор (при условии, что Николай Подерня в 1850-е годы уже имел этот чин) мог позволить себе заказать портрет у Тропинина, или же приобрести исполненную им копию эрмитажного произведения. При этом в начале 1850-х годов популярность Василия Тропинина начала постепенно угасать. В богатую Москву зачастили на заработки многие иногородние и зарубежные портретисты, которые предлагали свое услуги дешевле, а работали быстрее, чем пожилой художник. Однако живописец продолжал писать авторские произведения, а не копировать уже существующие.

Подпись Тропинина на портрете появилась, вероятнее всего, в результате действий недобросовестного арт-дилера. Чтобы выгоднее продать работу, арт-дилер поставил на ней фамилию знаменитого живописца. Имя Тропинина наверняка было на слуху у покупателя, который, скорее всего, был мало знаком с искусством старых мастеров и, в частности, с творчеством Бальтазара Деннера. В качестве автора данного произведения Тропинин был выбран арт-дилером неслучайно. Живописец часто писал портреты людей в преклонных летах. В 1823 году он исполнил портрет нищего старика из Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), в 1825 году – портрет старика в профиль из того же государственного собрания, а в 1847 году – знаменитого «Странника» из Азербайджанского национального музея искусств (Баку). Возрастных моделей Тропинин писал и в 1850-е годы. За год до смерти, в 1856 году он создал «Портрет пожилой женщины» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), моделью для которого служила жена художника – Анна Ивановна Тропинина.

На нём портретируемая так же, как и на рассматриваемых нами полотнах Деннера, изображена в повороте влево в ракурсе три четверти. Её взгляд направлен перед собой, а точно выписанная рука придерживает у груди чёрную курицу. Зная этот портрет, а также год его написания, арт-дилер при продаже мог привести его в качестве аргумента в пользу фиктивной атрибуции Тропининым ученического повтора эрмитажного произведения Деннера, который ныне хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.



Василий Тропинин
Портрет пожилой женщины
1856 год
Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Василий Тропинин
Пожилой украинский крестьянин (Устим Кармелюк?)
Первая половина XIX века
Дерево, масло. 21×18 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Инициалы Тропинина на картине «Пожилой украинский крестьянин» (Устим Кармелюк?)
Государственная Третьяковская галерея, Москва

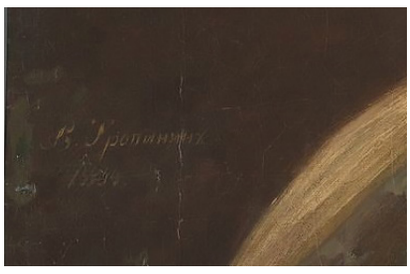
Известно, что до 1810-х годов Тропинин не подписывал свои работы. Исключение – «Пожилой украинский крестьянин» (Устим Кармелюк?). Здесь художник оставил свои инициалы: «ВТ.».

На портретах 1810 – 1840-х годов Тропинин оставлял свою подпись внизу холста, в правой или левой его части. Подпись начиналась первой буквой его имени – «В», далее шла фамилия «Тропининъ». Часто Тропинин указывал и год написания произведения. Делал он это либо в одну строку со своим

именем, либо под ним. После даты живописец ставил небольшую черту: «-». На картине из Большого собрания изящных искусств ASG эта черта стоит и после фамилии Тропинина, и после даты. Тот, кто ставил подпись художника на данный портрет, очевидно, хорошо изучил настоящую подпись мастера.



Василий Тропинин
Крестьянин, обстругивающий костыль
1834 год
Холст, масло. 71×56 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Подпись Тропинина и дата на картине «Крестьянин, обстругивающий костыль»
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Василий Тропинин
Портрет Карла Брюллова
1836 год
Холст, масло. 102×81 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Подпись Тропинина и дата на портрете Карла Брюллова
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Василий Тропинин
Автопортрет на фоне окна с видом на Кремль
1846 год
Холст, масло. 106×85 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Таким образом, в результате нашего исследования мы пришли к выводу о том, что картина из Большого собрания изящных искусств ASG, ранее приписываемая Василию Тропинину на основании подписи в левой части, является работой ученика Академии художеств Санкт-Петербурга. Композиция повторяет работу «Святой Иероним» немецкого живописца Бальтазара Деннера из Государственного Эрмитажа. В XVIII – XIX веках данное полотно называлось «Старик», в связи с чем мы сохранили прежнее название работы для её повтора из собрания ASG. Датировка 1854 годом также неубедительна, т.к. Тропинин в 1850-е годы – уже большой мастер, которому не по статусу копировать картины других художников.

В качестве «эталонной» композиция Деннера из Эрмитажа повторялась студентами Академии художеств большое число раз на рубеже XVIII – XIX столетий. Среди многочисленных работ данного времени было и полотно из собрания ASG. Несмотря на то, что оно является результатом копийной практики, произведение имеет самостоятельные высокие живописные достоинства, замечательную историю создания и установленный, благодаря дарственной надписи, провенанс.



Подпись Тропинина и дата на автопортрете художника
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ссылки:

1. Bildnis eines alten Mannes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869006&viewType=detailView – Дата доступа: 05.11.2021.
2. История одной картины: Деннер «Портрет пожилой женщины»... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.antik-forum.ru/forum/archive/index.php/t-31004.html – Дата доступа: 05.11.2021.
3. Выписки из Метрических книг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kortic.borda.ru/?1-4-0-00000169-000-30 – Дата доступа: 11.11.2021.
4. Фамилия Подерня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rosgenea.ru/familiya/podernya – Дата доступа: 11.11.2021.
5. Тропинин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=200517&p=36 – Дата доступа: 15.11.2021.

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

ПАРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ИСПАНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XVII ВЕКА

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



АННОТАЦИЯ: в статье анализируется происхождение (иконография) парных образов Иисуса Христа и Мадонны испанской школы XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG. Образ Христа списан с греко-восточной иконы, у Мадонны немецкое происхождение. Композиции исполнены в едином стиле, по частному патронажному заказу. В статье исследуются черты испанской школы, присутствующие в данных работах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Иисус Христос, Мадонна, испанская школа, надписи, происхождение, иконография, греко-восточная икона, монастырь Святого Сильвестра в Риме, Мандилион, церковь святого Варфоломея в Генуе, Мадонна из аббатства святого Матфея в Трире, собор Санта Мария Маджоре в Риме, частный заказ.

ABSTRACT: the article analyzes the origin (iconography) of Jesus Christ and Madonna paired images of the XVIII century Spanish school from the Grand Assembly of Fine Arts ASG. The image of Christ is drawn from the Greek-Oriental icon, while Madonna's is of German origin. The paintings share same style, by private patronage order. The article studies Spanish school features present in these works.

KEYWORDS: Jesus Christ, Madonna, Spanish school, inscriptions, origin, iconography, Greek-Oriental icon, Monastery of St. Sylvester in Rome, Mandilion, San Bartolomeo degli Armeni in Genoa, Madonna of the St. Matthias' Abbey in Trier, Cathedral of Santa Maria Maggiore in Rome, private commission.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся парные композиции, изображающие Иисуса Христа и Мадонну. Картины были приобретены во Франции на аукционе Brissonneau Daguerre 18 марта 2011 года. Согласно заключению парижского эксперта Рене Милле эти работы принадлежат испанской школе XVIII века.

В изображении Иисуса Христа своеобразно соединились греко-восточная и западная римско-католическая традиции. Оно представляет собой канонический иконописный образ Христа. Мы видим только его голову (лик) с правильными гармоничными чертами лица, тёмными волосами до плеч и бородой. Спокойный взгляд карих глаз направлен на зрителей. Вокруг головы Христа – довольно редко используемый крестообразный нимб (крестоцвет), символизирующий страдания Спасителя на кресте. Слева и справа от головы Иисуса – христограмма «ΙΣ ΧΣ» (Ιησους Χριστος).

В левой, верхней и правой частях композиции надпись на латыни: «IMAGO SALVATORIS NOSTRI IESU CHRISTI AD IMITATION EIUS QUAM MISIT ABAGARO, QUA ROMA HABETUR IN MONASTERIO SANCTI SILVESTRI» (рус. «Список изображения Спасителя нашего Иисуса Христа, повторяющий образ Абгара, который хранится в монастыре Святого Сильвестра в Риме»). Из этой надписи следует, что данная композиция повторяет образ Иисуса Христа, созданный для правителя города Эдессы Абгара в I веке н.э. Абгар или Авгарь послал художника для написания образа Иисуса Христа. Все попытки мастера запечатлеть лик Сына Божьего были тщетными. Тогда, чтобы помочь ему, Христос вытер лицо платом, на котором отпечатлелось его изображение. Именно этот плат был послан царю. Позднее изображение получило название «Мандилион» (от греч. Άγιον Μανδήλιον, мантия, шерстяной плащ») или «Спас Нерукотворный».



Испанская школа (?), XVIII век
Образ Иисуса Христа
Холст, масло. 55×41 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2147 (1)

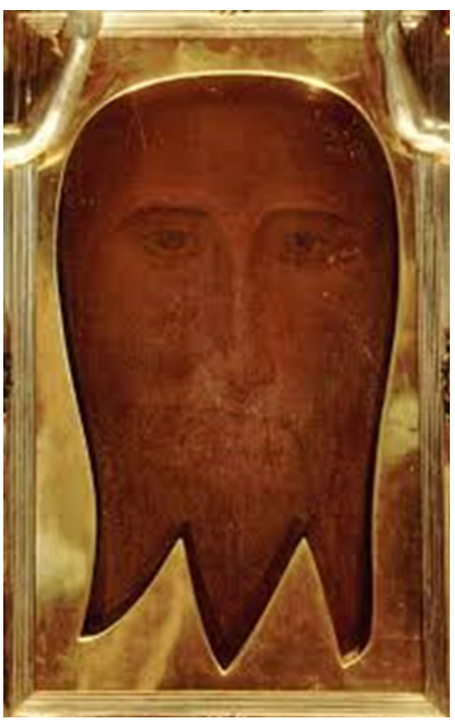


Испанская школа (?), XVIII век
Образ Мадонны
Холст, масло. 55×41 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2147 (2)

Вскоре после казни Иисуса один из апостолов рассказал Абгару историю происхождения на плате данного изображения. Тогда царь приказал приложить ткань на кедровую доску и украсить золотом и драгоценными камнями. Доска была установлена в углублении в городской стене над входом в город, чтобы каждый входящий мог почтить святыню поклонением. Там же была сделана надпись: «Боже! Всякий уповающий на Тебя не постыдится».

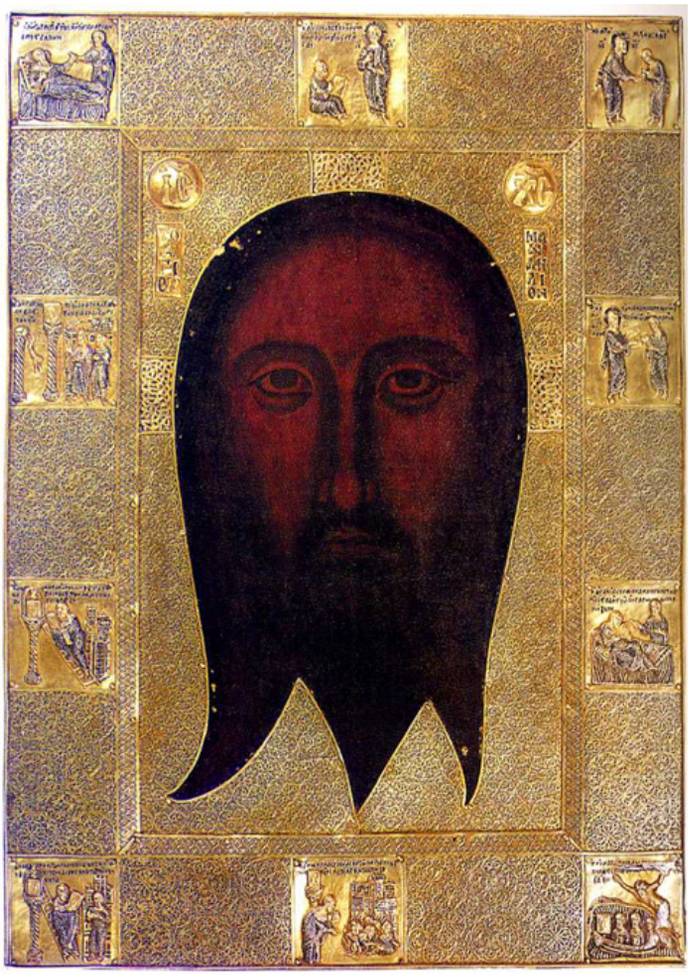
Первое упоминание о Мандилионе относится к 590-му году н.э. Он является самой ценной реликвией христиан. Считается, что один из списков с него хранился в римской базилике Сан-Сильвестро-ин-Капите (к данной базилике примыкал и монастырь, упоминаемый в надписи на картине из собрания ASG). Сейчас он находится в капелле Санта-Матильда в Ватикане.

Однако черты лица Иисуса из Большого собрания изящных искусств ASG ближе Мандилиону из армянской церкви святого Варфоломея в Генуе, где он хранится с 1384 года. Считается, что на западе наиболее близкими к первоначальному образу «Спаса Нерукотворного» являются два Мандилиона: из храма Сан-Сильвестро-ин-Капите и из церкви



Мандилион, происходящий из римской базилики Сан-Сильвестро-ин-Капите
Капелла Санта-Матильда, Ватикан

святого Варфоломея в Генуе. Обе иконы написаны на холсте, укреплены на деревянных основах, имеют одинаковый формат (приблизительно 29×40 см) и закрыты плоским серебряным окладом, прорезанным по контурам головы, бороды и волос.



Мандилион, происходящий из армянской церкви святого Варфоломея в Генуе



Мандилион, происходящий из армянской церкви святого Варфоломея в Генуе

Поколения генуэзцев из века в век передавали знаменитое предание о посланце Абгара, царя города Эдессы в Армении, доставившем лик Христа на свою родину. В эпоху Крестовых походов многочисленные армянские воины из местного населения плечом к плечу воевали с крестоносцами, в том числе выходцами из Италии. Они обороняли город и графство Эдесское. Падение Эдессы в 1144 году привело ко Второму Крестовому походу. Все это отразилось в генуэзских преданиях. Первым о Святом лике, хранящемся в Эдессе, написал Евсевий Кесарийский (IV век). Папа Адриан I подтвердил Карлу Великому существование Святого Льна в Армении.

Реликвия оставалась в Эдессе до 944 года – после побед византийского полководца армянского происхождения Иоанна Куркуаса император договорился с городским эмиром о её переносе в Константинополь, передав взамен арабам 12 000 монет серебром и 200 пленных. 15 августа, на праздник Успения Богоматери, императорам Роману Лакапену и Константину VII Багрянородному, в присутствии всего двора были вручены две реликвии – Святой лик на плате и Образ на чрепии, его отпечаток.

Мандилион перенесли в дворцовую Форосскую часовню у маяка, где он обрел свое место «в правой части на восток». Он хранился в двух золотых ларцах, подвешенных в центре часовни на толстых серебряных цепях. Вскоре был установлен ежегодный праздник, отмечаемый 16 августа в честь перенесения реликвий в Константинополь. По свидетельству очевидцев, Лик был украшен «видимым теперь золотым окладом» и имел следующую надпись от царя Абгара: «Христе Боже, кто на Тебя надеется, не будет безуспешен».

Мандилион на плате как архетип всех последующих образов Христа занял особое положение среди реликвий земной жизни Иисуса, хранившихся в

дворцовой часовне. Константин VII составил первое дошедшее до нашего времени описание реликвии. Возможно, поэтому ее перенос в столицу чаще всего связывался именно с этим императором.

После трех веков пребывания в Константинополе Мандилион был помещен в драгоценный оклад из золота и серебра с филигранью – десять медальонов оклада иллюстрируют историю Лика до его триумфального прибытия в византийскую столицу. Сцены начинаются слева вверху с поручения больного Абгара привезти портрет, а заканчиваются чудом исцеления, которое сотворила реликвия в Константинополе.

К середине XIV века турецкая агрессия вынудила императора Иоанна V Палеолога просить военной помощи у Республики Генуя – отсюда в Константинополь отправился отряд под командованием капитана Леонардо Монтальдо. Не совсем ясно, каким образом был получен Мандилион – в качестве дара от византийского монарха или компенсации, затребованной за помощь. В 1362 году реликвия была перевезена в Геную. Монтальдо подарил собору Святого Лаврентия другие реликвии, но Лик хранил в тайнике своего замка. Лишь на смертном одре Монтальдо, ставший к тому времени дожем, раскрыл секрет его существования и подарил церкви Святого Варфоломея Армянского.

В 1507 году Мандилион был похищен французскими войсками, но генуэзские послы и банкиры при дворе Людовика XII смогли за несколько месяцев договориться о его возврате. Вскоре после этого копия Лика была установлена на верхней части городских ворот как святыня, призванная охранять город и его жителей. Сама реликвия была заключена в защитный футляр XVII века. В начале XVIII столетия футляр был украшен драгоценными камнями. Во время наполеоновских завоеваний Лик спрятали в частных апартаментах, так как многие церкви в городе подверглись поруганию.

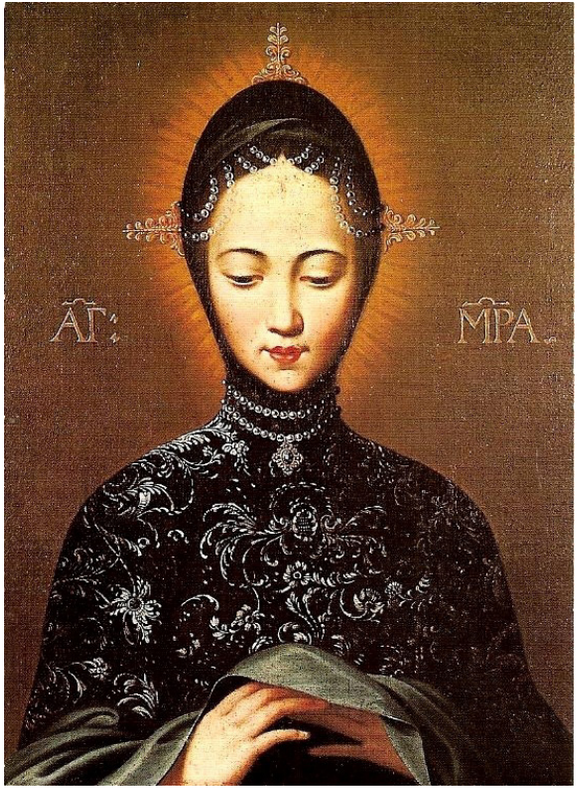
Данный Мандилион множество раз повторялся на фресках и иконах. Списком с него является и работа из Большого собрания изящных искусств ASG. Парным к ней является изображение Мадонны. Композиции выполнены в единой стилистике. Декоративное оформление и надписи на чёрном фоне идентичны. Аббревиатура «АГ» и «МРА» расшифровывается как Святая Мария. Голову Мадонны обрамляет надпись на латинском: «IMAGO BEATA MARIA VIRGINIAS AD IMITATIONE MEIUS»; «QUAM DEPINXIT BEATUS LUCAS»; «QUA ROMA IN TEMPLO SANGTA MARIA MAIORIS SERVATUR» (рус. «Образ Пресвятой Девы Марии, являющийся списком с образа, написанного святым Лукой, который находится в Риме в храме Санта Мария Маджоре».

В соборе Санта Мария Маджоре действительно находится изображение Девы Марии, исполненное в традициях восточной христианской церкви. Однако оно имеет совершенно иную иконографию. Здесь представлен иконописный образ Одигитрии – Богоматерь держит на руках младенца Иисуса. Её голова покрыта мафорием. Роднит изображения лишь присутствие аббревиатур имени Девы Марии.



Дева Мария с младенцем Христом из собора Санта Мария Маджоре, Рим

В ходе исследования нами было установлено, что в аббатстве святого Матфея немецкого города Трир хранится изображение Мадонны, послужившее прообразом композиции собрания ASG. Данная икона была написана неизвестным мастером около 1700 года. В настоящее время она помещена в часовню северного придела.



Мадонна из аббатства святого Матфея, Трир
Около 1700 года

По отношению к данному изображению мы не случайно применяем недогматическое наименование Девы Марии – Мадонна (итал. Madonna – моя госпожа) – поскольку здесь её облик не в полной мере соответствует религиозным канонам. В нём нет христианской аскезы и сильно женское начало. Перед нами не столько мать Спасителя, сколько мирской персонаж – молодая женщина, стремящаяся подчеркнуть свою красоту с помощью украшений. Вероятно, живописец, создавший данное изображение, был светским портретистом. Мадонна слегка улыбнулась и опустила глаза. Её голова элегантно покрыта тёмным платом и украшена жемчужными нитями с распятием на челе. Чёрное платье с высоким глухим воротником вышито серебряными нитями с тщательно проработанными растительными узорами. На шее – ожерелье из того же жемчуга и подвеска с камнем.

С лика Мадонны из аббатства святого Матфея в Трире на протяжении XVIII века было снято много списков. Один из них представлен на сайте «All about Mary», посвященном интерпретации образа Девы Марии в изобразительном искусстве [1]. Список этот близок работе из Большого собрания изящных искусств ASG. В обоих случаях на подбородке Мадонны присутствует характерная ямка, которой нет на иконе из аббатства в Трире. Убранство Мадонны из собрания ASG отличается от обеих композиций. Здесь на шее героини представлено довольно крупное распятие. Есть оно и на челе Мадонны, а на висках жемчужные подвески.



Мадонна из аббатства святого Матфея в Трире хранится в часовне северного придела

Сегодня этот лик Мадонны почитается как чудотворный, христиане совершают паломничество к нему. В народе он получил название «Благодатный образ из Маттхайзера» (нем. «Mattheiser» – природный заповедник в Трире). В плане иконографической трактовки образ восходит к типу «Престол Мудрости», однако с оговоркой, что Мадонна на троне не держит младенца Христа на коленях, как предполагает канон, а пребывает в положении.



Список с чудотворного образа Мадонны из аббатства святого Матфея, Трир
XVIII век, Германия



Испанская школа (?), XVIII век
Образ Мадонны
Холст, масло. 55×41 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2147 (2)

Таким образом, рассматриваемая нами иконография Мадонны из собрания ASG имеет немецкое происхождение. Образ же Христа списан с греко-восточной иконы. Тогда почему эксперт атрибутировал парные изображения испанской школой? По всей вероятности, он сделал подобный вывод на основании женского образа, близкого и по настроению, и по элементам костюма, и по тёмному нейтральному фону испанскому светскому портрету XVII века. Слияние светского и религиозного было свойственно для женских изображений того времени. Обилие чёрного цвета в одежде, высокие воротники, жёсткий силуэт платья, максимально скрывающего тело, дабы исключать греховные мысли у окружающих, прихотливое золотое и серебряное шитьё, обилие дорогих ювелирных украшений, с непременным включением в них религиозной символики, вот то, что отличало испанский женский костюм в ту эпоху и присутствует на изображении Мадонны из Трира. Типична для Испании и прическа героини с гладко расчёсанными волосами на прямой пробор. Одетых и причёсанных по этой моде испанок можно видеть на портретах Алонсо Санчеса Коэльо (1531 – 1588), Франса Пурбуса Младшего (1569 – 1622), Хауана Пантохи де ла Круза (1553 – 1608). Мадонна из немецкого аббатства, а также на двух списках с неё, одета в испанский костюм, т.к. в XVII веке город Трир находился под оккупацией Испании в ходе Тридцатилетней войны и перенял многие черты испанского искусства, а также моду того времени.

Католическая церковь Испании была всесильна и усматривала грех в самых неожиданных и с виду безобидных вещах. К примеру, при дворе не принято было улыбаться. В поведении светских людей царил дух религиозности. Скромность, сдержанность и холодное величие – так можно было описать представительницу общества того времени. Воплощение этих характеристик присутствует в бледном цвете лица, плотно сжатых губах и строго опущенном взгляде Мадонны с полотна из Большого собрания изящных искусств ASG.

В результате нашего исследования мы установили прообразы Иисуса Христа и Мадонны с полотен из Большого собрания изящных искусств ASG. Однако они расходятся с теми, что указаны в надписях на изображениях. Этому есть объяс-



Коэльо, Алонсо Санчес
Портрет Каталины Микаэлы Австрийской, герцогини Савойской
Холст, масло. 111×91 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Пантоха де ла Круз, Хауан
Портрет Доньи Анны де Веласко и Хирона, Дюшесс де Браганс, де труа-Кварт
Коллекция Алисии Копловиц, Испания

нение. Автор данных надписей, указывая в качестве прототипов Мандилион из римской базилики Сан-Сильвестро-ин-Капите и Деву Марию из собора Санта Мария Маджоре, подразумевает их первичность по отношению ко всем другим образам, их божественное происхождение. Другими словами, по мнению живописца, именно эти два образа являются первыми изображениями Спасителя и его Матери, а человек не имеет никакого отношения к их созданию. В этом смысле абсолютно любые изображения Христа и Девы Марии, в какое бы время и кем бы они ни были созданы, можно рассматривать как списки с них, т.к. именно они заложили основу наших представлений о том, как должны выглядеть данные религиозные персонажи.

Работы из собрания ASG являются парными. Они были исполнены в едином стиле, безусловно, по частному патронажному заказу. При этом их объединение в пару продиктовано не только личными предпочтениями донатора, но и тем, что каждая из них, будучи выполненной в традициях восточного христианства, почитается римско-католической (западной) церковью. Примеры взаимопроникновения образов разных религий и их смешения встречаются повсеместно. Так появился образ Божией Матери «Троеручицы», пришедший в православие из индуизма.

В то же время данный парадокс ставит под сомнение авторство испанской школы. Известные своей ортодоксальностью католики испанцы отличаются нетерпимостью по отношению к проявлениям веры и артефактам представителей иных конфессий. Сомнительно, что испанский живописец будет создавать образы под впечатлением от восточно-христианских икон. Тем более, что на западе всё-таки большим успехом пользовалась иконография «Плата Вероники». Согласно средневековому преданию XIII – XV веков благочестивая еврейка Вероника, сопровождавшая Христа в его крестном пути на Голгофу, подала ему льняной платок, чтобы Христос мог отереть с лица кровь и пот. Лик Иисуса запечатлелся на платке. Реликвия, именуемая «Плат Вероники», хранится в соборе святого Петра в Риме.

В настоящий момент сложно однозначно ответить на вопрос, авторству какой из школ принадлежат полотна из Большого собрания изящных искусств ASG. В связи с этим мы оставим прежнюю атрибуцию, дополнив её знаком вопроса. Атрибуция XVIII веком оправдана тем, что образ Мадонны из Трира был исполнен в последние годы XVII века, а многочисленные списки с него, один из которых хранится в собрании ASG, создавались на протяжении всего последующего столетия. По мере проработки научного материала по этой теме нами будет опубликовано исследование, посвящённое проблемам авторской атрибуции данных произведений.

Ссылки:
1. Gnadenbild. An 18th century copy of the miraculous image of Mary venerated in the abbey church of St Matthias in Trier, Germany [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://allaboutmary.tumblr.com/post/17300200651/an-18th-century-replica-of-the-miraculous-image-of – Дата доступа: 26.01.2022.

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

МИКЕЛЕ ТОЗИНИ И ТАМАРА ДЕ ЛЕМПИЦКА

ЕДИНСТВО УСЛОВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА

Рустем Мирхасанов,
доцент кафедры дизайна
и национальных искусств
ИДиПИ КФУ



АННОТАЦИЯ: статья посвящена методике структурно-графического анализа картины, позволяющего выявить особенности условного изобразительного языка художника и проследить творческое единство таких мастеров, как Тозини и Лемпицка, Делакруа и Ван Гог. Скрытые от взора любителя особенности композиционного построения картины имеют принципиальное значение в подготовке будущих художников.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: условный изобразительный язык, схематически-графический анализ, композиция, копирование, старые мастера.

ABSTRACT: the article is devoted to the method of structural-graphical analysis of the painting, which makes it possible to identify the features of the artist's conditional pictorial language and trace the creative unity of such masters as Tosini and Lempicka, Delacroix and Van Gogh. Hidden from the gaze of an amateur, the features of the compositional construction of the picture are of fundamental importance in the preparation of future artists.

KEYWORDS: conventional figurative language, schematic-graphical analysis, composition, copying, old masters.

Условный изобразительный язык – это комплекс личного, эксклюзивного перевода с языка природной окружающей среды на язык художественный, часто некорректно называемый «стилем». Стиль бывает в архитектуре, моде, но не в живописи. «Стиля Микеле Тозини» и «стиля Пикассо» не бывает в природе изобразительного искусства. Серьезные художники старшего поколения в беседе могли сказать в «духе такой – то персоналии», но никогда не говорили, что такая-то работа, например, « в стиле Рубенса».

Условный изобразительный язык включает и технологический способ ведения работы в технике масляной живописи. Это цветные лессировки и подготовка основы, гризайль или пастозная живопись в виде подмалевка. Но важнее всего – это композиционное решение, характерное для того или иного мастера.

Как же учились мастера прошлых эпох? Например, в Императорской Академии художеств России обучение начиналось с копирования, изучения «образцов», орнаментов, «оригиналов-голов», и фактически копированием обучение заканчивалось: из поездки в Италию российский пенсионер Академии художеств в XIX веке привозил не только свои авторские, но часто и копии работ мастеров живописи, графики, скульптуры. Только копирование позволяет изучать уже структурированные в работе мастера законы композиции, которые затем можно самостоятельно увидеть и в природе. Микеланджело копировал, зарисовывал фрески Джотто и Мазаччо, импрессионисты и постимпрессионисты учились не только у Природы, но и в музеях: например, создавая вольные копии Сезанна, работ Делакруа.

Именно по этой причине студентам предлагается выполнить композиционное построение работы в виде схемы: линия и черное, серое, белое пятно. Такая работа показывет часто скрытые от глаз зрителя особенности композиционного построения картины.



Тозини, Микеле
Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем
Италия, XVI в.
Холст, масло, 87×69 см
БСИИ ASG, инв. №04-3174

«манерности», экзальтации великое монументальное искусство Микеланджело. Экзальтированность, пресыщенность элитарного «ювелирно – декоративного» искусства ар-деко для верхушки общества не вызывает сомнений.



Тозини, Микеле
Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем
Вольная копия в виде схематически-графического анализа, выполненная Р. Мирхасановым

«Готическая», декоративно – плоскостная рубленность складок одежды и четкое трехтональное членение неба, лиц и рук в работе Тозини – это особенности его авторского композиционного языка. Уместно говорить, что это именно композиция, а не некорректные в данном случае «почерк», тем более «манера», давшая название театрально – эффектному маньеризму. Работа маэстро Тозини – это шедевр галереи Алексея Сёмина и несомненная удача коллекционера-мецената и огромное счастье для казанцев и гостей нашей столицы.

Аристократка и светская львица Тамара де Лепицка изучала в поездке по Италии работы флорентийских мастеров маньеризма. Период «ревущих 20-х годов» – это Ар–деко, смешение музыкальности джаза, элементов языка Древней Месопотамии, африканского искусства, русского авангарда и кубизма. И вся эта гремучая смесь искусства кипела в период между двумя мировыми войнами. Маньеризм – это доведенное до театральной камерной

При выполнении вольной копии СГА становится ясной логика построения. На схеме видно, как перетекают линии с помощью невидимых в реальности «силовых линий» – пластических дорожек. Становится очевидно- логичным построение работы, которое относится к формальной части искусственного организма – картины. Художника мало волнует содержательное начало: маленький Иоанн Креститель не мог носить власяницу, которая вместе с крестом является символами, характеризующими персоналию. В реальности такой сцены быть не могло. Это лишь обобщенный собирательный иконографический образ, относящийся к условному изобразительному языку флорентийской школы, требованиям эпохи маньеризма, личным авторским воззрениям Тозини. При выполнении схематического графического анализа (СГА) работы Тозини в виде линии и пятен тона, которые можно назвать «черным, серым и белым», проявляется условный изобразительный язык в композиционном построе-



Тозини, Микеле, последователь
Мадонна с вишнями, младенец Иисус и юный Иоанн Креститель
Дерево, масло. 85x71 см. Аукцион Хампель, лот 509, 11.04.2013. Эстимейт € 80,0 -120,0 тыс.



Лемпицка, Тамара де
Весна (1928)

нии работ Тамары де Лемпицка, которая изучала в Италии работы мастеров – маньеристов.

Родившаяся в 1898 году в Варшаве, Лемпицка в 1918 году приехала в Париж, где начала рисовать и писать под руководством Андре Лота. Под влиянием поездки в Италию она объединила неокубизм и ренессансное влияние, особенно поздний период маньеризма.

Поразительные открытия ждут специалистов и простых зрителей, если они выполнят схематический графический анализ шедевра казанского Выставочного центра Международного института антиквариата, где экспонируется коллекция живописи старых мастеров Алексея Сёмина. Подобные схематические задания выполняют студенты КФУ, когда мы изучаем композиционное построение работ старых мастеров.

Казалось бы, что общего в картинах светской львицы эпохи ар-деко, художницы, создавшей свое псевдо-аристократическое, с претензией на великосветскость имя – Тамара де Лемпицка и монументальными портретными полотнами и религиозной живописью Тозини? Содержательное начало работ итальянца религиозного жанра входит в диссонанс с работами Тамары де Лемпицка, изображавшей любовь женщин к автомобилям и светской жизни. Но тепло детских портретов и изображение маленьких Иисуса и Иоанна Крестителя объединяют автора эпохи ар – деко и мастера эпохи маньеризма. Близость условного изобразительного языка работ Тамары Лемпицка к композиционному изобразительному языку Микеле Тозини и других флорентийских маньеристов подтверждена:

– многократными повторами угловатых элементов складок одежды;

– манерными, немного театральными движениями рук;

– обрезами краев формата изображения с созданием в пространстве картины «иллюзии тесноты»;

– декоративным «плоским», а не объемным «пространственно – воздушным»;

– диагональными ритмами: угловатость, «рубленность» рук героев;

– тревожно-трагичным колоритом картин.

Сказанным выше мы лишь утверждаем читаемый в композиционном построении интерес и изучение Тамарой де Лемпицка названых ранее флорентийских мастеров эпохи маньеризма. Можно уверенно говорить, что обычно зритель ищет прямые аналогии между художниками и не видит часто специально скрываемый интерес современного художника к более ранним интересующим его образцам.

Если обобщить до равных по светосиле пятен света, полутона и тени, активизировать, форсировать линию, изучить построение композиций мастеров Италии эпохи маньеризма, то можно получить авторский продукт, своим условным языком напоминающий работы Тамары де Лемпицка.

Обратите внимание на построение складок-«-гирлянд» на одежде на картинах Тозини и де Лемпицка...



Лемпицка, Тамара де Портрет девушки у квадратной колонны (1931). Холст, масло. 100х51 см.

Вниманию читателей можно предложить и другие примеры вольного копирования мастеров изобразительного искусства конца XIX века, в частности, импрессионисты часто обращались к работам романтика Делакруа, тогда как сам Делакруа постоянно копировал Рубенса и Веласкеса, тщательно воспроизводив каждый мазок.



Эжен Делакруа Добрый самаритянин.



Винсент Ван Гог. Добрый самаритянин. 1890 г.Вольная копия работы Делакруа



Эжен Делакруа (1798 -1863) Охота на льва. 1854 г.



Одилон Редон (1840-1916) Вольная копия работы Делакруа «Охота на льва». 1855 г.



Франц Марк (1880-1916) 1913 г. Ксилография. Вольная копия работы «Охота на льва» Делакруа.

Приведенные в настоящей статье примеры, несмотря на временные, творческие и прочие различия, характеризующие авторов, свидетельствуют о том, что в художественном тексте, как и в вербальном, «синтаксис» главенствует над «лексикой». То есть умение строить высказывание, не ошибаясь в порядке «слов», их сочетании и т.п. гораздо важнее самого «словарного» запаса. И это в очередной раз подтверждает истину о вечности искусства старых мастеров, лексика которых, возможно, в чем-то и устарела, а вот искусство красноречия остается непревзойденным и способно вдохновлять несколько веков спустя.

О МЕХАНИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ ДВА СТОЛЕТИЯ НАЗАД

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





Андрей Сульдин, художник-реставратор реставрационных мастерских МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена методике реставрации произведений старых мастеров, изложенной в пособии 1862 года, и практике ее реализации в реставрационных мастерских Международного института культурного наследия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: произведения старых мастеров, картина, красочный слой, грунт, холст, лак, условия сохранности, реставрация.

ABSTRACT: the article is devoted to the methodology of restoration of the works of old masters, set out in the manual of 1862, and the practice of its implementation in the restoration workshops of the International Institute of Cultural Heritage..

KEYWORDS: : works of old masters, painting, paint layer, primer, canvas, lacquer, preservation conditions, restoration.

Трехтомник «Картинные галереи Европы», вышедший под редакцией искусствоведа и поэта Александра Андреева в 1862-1864 годах в Санкт-Петербурге в издательстве М. Вольфа, дает обширные сведения о старых мастерах, частных галереях, национальных школах живописи, искусстве воспринимать картины и методиках их реставрации.

Обладание значительной картинной коллекцией, пишет автор, составляет наслаждение и гордость владельца; но вместе с тем оно представляет и значительный денежный капитал. Проценты с этого капитала получаются с избытком тою долею эстетического удовольствия, с которым сопряжено созерцание и постоянное обращение с художественными предметами; но чтобы проценты эти получались исправно, нужно, чтобы сам капитал не терял своей ценности, чтобы картины, составляющие коллекцию, не могли быть подвержены порче, ущербу, оставались постоянно в первоначальном своём состоянии [с. 71].

Написанные на материалах по большей части самых непрочных – дереве, полотне и т.д., подверженных разрушительной силе времени, влиянию сырости или чрезмерной сухости помещения, неискусному обращению с ними своих владельцев, как и множеству других посторонних, но вредных для них обстоятельств, немногие из старых картин, находившихся почти постоянно в одних и тех же музеях, могут похвалиться, что не утратили значительной доли своего прежнего блеска и вида и дошли до нас в том положении, каком вышли из мастерской создавшего их художника. Растрескавшиеся от несовершенства употребленного на них материала, масляных красок и лака, тусклые или закоптелые временем или какими другими причинами, все дошедшие до нас картины старых мастеров испытали уже непременно своего рода лечение, которое в руках неискусного медика в тысячу крат опаснее самой болезни, а в глазах знатока и любителя равняется часто самой смерти предмета.







Арль, Жан-Анри, д'
Руина в порту (до реставрации)

Арль, Жан-Анри, д'
Руина в порту
Франция (1768)
Холст, масло. 212×126 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2050
Картина поступила в собрание с разошедшимся швом, который соединял две части холста

Этим лечением называет автор то нередко бессмысленное восстановление оригинала, исчезнувшего частью или местами в картине, к которому прибегают люди несведущие, неопытные или картинные спекулянты для обмана зрения доверчивого покупателя. Прошедшая через их руки картина, по мнению их, реставрированная или исправленная, по мнению же всякого благомыслящего человека, запачканная, замаранная, одним словом, испорченная, покрытая для придания ей блеска громадным количеством лака, не может уже назваться безукоризненно оригинальною. Для определения значения ее к первоначальному имени ее мастера должно быть прибавлено имя и ее лекаря-реставратора, что в громадном количестве случаев одинаково со словом врага или убийцы художественного произведения.

Но бывают же случаи, когда реставрация картины необходима. Потускнелая, мутная, растрескавшаяся или часто даже с недостающими частями (*называемыми в период написания книги вылупками, а теперь утратами – С.Б.*), картина такая, конечно, не может уже более удовлетворять эстетическому чувству любителя, и требует в первом из этих случаев восстановления красок, а в остальных случаях осторожного их пополнения, но не иначе как в тон самой картины, не достающих или утраченных мест, ссадин, пятен, одним словом, происшедших от каких бы то ни было случаев искажений первоначальной мысли и исполнения подлинника.

Но для того, чтобы эти искажения не последовали, прежде всего должно обратить внимание на сколь возможно тщательное сохранение художественного произведения, состоящее в удалении от него всех вредно действующих на него посторонних причин и обстоятельств, каковыми, главнейшим образом, могут назваться: сырость помещения; излишняя сухость воздуха, происходящая по большей части от автоматического отопления здания, вмещающего художественные произведения; от прямого и долгого действия на картину лучей солнца; от небрежности при перемещении, перевозке и хранении картины в летний период и, наконец, от разных других побочных и уже случайных, но вредно действующих на них обстоятельств.

Рассмотрение всех приведённых причин автор начинает с **сырости**, называемой тогда реставраторами «самым злейшим врагом картин, написанных масляными красками», сырость двояко разру-

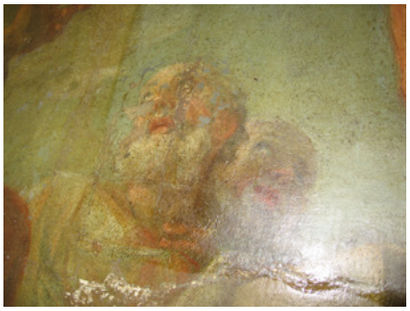
шает художественное произведение: посредством разложения входящих в состав его красок, равно как и уничтожения самого материала, на котором оно написано. Последнее обстоятельство важно в особенности потому, что, уничтожая всякую связь между поддерживающими слой красок составами, оно разрушает картину до такой степени, что не оставляет почти никакой надежды на ее сохранение, не только уже на восстановление в первоначальном блестящем ее виде.

Приведенные ниже картины из Большого собрания изящных искусств ASG – «Рыбный рынок» круга Франса Снейдерса, «Ассунта (Успение Девы Марии)» венецианской школы XVIII века и «Сцена в порту» круга Корнелиса Белта – жертвы сырого помещения, одинаково опасного и для холста, и для дерева, в том числе и потому, что в подобной среде развиваются грибковые микроорганизмы.



Венецианская школа XVIII в.
Ассунта (Успение Девы Марии)
Холст, масло
Овал 336×193 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-3293



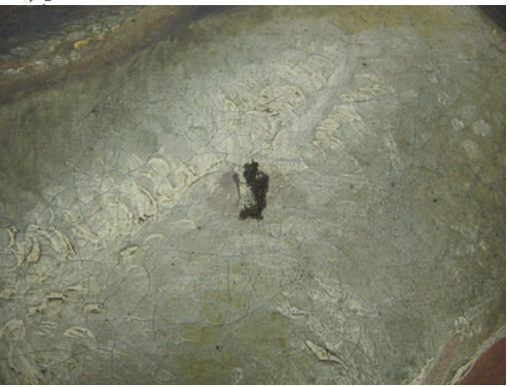
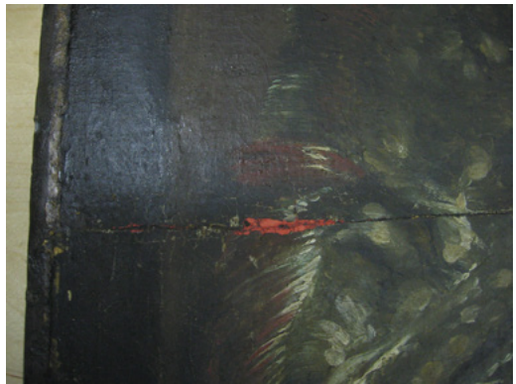



Работа «Ассунта (Успение Девы Марии)» до реставрации: помутнение лака, трещины, осыпи, деформация авторского холста и его грибковые поражения

Снейдерс, Франс, круг
Рыбный рынок
Холст, масло. 184×237 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1171

Картина «Рыбный рынок» до реставрации: осыпь красочного слоя вплоть до холста, трещины, утраты






Белт, Корнелис, круг
Сцена в порту.
Дерево, масло. 66,5х48 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2923

Картина «Сцена в порту» до реставрации: в результате неправильного режима хранения дощатая основа рассохлась, что привело к разделению досок. Для их сплочения был осуществлен паркетаж с лакуной для сургучной печати, обнаруженной во время реставрации







Дерево от процесса сырости дрябнет, рассыхается, полотно чернеет и прогнивает, поверхность картины покрывается растительными грибами или плесенью, разъединяющими краски, переменяющими самый состав их и даже в счастливейшем из случаев оставляющими на картине внутренние потускнения и пятна, которые не могут быть выведены никакими известными способами. Даже в том случае, когда картина написана на материале, кажущемся неизменяемым, как на меди, железе или мраморе, сырость или даже в продолжение долгого времени спертый воздух, действуют на нее не менее разрушительно, покрывая в первом из этих случаев картину пятнами медного или железного купороса, против которого нет уже исцеления, а во втором случае вовсе отделяя от мрамора краски, положенные на полированную его поверхность.

Второй из причин быстрого разрушения художественного произведения названа **сухость воздуха**. Сухость воздуха, это, на первый взгляд, совершенно ничтожное или, по крайней мере, незначительное обстоятельство после сырости, есть величайший из врагов картины, действуя подобно предыдущему способу как на самую картину, так равно и на материал, на котором она написана. Работа тёплого и сухого воздуха помещения не так, конечно, ощутительна, как быстро разрушающая работа сырости; но потому-то она во сто раз и опаснее ее, ибо, действуя прямо и решительно, представляет часто опасность, где ее менее всего можно было бы подозревать. Признаки этой опасности – полное и совершенное потускнение поверхности красок оригинала. Лак, покрывающий в большей части случаев художественное произведение, начинает делаться из прозрачного мутным, трескаться, крошиться, отскакивать, одним словом, уничтожаться.



Кампхёйзен, Иоахим Говерт.
Речной пейзаж с крестьянами
Дерево (дуб), масло. 47×63 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3984

«Речной пейзаж с крестьянами» в процессе реставрации: снятие старого помутневшего лака, паркетаж для соединения частей, на которые распалась картина







Неллиус, Мартинус
Натюрморт с фруктами и устрицами
Холст, масло
33,5×25,5 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-1937





«Натюрморт с фруктами и устрицам» до реставрации
Картина поступила в собрание буквально «залитая» лаком, он должен был скрыть огрехи прежней реставрации, при которой старый помутневший лак был смыт в некоторых местах вместе с большей частью красочного слоя







Геел, Якоб ван
Сельский пейзаж с крестьянкой
Голландия, XVII в.
Дерево, масло. 59×53 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2052
Как и большинство голландских пейзажей, эта работа Якоба ван Геела пострадала от прямых солнечных лучей и сухости воздуха, картина была деформирована, наблюдались осыпи красочного слоя вплоть до деревянной основы

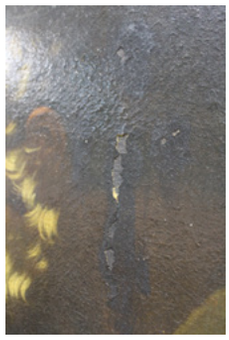
«Сельский пейзаж с крестьянкой»: при предыдущей реставрации в лак был добавлен красящий пигмент для сокрытия масштабных утрат в верхней четверти картины, в результата снятия лакового слоя обнажилась основа картины

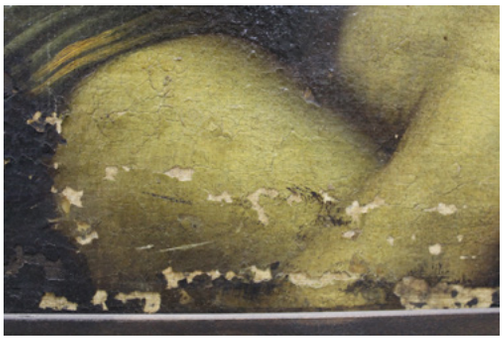
Сементи, Джованни Джакомо
Сусанна и старцы
Холст, масло. 130×161 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3839



«Сусанна и старцы» до реставрации: многочисленные осыпи, кракелюр («рыбья чешуя»), утрата авторского кромочного слоя, ослабление и деформация холста









Утрата лакового слоя, как показали приведенные выше фотографии картин из БСИИ ASG до реставрации, приводит к тому, что не защищённый им состав красок, теряя входящие в их состав улетучивающиеся эфирные масла, обращается незаметно в первоначальную липкую массу, связь которой с материалом распадается, и не много уже нужно будет времени, чтобы картина осыпалась, оголив медную доску, дерево или полотно, одним словом, тот материал, на котором первоначально написана (способ этого разрушения есть, без сомнения, самый опасный для художественного произведения, потому что почти совершенно его разрушает, хотя и действует с относительною медленностью против прочих). В особенности же должно стараться избегать действия сухого воздуха на так называемую «станковую картину» (Tableaux de chevalet), которыми называются тонкие и необыкновенно оконченные произведения старых и драгоценных фламандских и голландских художников, писанные на дереве или на меди, по большей части красками, не густо наложенными, постоянно лессированные, или вообще, как говорят французы, «ложными красками» (avec les fausses couleurs), такие картины даже от малейшего прикосновения к ним слишком сурового и тёплого воздуха покрываются по всем направлениям целою сетью мельчайших трещин, изменяющих живопись и рисунок, какому обстоятельству не может уже помочь никакая реставрация

Солнечные лучи: для большей части свеженаписанных художественных произведений, покрытых или еще не покрытых лаком, постоянно падающие на них лучи солнца производят совершенно одинаковое действие, или, по крайней мере, оставляют те же последствия, как приведенный выше способ разрушения картин от сухости воздуха. Покрывающие такие картины краски сморщиваются, живопись растрескивается, покрывается ссадинами, шишками, и много нужно бывает труда и усидчивой работы художнику, чтобы, захватив на первых порах повреждение, восстановить картину в первоначальном ее виде и свете; запущенные же надолго подобные обстоятельства уже не поправляются никакими известными способами.



Яннек, Франц Кристоф.
Пейзаж с рыбаками на фоне античных руин (1753)
Холст, масло. 101×149 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2717

Комплекс негативных факторов, как то неправильные условия хранения, сухость воздуха, солнечный свет, привели к тому, что на прекрасной пейзажной работе австрийского художника Франца Яннека произошла дегенерация лака, он потемнел и потерял прозрачность, обрел крошащуюся консистенцию, скрыв под собой уникальный по гармонии красочный слой.



Утрех, Андриан, последователь
Птичий двор
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 118×168 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2764

Сухость воздуха, вызванная прямыми солнечными лучами, для картины последователя Андриана Утреха «Птичий двор» обернулась осыпями красочного слоя, происшедшими от утраты высохшего лакового покрытия, кроме того, она была еще и очень





Яннек, Франц Кристоф. Пейзаж с рыбаками на фоне античных руин в период реставрации: снятие копоти, въевшейся в лак, восполнение грунтового слоя в местах утрат и многослойная реставрация живописи по методу старых мастеров

«Птичий двор» (реставрация): снятие помутневшего разложившегося лака, ликвидация прорывов холста, восполнение утрат грунта и реставрация красочного слоя в стиле старых мастеров



грязной. Вообще, чаще всего страдали от солнечных лучей голландские пейзажи, мода на картины, установившаяся в XVII веке, приводила к тому, что их покупали люди, весьма далекие от искусства, – городские простолюдины и даже крестьяне, не

подозревавшие о вреде солнечного цвета для живописи. И назначение картины – украшение жилища – приводило к тому, что их размещали на стенах парадных комнат напротив окон, чтобы всем было видно, что там изображено.

Небрежность перемещения: ничто так не требует за собой самого нежного и предупредительного ухода, как художественное произведение, на сохранение которого имеют влияние многие обстоятельства, даже кажущиеся самыми маловажными. Перевозка, перемещение или даже простая перевеска и хранение картины играют часто довольно видную роль в быту художественного ее существования. Нечего, конечно, и говорить, что писанная на материале постоянном, как то на дереве, камне или металле, всякая картина перед ее перевозкой на какое бы то ни было близкое или далекое расстояние, должна быть уложена в ящик, настолько аккуратно и тщательно, чтобы не только не имела в нём ни малейшего при перевозке движения, механически ее разрушающего, но, что не менее важно, была совершенно защищена от доступа влаги, сырости, пыли и воздуха. Но картина, писанная на полотне и притом нередко громадных размеров, как должна она перевозиться в том случае, когда бывает неудобно положить ее в ящик несвернутою? Тогда на поверхность ее наклеивают другое полотно или просто бумагу крахмалом или другим, распускающимся в простой воде клеем и свёртывают на более или менее толстую, смотря по величине картины, скалку, принимая ту непременную предосторожность, чтобы часть картины, покрытая красками, приходилась непременно кверху, ибо этим предупреждается растрескивание живописи, ее коробление, а нередко и отпадение красок от полотна. При получении и распаковке подобной художественной посылки с нею должно поступать не менее осторожно. Не говоря уже об аккуратном отмачивании наклеенного на художественное произведение полотна или бумаги, если картина получена, например, во время дождя, холода или вообще зимою, то перед ее развёртыванием должно ее внести предварительно в теплую комнату, и произвести эту операцию не иначе, как когда температура картины сравняется с температурой покоя; ибо иначе нередко бывали случаи, что мёрзлые картины под усилием пальцев трескались, пробивались, давали впадины или даже просто лопались.

Во всяком же случае частое перемещение картины из тепла в холод и обратно, не может на нее действовать иначе, как в высшей степени разрушительно. Перевозку картины не следует ни в каком случае производить вместе с облекающею ее рамою. При малейшем толчке или случайности на дороге, рама эта, заключающая в себе по большей части тонкую деревянную резьбу, лепные или другие приставки и вообще нетвердо держащиеся части, может от беспокойства дороги расстроиться, отпавшие части попадут на картину, станут по ней кататься, царапать и обивать краску, разрушать или продырявливать полотно, разбивать дерево, и нередко бывали примеры, что тщательно укупоренная картина, особливо посланная на значительное расстояние, доходила до места в самом жалком и обезображенном виде, не подававшем даже надежды на ее поправление.

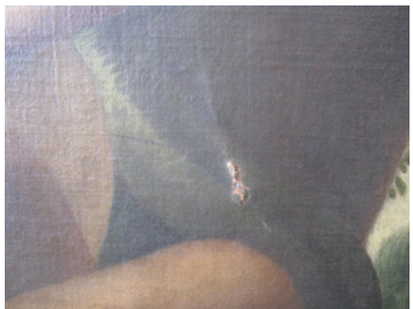
Состояние работы Алессандро Варотари «Адам и Ева» свидетельствовало о небрежности ее перемещения и плохих условиях хранения. Для ее спасения потребовалось дублирование холста, устранение помутневшего лака и разрушенного грунта в местах прорывов холста.

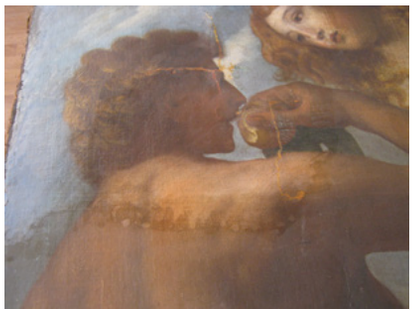
Варотари, Алессандро
Адам и Ева
Италия, XVII в.
Холст, масло. 99×140 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2922



«Адам и Ева» до реставрации









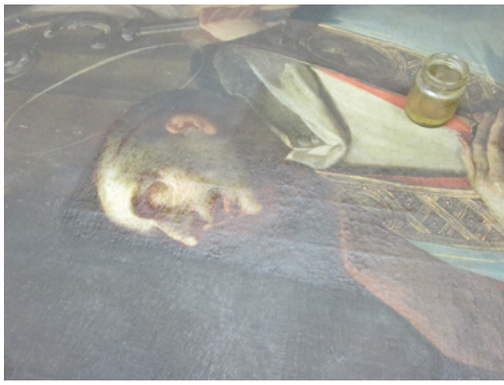


Ваккаро, Доменико Антонио. Святые Григорий Великий, Хью Авалон, Антельм и неопознанный святой
Италия, XVIII в.
Холст, масло. Овал 168×114,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4135 (1-4)

«Антонио. Святые Григорий Великий, Хью Авалон, Антельм и неопознанный святой» в процессе реставрации: ликвидация прорывов хоста, подведение кромок, изготовление новых овальных раздвижных подрамников, снятие старого лака, очищение от грязи







Но мало ли что еще может оказывать на картину свое разрушительное действие! В нетопленных помещениях нашего северного климата - это холод, мгла и мороз; в особенности переход от холода к оттепели. Тогда картины покрываются беловатым инеем, лак их тускнеет, выкрашивается, и немного нужно будет времени, чтобы от художественного произведения остались одни только воспоминания. Но если помещение отапливается, то близость печи, неизбежная при большом скоплении картин в одном их хранилище, действует на картины не менее разрушительно. Если картина писана на дереве, то дерево трескается, краски отскакивают, рассыпаются. Полотно же коробится, покрывается пузырями, выпуклостями или впадинами, что постоянно придает ложный свет изменившей свое положение части картины, и исправление чего бывает нередко сопряжено почти с неодолимыми трудностями.

Иногда теснота и неудобство помещения у любителя, климатические или другие неожиданные причины и обстоятельства, могут подействовать более или менее разрушительно на художественное произведение, полное и идеальное сохранение которого так же не возможно, как и бессмертие человека. В подобных случаях, по крайней мере, должно иметь к картинам самое тщательное внимание и обращение. Уход за ними, кроме постоянного удаления пыли, насекомых и других вредно действующих предметов, должен состоять главнейшее в том, чтобы ни в каком случае не запускать только что замеченных на картине отклонений от нормального состояния или повреждения, и тотчас же, по мере порчи, прибегать к пособию опытного и добросовестного реставратора.

Весьма ошибаются те, кто уважение к древности полагают в обожании картин грязных, закопчённых, покрытых желтыми лаками или вообще

находящихся в состоянии разрушения. Истинное уважение к древности должно состоять в сохранении ее произведений, в удалении всего вредно-действующего; а что главнее всего, в восстановлении истинных красот подлинного оригинала. Исполнение этого правила есть обязанность всякого истинного знатока и любителя; умышленное же отклонение от него есть своего рода святотатственное посягательство на искусства, и особый род художественного преступления.

Не станем говорить о том, что многие из владельцев картин не решаются довериться реставрации, а главнее всего, реставраторам, из опасения неудачи. Предполагая в самом владельце художественного произведения настолько знания и опытности, чтобы он мог следить сам за процессом восстановления принадлежащей ему картины художником, а в реставраторе этом предполагая и добросовестность, и необходимое знание, мы, по собственному многолетнему опыту, смело можем сказать, что реставрация картин в огромном количестве случаев благодетельна и необходима, а применяя ее вообще к сохранению картин под лаками и заменению их время от времени новыми, – положительно неизбежна.

Реставратор должен быть сам хорошим рисовальщиком и живописцем. Всякое восстановление им недостающей части картины должно быть произведено совершенно в духе и манере оригинального мастера. На основании этого он должен быть кроме того глубоко художественно образован. Мало того, что ему должны быть знакомы все употреблявшиеся до него приёмы и способы живописи, но даже и усвоены им. Он должен знать и изучить в совершенстве каждого из древних мастеров и художников, со всеми их свойствами, качествами, достоинствами, а также и отклонениями от обыкновенных общеупотребительных эстетических и технических правил искусства.

Он должен иметь о предмете самое ясное и точное понимание, быть сам колористом, и зная наперёд, что от времени краски тускнеют и изменяются, располагать их, или почти все то же, что предсказывать, в таком сочетании, чтобы по прошествии известного времени они совершенно слились с красками и тонами подлинника. Реставратор должен быть в совершенстве знаком со всеми приемами и таинствами своего искусства; но одного теоретического в этом случае познания для него недостаточно. Он должен знать и угадывать, к какому из данных случаев приложить ту или другую систему, которые так же разнообразны, как и само искусство. Он должен обладать громадным запасом терпения, потому что малейшая его поспешность или уклонение от правила ведёт за собою нередко окончательную гибель картины. Наконец, главным качеством реставратора, как и доктора, должна быть истинно христианская добросовестность, заставляющая его смотреть на свое дело не как на ремесло или спекуляцию, а как на особенное художественное призвание, посвятить которому он обязан все свои силы, способности и деятельность.

Теперь, после этого необходимого объяснения, нам остается только сказать несколько слов об употребительнейших способах самой реставрации, начиная от способов самых простейших или, так сказать, предохранительных, и кончая совершенным изменением даже состава картины, как например перекладка ее на другой холст, перевод ее с дерева на полотно и т.д.

Для сбережения картины от атмосферных перемен, сохранения свежести красок, как равно и по многим другим причинам, всякая картина покрывается лаком. Лак этот должен быть растительный, спиртовой, но уже никак не масляный, не жирный. Лак этого свойства придаёт желтизну картине, делает ссадины и въедается в краски, разъедая их нередко до состояния амальгамы. Нередко картины покрывают также яичным белком, для придания им особого блеска, равно как и другими более или менее безвредными, но сильно вяжущими веществами. Но чем бы и каким способом ни была покрыта картина, первое ее повреждение отражается неминуемо на этой покрышке. В большей части обыкновенных случаев лак этот тускнеет, покрывается желчью или темнотою, смотря по обстоятельствам, и теряя свою прозрачность, не удовлетворяет уже своему назначению пропускать блестящие колера красок художественного произведения.

На основании этого самая первоначальная и обыкновенная реставрация картины, без которой ни одна из них не обходится, и которая возобновляется периодически, должна состоять в снятии старого почерневшего лака, и в замене его новым. Если картина недавно написана, и лак еще свеж, то снимание его с большим успехом может быть произведено просто обращением его в пыль посредством трения пальцем. Когда же картина и покрывающий ее лак очень стары, краски ее растрескались и окрепли, то медленному способу снимания лака пальцем предпочитают более простой и действительный способ; посредством съедания лака различного рода действующими на него составами, между которыми смесь из спирта и терпентинного масла (скипидара) почитается самым удобным, безопасным и действенным. Как первый, так и второй

способ снимания лака должно употреблять с величайшею осторожностью, чтобы вместе с лаком не захватить и не смыть чисто оригинальных красок картины; но в руках опытного реставратора способы эти представляются единственными и совершенными. Когда испорченный лак с картины снят, и когда картина сама не представляет повреждений или старых почерневших поправок (затравок) или замазок, то для восстановления ее в надлежащем виде достаточно омыть ее посредством губки чистою речною или лучше дистиллированною водою и, вытерши досуха, покрыть хорошим спиртовым лаком, после чего она явится снова в своей первоначальной свежести и первобытном блеске.

Именно потемневший лак заставил прежних владельцев картины Чиро Ферри «Обрезание Господне» заняться ее реставрацией, но сделано это было так непрофессионально, что вместе с лаком был полностью смыт лессировочный слой живописи, а затем картина была покрыта толстым слоем глянцевого мебельного (!) лака. В реставрационных мастерских Международного института культурного наследия мебельный лак был снят аккуратнейшим образом: размягчив его по методу Петенкофа, реставратор механически его счистил, не повредив авторский красочный слой.

Но если по снятии лака окажутся на картине затравки, легко сходящие вместе с лаком, а вслед-



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (ок.1660).
Холст, масло. 130×100,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1360



Картина до реставрации



Картина в процессе реставрации: восстановление лессировочного слоя, мест повреждений, покрытие тонким слоем лака

ствие этого пустые места или утраты, тут художественная часть реставрации должна заступить место чисто механической. Овладев манерой мастера, и весь проникнувшись духом картины, искусный реставратор должен восстановить кистью то, что утрачено случайно или от времени, принимая главнейшим образом во внимание избежание будущей дисгармонии тонов или красок. При реставрации подобного рода прежде всего должно принять в соображение то обстоятельство, чтобы переписать только ту часть картины, которая действительно не существует или утрачена, подделываясь к первоначальному рисунку, тонам и характеру мастера, и ни в каком случае не позволяя себе наложить краски даже хотя на малейшую частицу сохранившегося подлинника.

Эта искусственная часть реставрации тоже не так проста, как кажется с первого раза. От реставратора в этом случае требуется необыкновенное знакомство со всевозможными приёмами живописи, как употреблявшимися прежде, так и с настоящими, а что главнее всего, добросовестность и терпение еще в несколько крат сильнейшие, чем при снимании лака с картины. Совершенная вылупка красок, прежде нежели будет покрыта соответственною живописью, покрывается особого рода мастикой, состав которой бывает разнообразный, смотря по подготовке самой картины, и зависит от большей или меньшей опытности реставратора.

Но самый трудный и даже не всегда удающийся опыт реставрационного дела есть сохранение полуистлевших предметов искусства посредством так называемого «перевода» или «перенесения» их с дерева или полотна на другой холст; причём самая легчайшая часть этого дела состоит в «наклейке» одного холста на другой. Но если старый холст до того истлел, что уже разваливается, дерево разбирается на части руками, и представляет одни только червоточины и труху, вот тогда венец блестящего испытания для художника, посредством остроумно придуманного и в настоящее время усовершенствованного способа, отделяя мельчайшими частями самую краску и прикрепляя ее к другому холсту в соответствующих с подлинником положениях, составив такою мозаикой новое художественное произведение, имеющее совершенно достоинство и значение первобытного оригинала. Однако бывают случаи, когда и этот даже в высшей степени мешкотный и хлопотливый способ не может привести к удовлетворительному результату. Это случается, когда грунт древней картины сделан не по левкасу (смесь гипса или мела с рыбьим или животным клеем и нередко с примесью яичного белка, молока и даже оскрёбков пергамента), а масляною же краскою, проникающей в самую ткань полотна, что особенно часто встречается на картинах фламандской или голландской живописи: тогда перенесение на другой холст подобного рода произведений становится более чем затруднительным или даже почти невозможным.

Прорывы, отслоения красочного слоя, обветшание авторского кромочного полотна, грязь, копоть, кракелюр «рыбья чешуя» необходимо было устранить, чтобы современный зритель мог представить, какой картины вышла из мастерской Лукаса ван Фалькенборха









Фалькенборх, Лукас ван, мастерская
Сцена на кухне
Фландрия, ок. 1590 г.
Холст, масло, 84×77 см
БСИИ ASG, инв. №04-3274

Источник:
Картинные галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы / Ред. А.Н. Андреев. Т. 1. - СПб.: М.О. Вольф, 1862. – 239 с.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 19-0913

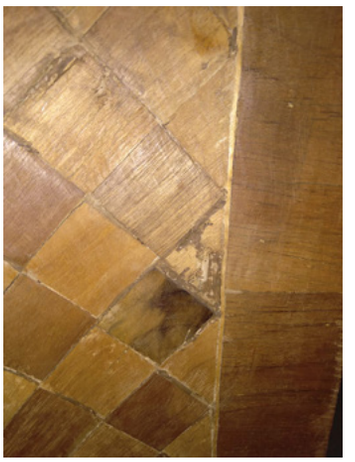
Марина Сорокина,
главный хранитель фондов



ДО РЕСТАВРАЦИИ



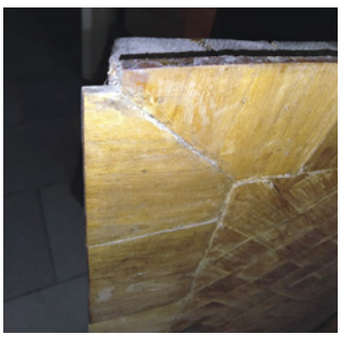














ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Пара тумб (Восточная Европа, кон. XVIII – нач. XIX вв.) были приобретены 10 июля 2010 года во Франции на аукционе EURL Xavier de la Perraudière. Предметы изготовлены из набора различных пород дерева. Тумбы опираются на ножки в форме «сплюснутых пузырей» (фр. «boules aplaties»). Фасад и столешница декорированы набором маркетри в виде шахматного узора. На дверцах – бронзовые личинки. Боковины – вогнутой формы. Размеры предмета: 96×87×64 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Тумбы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG с расшатанной и рассохшейся конструкцией, угрожающей их целостности. На отдельных участках фасада и столешницы, декорированных при помощи техники маркетри, наблюдалась деформация шпона. На внутренней части и ножках - большое количество мелких сколов, трещин, вмятин, следов жизнедеятельности жука-точильщика. Все это свидетельствовало о том, что до поступления в БСИИ ASG тумбы находились в неблагоприятных условиях хранения с резкими перепадами температур и влажности воздуха.

Учитывая невозможность экспонирования предметов и угрозу их полного разрушения, на реставрационном совете было принято решение о передаче пары тумб в реставрационные мастерские.

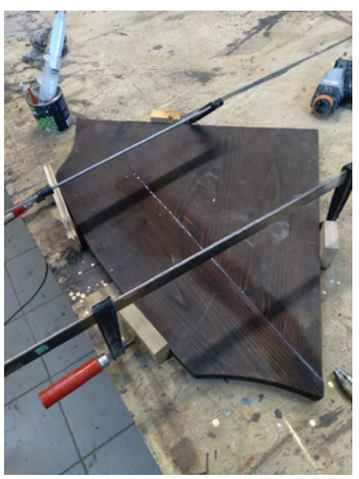
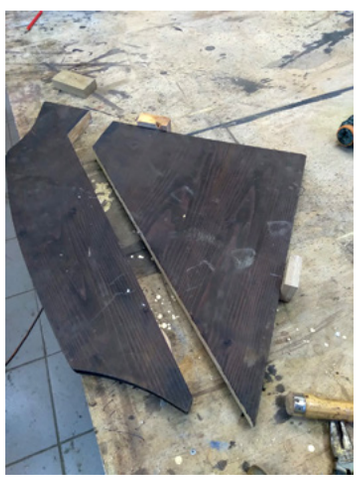
В результате комплекса реставрационных мероприятий тумбам были возвращен их первоначальный внешний облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. Волосков

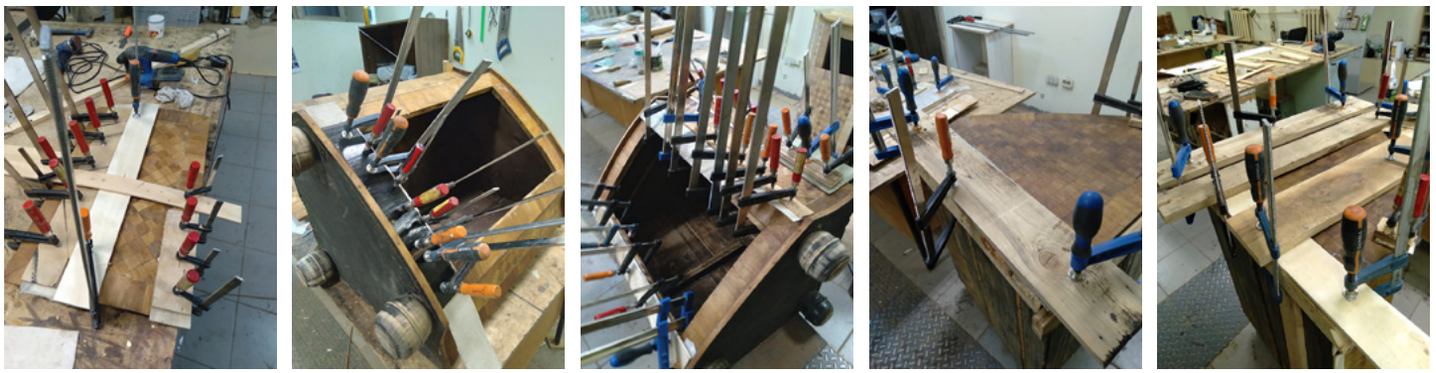
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Укрепление столярной части;
3. Заделка трещин;
4. Укрепление вздутого шпона;
5. Устранение выходов жука-точильщика;
6. Очистка масляного покрытия;
7. Покрытие шеллаком;
8. Вощение;
9. Нанесение инвентарного номера.

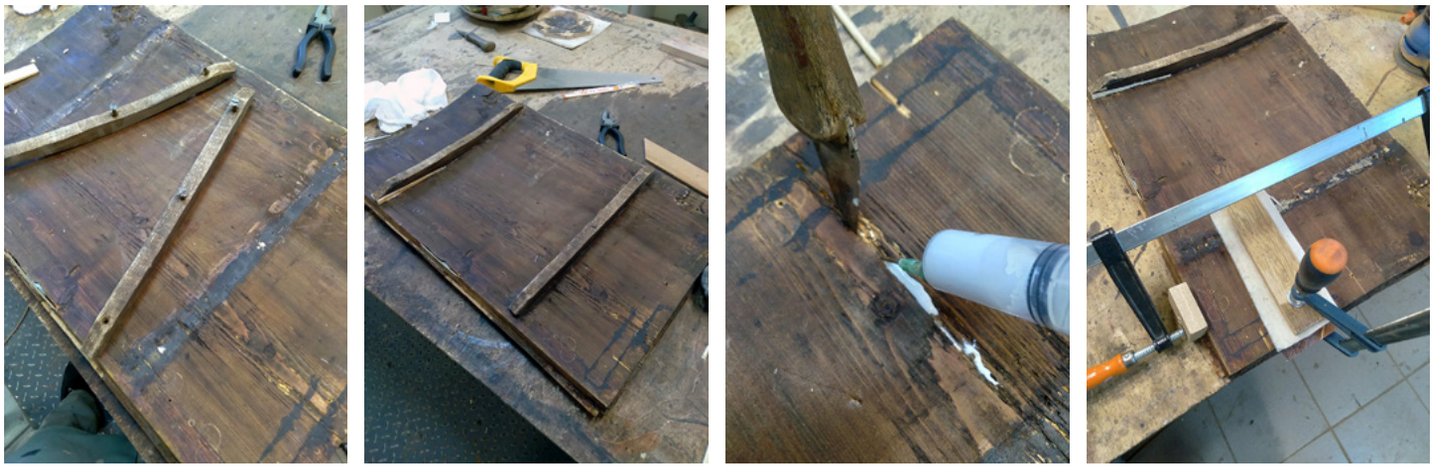
1-2





3



4-5

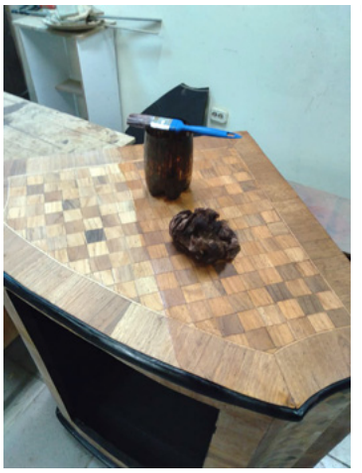




6-8








ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 08-2457 – КОРПУС

Марина Сорокина,
главный хранитель фондов



ДО РЕСТАВРАЦИИ











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Напольные часы на четырех ножках – кабриоль (Франция, XIX в.) были приобретены 5 ноября 2011 года во Франции на аукционе Hotel Des Ventes de Senlis Sarl. Корпус из бука и дуба декорирован резьбой в виде «трельяжа» с изображением геральдических лилий и головкой херувима в центре. Верхняя часть выполнена в форме фронтона. Боковины и фигурная фасадная дверца застеклены. Дверца по углам украшена резными цветочными композициями. Римские и арабские цифры нанесены на крупный эмалевый циферблат, украшенный в верхней части композицией из чеканной латуни в виде растительных побегов и амуров, поддерживающих эмблему «короля-солнце» Людовика XIV. Размеры предмета: 267x51x32 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Напольные часы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG в состоянии, угрожающем их сохранности. Одна из четырех ножек была почти полностью утрачена, из-за чего корпус часов не мог находиться в вертикальном положении. В области дверцы, украшенной резьбой, присутствовали многочисленные следы жизнедеятельности жука-точильщика. Металлическая фурнитура сильно загрязнена и частично разрушена коррозией. По всей поверхности предмета наблюдались многочисленные вмятины, трещины, сколы, общее пылевое загрязнение, появившееся вследствие неблагоприятных условий эксплуатации и хранения предмета.

Учитывая невозможность экспонирования предмета и угрозу его полного разрушения, на реставрационном совете было принято решение о передаче корпуса напольных часов в реставрационные мастерские.

В результате комплекса реставрационных мероприятий предмету были возвращены его первоначальный внешний облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Мутыгуллин М. К.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Дезинфекция древесины и каналов древоточца;
3. Укрепление древесины остова механическим способом;
4. Укрепление и восстановление сплочений и соединений;
5. Устранение механических повреждений (вмятин, трещины);
6. Сплочение фрагментов и трещин:
7. Восстановление конфигурации элементов;
8. Восстановление и воссоздание утраченных элементов;
9. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат;
10. Тонировка подведенных грунтов;
11. Снятие металлических элементов;
12. Работы по восстановлению металлических элементов и их фрагментов;
13. Финишное покрытие;
14. Полировка;
15. Нанесение инвентарного номера.

3-6












7-8












ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:






РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 08-2457 – МЕХАНИЗМ

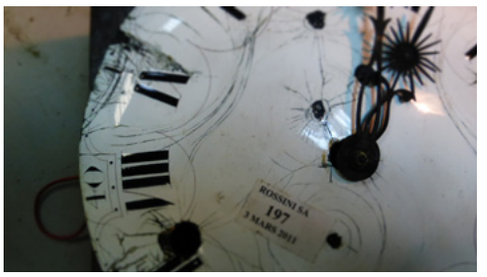
Марина Сорокина,
главный хранитель фондов



ДО РЕСТАВРАЦИИ

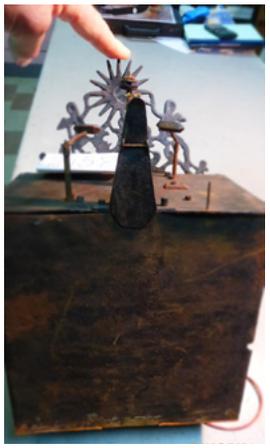


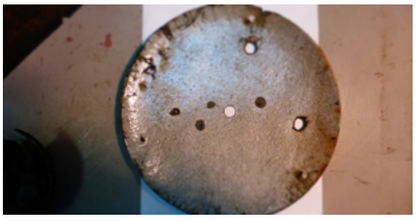




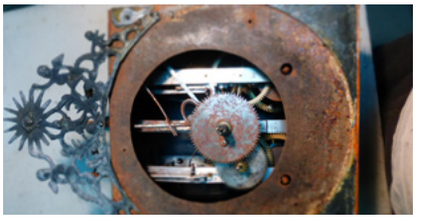










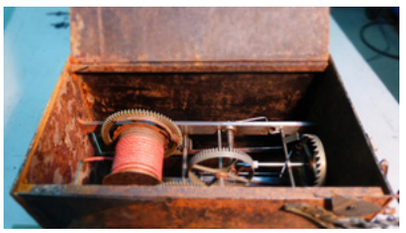


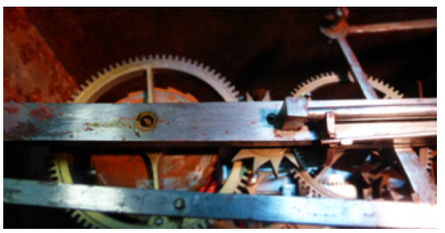














СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Механизм напольных часов поступил в Большое собрание изящных искусств со значительными повреждениями его составных частей. На циферблате наблюдались многочисленные сколы, сквозные пробоины, сеть мелких трещин. Механизм часов был неисправен из-за отсутствия таких важных деталей, как заводной ключ, законцовки шнура, маятник, крепления циферблата к корпусу. Колокол боя и ось втулки часового колеса сломаны, утратили свои функциональные качества. Общее загрязнение, следы сажи и ржавчины не только портили внешний облик предмета, но и стали причиной неисправности колес механизма часов. Данный механизм являлся частью напольных часов, но установить его в прилагаемый корпус не представлялось возможным из-за большой высоты и неправильной фиксации площадки.

Все вышеперечисленные проблемы стали веским основанием для передачи механизма часов в реставрационные мастерские.

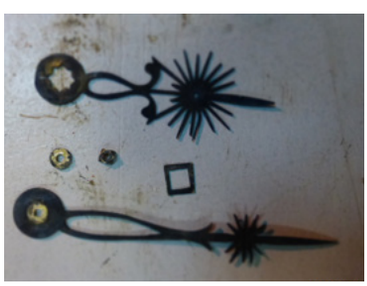
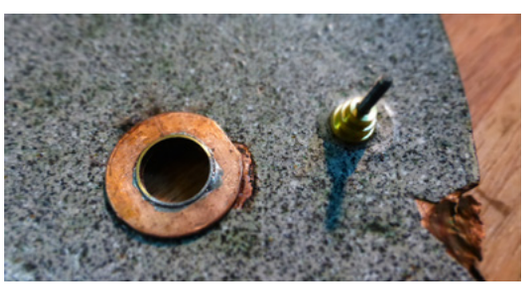
В результате комплекса реставрационных мероприятий предмету были возвращены его первоначальный внешний облик и функциональные качества.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Степанов А.

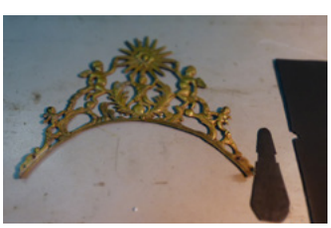
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Очистка от загрязнений;
3. Заклейка, рихтовка поврежденных мест на циферблате с их последующим циклеванием и покраской белой эмалевой краской;
4. Восстановление креплений циферблата с корпусом;
5. Удаление ржавчины, сажи с рычагов и зубчатых колес механическим и химическим способами с последующей шлифовкой и полировкой;
6. Устранение осевых зазоров и радиального боя в колесах;
7. Изготовление заводного ключа;
8. Изготовление оси втулки часового колеса;
9. Изготовление маятника;
10. Изготовление законцовок шнуров к гирям;
11. Приведение разных по форме и весу гирь к приемлемым массе и форме;
12. Демонтаж площадки корпуса часов;
13. Разработка и изготовление подходящей конструкции площадки из пород твердой древесины и установка данной конструкции на опорную поверхность корпуса часов с учетом высоты механизма и расстояния от стрелок и стекла;
14. Нанесение инвентарного номера.

3 - 4








5 – 6



7

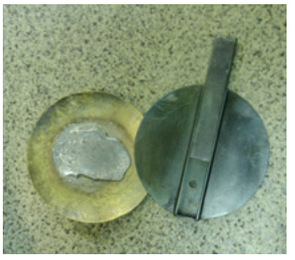
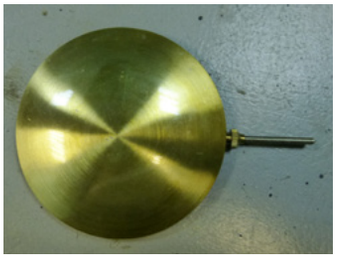
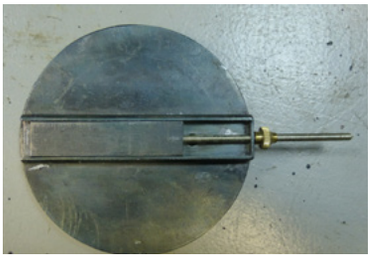


8

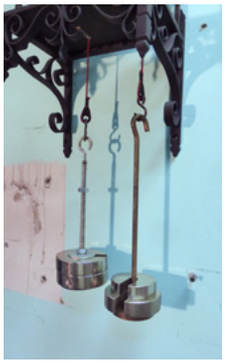
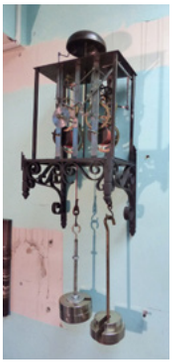




9

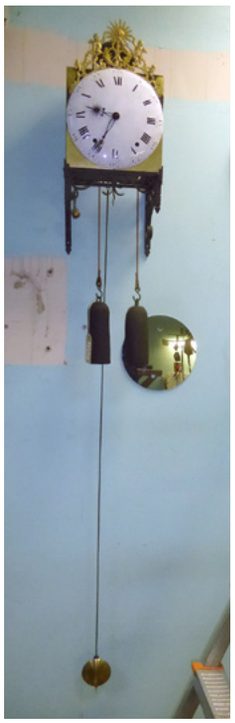





10

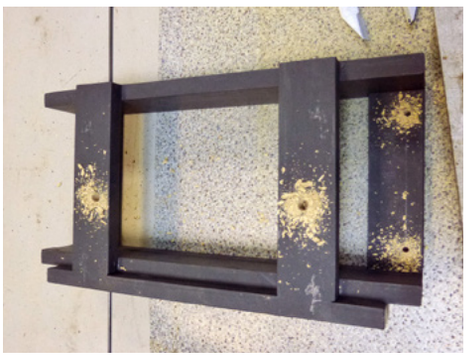


11






12-13




ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:











РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-4223

Марина Сорокина,
главный хранитель фондов

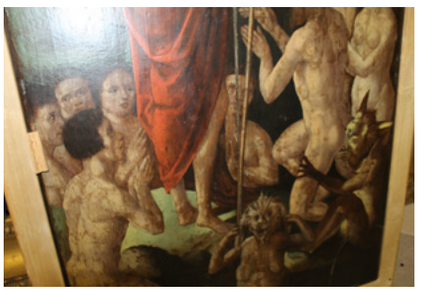


ДО РЕСТАВРАЦИИ













ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Картина «Сошествие Христа в ад (Христос в лимбе)» фламандской школы XVI в. (около 1530 г.) была приобретена во Франции 23 марта 2014 года на аукционе Versailles Encheres.

Данная работа является двусторонней. Основное изображение, заключенное в раму, представляет Христа в лимбе среди грешников. Согласно церковным догматам после распятия Иисус Христос спустился в ад и, сокрушив его ворота, принес в преисподнюю свою проповедь. Он освободил заключенные в Лимбе души и вывел из ада всех ветхозаветных праведников, а также Адама и Еву.

В левой части композиции изображен Иисус Христос в красном плаще. В его руке длинный крест. Он склоняется над грешниками, где первыми к нему подходят Ева и Адам, которого Христос берет за руку. Обитателей лимба пытаются удержать представители нечистых сил. Вдали справа также изображены ожидающие спасения люди. Над ними на вершине скалы – дракон, охраняющий ад. А вверху в небесном сиянии изображены обитатели рая.

На обратной стороне изображен Христос в том же одеянии и с аналогичным длинным крестом в руке. Перед ним – коленопреклоненный праведник с разведенными в стороны руками. Размеры картины: 117,5×60 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: : Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с серьезным дефектом в виде глубоких трещин между досками, угрожающих целостности предмета. Неправильные условия хранения и транспортировки предмета привели к тому, что на всей его поверхности наблюдались многочисленные сколы, пятна и небольшие трещины. Сильное загрязнение и помутнение слоя лака значительно портило внешний облик живописного изображения.

Учитывая все вышеперечисленное, на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские для осуществления комплекса работ по его восстановлению и сохранению.

В результате проведенных мероприятий произведению был возвращен первоначальный внешний вид.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. В. Сульдин

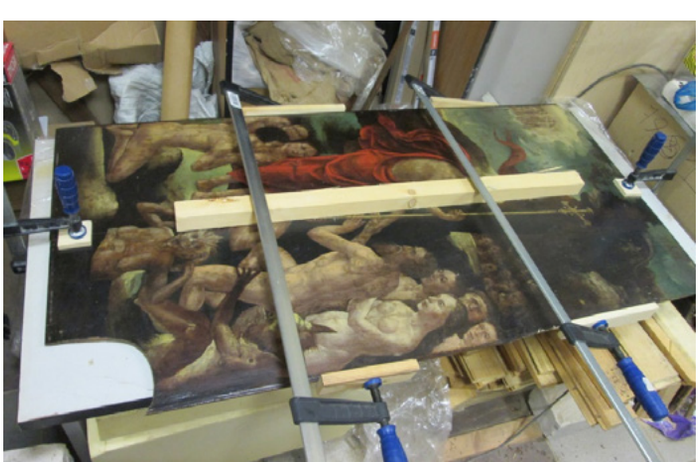
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Разбор предмета, отделение рамы от картины;
3. Промывание слабым раствором детского мыла;
4. Сплочение частей картины;
5. Проклейка пузырей рыбьим клеем;
6. Укладка неровностей красочного слоя;
7. Снятие старых лаковых покрытий;
8. Снятие старых записей до авторского слоя;
9. Многослойные тонировки по всей поверхности;
10. Покрытие финишным слоем лака;
11. Помещение картины в раму;
12. Нанесение инвентарного номера.

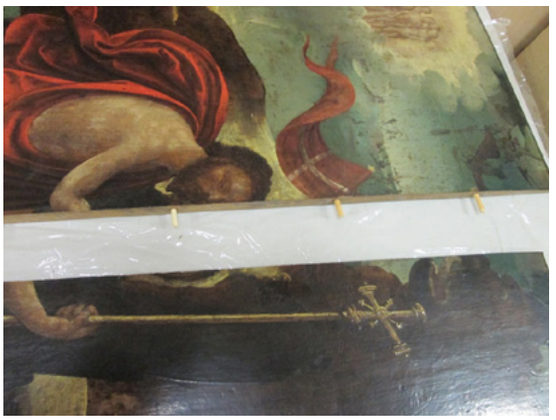
4











ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:




ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

445 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

ФЛАМАНДСКИЕ КОРНИ ГОЛЛАНДСКОГО ПЕЙЗАЖА

В первые десятилетия XVII века изобразительное искусство Голландской республики переживало фазу беспрецедентного роста. Благодаря производительности и мастерству голландские художники стали известны во всей Европе. С чего начался этот расцвет искусства, хорошо известно: в 1580-х годах искусные живописцы из Фландрии и Брабанта бежали от религиозных преследований и экономического кризиса, чтобы основать свои мастерские в городах Голландии, где они стимулировали быстрый рост специализаций – в частности, пейзажей – и организовали массовое производство картин, создаваемых не по заказу элиты, а для продажи на рынке.

Судьба Виллема ван ден Бунделя, работа которого хранится в Большом собрании изящных искусств ASG, для своего времени абсолютно типична: уроженец Фландрии, он значительную часть своей жизни провел в Голландии, ориентируясь в своем творчестве и на спрос, и на находки своих коллег.

Виллем ван ден Бундель (1577-1655) появился на свет в Брюсселе. В 1586 году, когда Антверпен переживал сильнейший голод из-за военных действий северян, перекрывших реку Шельду и объявивших эмбарго на ввоз зерна, его родители - Гильем

Бундель, Виллем ван ден
Пейзаж с рыбаками (1644)
Холст, масло, 102,2 x 166 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0847





Конинкслоо, Гиллис ван
Лесной пейзаж (1598)
42 x 61 см
Собрание Лихтенштейна, Вена

ван ден Бундель и Маритген Виллемсдр – переехали из Антверпена в Дельфт, где семья влилась в кальвинистскую общину. Для Антверпена этот год стал пиком эмиграции художников-протестантов, уехало сразу 16 мастеров. Хотя самые дальновидные сделали это еще раньше, в январе 1585 года, например, горожане свидетельствовали, что видели художника-пейзажиста Гиллиса ван Конинкслоо (1544–1607), который «упаковывал много товаров и сундуков и отправлял их прочь».

За четыре года население Антверпена сократилось почти вдвое: с 82 тысяч жителей в 1585 году до примерно 42 тысяч в 1589-ом. Отъезд почти половины населения города серьезно подорвал местный спрос на искусство, что усугубило и без того ненадежные карьерные перспективы художников Антверпена.

В Дельфте глава семьи Гильем ван ден Бундель стал трактирщиком на Фольдерсграхте – живописной улице-канале, где вода доходит до самых порогов домов.

В конце 1597 года ван ден Бундель становится учеником Гиллиса ван Конинкслоо, который в тот период обосновался в Амстердаме. Решение переехать в Амстердам может показаться оправданным с нынешней точки зрения, поскольку город стал одним из главных художественных центров Золотого века, но в XVI веке он все еще оставался захолустьем. В то время как в период с 1580 по 1585 год в Антверпене работало не менее 221 художника, в Амстердаме их насчитывалось около 20-ти, только в 1579 году объединившихся в отдельную гильдию Святого Луки вместе со стекольщиками, скульпторами, вышивальщицами и мастерами гобеленов.



Бундель, Виллем ван ден
Лесной пейзаж с путниками на тропе
Дерево, масло. 71 x 115 см

Начиная с 1585 года, Амстердам быстро догнал художественные центры юга благодаря потоку беженцев, прибывающих из Фландрии и Брабанта. То, что когда-то было скромным провинциальным городком, превратилось в шумный мегаполис, население которого к 1600 году увеличилось с 27-ми до 60-ти тысяч человек.

Учитель ван ден Бунделя Гиллис ван Конинкслоо на рубеже XVI-XVII веков играл важную роль в развитии пейзажа, оказав влияние

на ведущих фламандских и голландских художников-пейзажистов этого периода, включая Яна Брейгеля Старшего. Его новаторство состояло в том, что если ранее пейзажи использовали леса в качестве фона человеческой деятельности, то ван Конинкслоо превратил их в основной предмет изображения, погрузив крошечные человеческие фигуры в сложные композиции из деревьев в чрезвычайно преувеличенном масштабе. Этой манеры учителя Виллем ван дель Бундель придерживался всю жизнь.

Спустя три года после переезда в Амстердам - в 1600 году – ван дель Бундель женится на Сюзанне Вейкарт, свояченице художника Лодевика Рема, и Гиллис ван Конинкслоо был свидетелем на их свадьбе. Молодая семья поселилась на Рокине – одной из центральных улиц Амстердама.

Дошедшие до нас документы свидетельствуют, что ван Бундель постоянно курсировал между Голландией и Фландрией в поисках заказов. Так, в 1603 году он зарегистрирован как житель Дельфта, в период между 1607-1620 годами регулярно работает в Амстердаме, и только смерть отца заставила его окончательно вернуться в Дельфт.



Бундель, Виллем ван ден
Вид на деревню (1623)
Дерево, масло. 39,3 x 52,2 см
Рейксмузеум

В Амстердаме ван ден Бундель становится хорошо известен сообществу художников: он бывает на аукционах, оценивает картины, отмечен в компании таких авторитетов, как учитель Рембрандта и Ливенса Питер Ластман, пейзажист и исторический художник Адриан ван Нейландт и других.

К этому времени овдовевший ван ден Бундель заключил новый брак и вместе со второй женой купил дом на Вламингстраат. Он вступил в гильдию художников в 1623 году и в 1620-х и 1630-х годах часто выполнял обязанности члена правления. Ненадежность в это время творчества как источника заработка демонстрирует судьба его племянника Якоба Динсиха (сына сестры), который записался в гильдию между



Хондекутер, Гиллис Клас де
Проселочная дорога (1620-1625)
Дерево, масло
39,6 x 71,8 см
Амстердам, Рейксмузеум

1622 и 1624 годами, но в 1625 году стал помощником пекаря.

«Вид на деревню» ван ден Бунделя в Рейксмузеуме в Амстердаме датируется 1623 годом, когда художнику было сорок шесть лет. Его стиль обычно сравнивают со стилем его учителя, а еще больше – со стилем Гиллиса де Хондекотера (1675/80-1638), который в 1610 году переехал из Утрехта в Амстердам.

Оба художника были примерно одного возраста и оба рано привязались к Дельфту: фламандская семья де Хондекутера поселилась там до 1601 года; он женился в 1602 году; и он присутствовал на свадьбе сына Николаса в Дельфте в 1637 году (за год до своей смерти).

Сравнение деревенского пейзажа ван ден Бунделя и других его картин 1620-х годов с работами де Хондекутера, например, с «Проселочной дорогой» (также в Рейксмузеуме) показывает, что дельфтский художник многим обязан этому мастеру, прежде всего теплым желто-зеленым колоритом. Но ритмика деревьев напоминает других художников, таких, как ван де Венне, Винкбонс и антверпенского художника Александра Кейринкса (1600-1652), который после 1626 года работал в Амстердаме, Утрехте и Лондоне.



Бундель, Виллем ван ден
Пророк Елисей проклинает детей, которые насмехались над ним

С Кейринксом ван дель Бунделя роднит и манера писать листву, низкие кучевые облака и в целом неяркую природу под скупым северным солнцем.

Одна из самых известных картин ван ден Бунделя повествует о жутковатой с точки зрения совре-



Кейринкс, Александр, круг
Большой дуб (ок. 1620)
Дерево, масло
31×41 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-2712



Венне, Адриан ван де
Лето (1614)
Дуб, масло. 43 х 68
Берлинская картинная галерея



Вельде, Исайя ван ден
Переправа на пароме (!622)
Холст, масло
75,5 х 113 см
Государственный музей, Амстердам

менного человека истории пророка Елисея, который, рассердившись на детей, называвших его плешивым, проклял их. Проклятие исполнилось тотчас: из леса выскочили медведицы и разорвали 42 ребенка. Этот поступок не пророка, но человека, причем недоброго, не прошел бесследно – Елисей вскоре умирает от болезней. Были они наказанием Бо-



Бундель, Виллем ван ден
Пейзаж
Дерево, масло. 24 х 30 см
Частная коллекция

жиим или результатом мучений совести, Библия умалчивает.

В 1630-х годах манера ван ден Бунделя становится более натуралистичной, вероятно, вследствие знакомства с полотнами ван де Венне (который жил в Гааге с 1625 года) и Исайи ван де Вельде; они оба были хорошо известны в Дельфте.

Некоторые поздние деревенские виды ван ден Бунделя как бы предвосхищают Мейндерта Хоббему (1638-1709), самого значительного мастера голландского пейзажа после своего наставника - Якоба ван Рёйсдала.

Безусловно, пейзажи ван ден Бунделя уступают Хоббеме и в мастерстве живописи, и в реалистичности природных объектов, но в его защиту следует отметить тот факт, что он, как и его современник Якоб ван Гил, проживавший в конце 1620-х годов в Дельфте, никогда не писал с натуры.

Творческая и личная судьба Виллема ван ден Бунделя подтверждает гипотезу о фламандской «основе» голландского могущества, удивившего мир в XVII веке. По мере того, как массовый приток рабочей силы, рост капитала стимулировали экономику Амстердама, росла покупательная способность городской элиты и среднего класса, что, в свою очередь, создавало новый виток спроса на искусство. Это было привычно для фламандцев, которые привыкли покупать картины на открытом рынке, особенно натюрморты и пейзажи - жанры, которые были труднодоступны в Амстердаме, но которые в изобилии производили художники-иммигранты из Антверпена, в числе которых свое скромное, но законное место занимал ван ден Бундель.



Хоббема, Мейндерт
Вид на Амстел (около 1660)
Дерево, масло. 34,9 x 47,6 см
Сент-Луисский художественный музей

Источники:
Linden D. Coping with crisis: Career strategies of Antwerp painters after 1585 // De Zeventiende Eeuw.-2015.- № 1 (31).-Pp.18-54.
http://artspecialists.blogspot.com/2017/02/126-3-1600-1650-41.html
https://www.hmong.press/wiki/Willem_van_den_Bundel
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willem_van_den_Bundel

305 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

ЖУВЕНЕ LE GRAND – ЛУЧШИЙ АРТИСТ БОЛЬШОГО СТИЛЯ



Жувене, Жан
Автопортрет (ок. 1691)
Музей изящных искусств, Руан

Жан Жувене (1644-1717) родился в одном городе с поэтом Корнелем, спустя лет пятьдесят после него и, подобно своему знаменитому земляку, был наделен от природы огромными способностями. Что касается его склонности собственно к живописи, то она обнаружилась почти с колыбели; притом любовь к изящному была наследственна в семействе Жувене; все предки его занимались живописью и между прочим дед его, Ноэль Жувене, давал первые уроки рисования Пуссену, этому Французскому Рафаэлю.

Без помощи учителей, руководимый одним природным вкусом, Жан Жувене создал особый род живописи и, под влиянием собственного вдохновения, произвел весьма замечательные творения, приводившие в удивление современных ему художников, у которых он не «одалживался» решительно ничем.

В композициях его много величия; не увлекаясь энтузиазмом, он всегда держался строгих правил искусства; оттого в произведениях его чрезвычайно много гармонии и обдуманности: подобно величавой реке, протекающей среди обширных равнин, гений этого художника развивается в масштабах, восхищающих и удивляющих зрителя.

По оригинальности своего таланта Жувене занимает во французской школе такое же место, как Рембрандт в школе голландской. Подобно этому знаменитому мастеру, он обладал в высокой степени искусством употреблять кстати светотень; колорит у него яркий и сильный, украшения всегда расположены со вкусом и взяты из натуры; манера композиции прекрасная. Французы уверяют даже, что Жувене превосходил Рембрандта вкусом и разборчивостью, с которыми заимствовал из природы предметы для своих картин, и что в рисунке его будто бы больше изящества и правильности, чем у голландского живописца. Жувене с самого начала установил некоторые эстетические правила, которым следовал неизменно во все время своего продолжительного художнического поприща. Вот пример для художников, которые в тишине труда и в силе молодости должны запасаться материалами для зрелых лет. Nulla dies abeat quin linea ducto su-persit (Ни одного дня не должно пропускать без труда, или не подвинувши начатого дела), правило, которому в особенности строго должны следовать посвятившие себя благородному служению искусству.

Жувене не суждено было видеть Италии, куда стремятся все истинные художники, но его известность и без того дошла до Рима, где гравюры с картин его до такой степени приводили в восхищение итальянцев, что они дали ему прозвище французского Карраччи.

Жувене было только 20 лет, когда ему поручили написать картину для парижского собора. Предметом этой работы он избрал «Исцеление разбитого параличем». Здесь талант художника проявился во всем блеске. Прекрасная композиция, смелое и бойкое очертание голов, чистота и правильность рисунка — вот



Жувене, Жан
Воскрешение Лазаря (1706)
Холст, масло. Лувр
Написана для церкви Сен-Мартен-де-Шан в Париже. Конфискована по время Великой французской революции

главные достоинства этого самого замечательного произведения его кисти. Лебрен, умевший ценит таланты, был в восхищении от красот и совершенств этой картины; он сам представил молодого художника в академию живописи, в которой Жувене был сначала профессором, потом ректором и, наконец, директором. Одной этой черты великодушия знаменитого художника достаточно было бы, чтобы обезоружить зависть и клевету, которые преследовали его и за гробом; но Лебрен, кроме того, представил потом Жувене Людовику XIV, только что открывшему тогда благодетельное заведение для пользы своих ратных товарищей; покрытые ранами и украшенные победными лаврами, они вкушают в этом мирном убежище спокойствие после тревог бранной жизни. Король поручил Жувене написать фресками «Двенадцать Апостолов» в куполе воздвигнутого им Дома инвалидов. Здесь художник превзошел самого себя. С таким же блестящим успехом он расписал плафон в версальской капелле и написал две большие картины для монастыря.

С этой поры слава его возрастала быстро; он был осыпан милостями короля, и, работая неутомимо, написал множество картин. Вполне преданный искусству, он ни на минуту не оставлял мастерской, предпочитая приобретаемую в стенах ее славу завидному для многих званию первого живописца короля.

Вскоре после этих успехов для Жувене готовилось новое «торжество»: ему поручили создать четыре огромные картины для церкви Сен-Мартен-де Шан. Творения эти поставили его в ряд первых современных живописцев; здесь он проявил весь свой талант. Невозможно придать большей жизни лицам, большей динамики фигурам, сообщить больше одушевления, грации и разнообразия группам. Вообще картины эти полны истины: здесь кисть широкая и мягкая, правила перспективы соблюдены чрезвычайно верно.

Одной из картин является «Воскрешение Лазаря».

Эта картина принадлежит к числу творений, составляющих эпоху в истории французской школы. Никогда, утверждали искусствоведы позапрошлого века, сюжет этот не был воспроизведен в живописи более достойным образом. Положение Спасителя исполнено величественного спокойствия: чудо совершилось божественною силой по просьбе сестер Лазаря. Удивление Апостолов, свидетелей многих чудес

своего Божественного Учителя, не так велико, как удивление других присутствующих. Какое изумление и ужас написаны на лицах людей, помогающих Лазарю выйти из гроба! Глядя на них, разделяешь их чувство, до такой степени оно передано верно и поразительно.

На другой картине изображен чудесный улов. Спаситель, со взором, обращенным к небу, стоит среди ладьи, возведя руки к небу, и этим движением, полным достоинства и величия, изменяет законы природы. В изображении рыбаков много жизненной правды: некоторые из них, сильные и могучие, бросились к морю и силятся причалить к берегу ладью, меж тем как другие несут сети и корзины, наполненные рыбой, покрывающей уже весь берег. Как велика была в Жувене любовь к искусству, можно судить по тому, что, желая соединить в этой картине истину с легендой, он, несмотря на суровое время года, отправился из Парижа в Дьепп, и там, на берегу моря, изучал на месте приемы и особенности рыбной ловли.

Людовику XIV до такой степени понравились эти картины, что он поручил Жувене воспроизвести их еще раз и отдать в качестве образца для мануфактуры гобеленов.

Разумеется, Жувене как истинный художник не копировал своих картин, а придерживаясь в точности сюжетов, создал совершенно другие произведения. Таким образом и соотечественник его Пуссен исполнил два раза свои превосходные картины, изображающие «Семь таинств».

Талант Жувене был удостоен внимания императора Петра Первого, посетившего в 1717 году гобеленовую мануфактуру. Из всех представленных ему ковров он остановил свой выбор на тех, которые исполнены были по картинам Жувене.

Картина Жувене «Снятие с Креста» (находящаяся теперь в Лувре) служила предметом всеобщих похвал. Знатоки восхищались в особенности превосходной свободной композицией, величием идей, высокохудожественным расположением планов и чудной группировкой. Избранный художником сюжет принадлежит к самым трудным: достоинство положения тела Бого-человека, и выражения лиц, свидетелей этого события – вот главная задача, которую надлежало разрешить художнику, и из трудной борьбы он вышел победителем. Кроме достоинств, упомянутых выше, «Снятие с Креста» имеет и другие, дополнительные, достоинства: прозрачность колорита, чистоту и правильность рисунка и удивительную гармонию светотени.

В таланте Жувене соединились две противоположные тенденции искусства того периода:

Жувене, Жан
Чудесный улов (до 1706)
Холст, масло. 392 х 664 см
Лувр





Жувене, Жан
Снятие с креста (1697
Холст, 424 х 312 см
Написана для церкви капуцинов на площади Луи-ле-Гран в Париже. Перенесена в Королевскую Академию живописи и скульптуры в 1756 году



Жувене, Жан
Портрет прелата
Холст, масло. Овал 81×62 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1809

картины его напоминают и манерный вкус века Людовика XV, и величавые отголоски царствования Людовика XIV. Вот отчего в истории французской живописи он по праву занимает место между Лебреном, Лесюером и Пуссеном.

Бесчисленное множество работ, которое на него возлагали, и чрезмерное его трудолюбие расстроили, наконец, сильное его здоровье. На шестьдесят седьмом году он поражен был апоплексическим ударом, лишившим его правой руки. Можно себе представить отчаяние художника, для которого труд составлял значительную часть его существования и источник душевных наслаждений, — осужденнаго недугом на томительное бездействие. В часы снедавшей его тоски и скуки, он ходил смотреть, как работает Ресту, племянник его и один из лучших его учеников. Раз, желая поправить одно место в его картине, он взялся за кисть; но рука его, написавшая столько превосходных вещей, не поправляла, а только портила картину: он безропотно переносил болезнь и страдания; но с мыслью, что он не в состоянии более писать, он никак не мог свыкнуться; увлеченный живостью своего характера и под влиянием какого-то вдохновения, он схватил кисть левой рукой, и к величайшему удивлению Ресту написал новую чудную картину. Обрадованный и ободренный неожиданным успехом, Жувене взялся расписать плафон в зале одного судебного места в Руане, и в произведении этом проявил чрезвычайно много твердости и искусства, как будто он писал в прежние молодые годы и притом не левою, а правою рукою. Когда весть об этом дошла до Парижа, то парижане толпами приезжали смотреть и восхищаться этим гениальным созданием Жувене.

Жувене был также талантливым портретистом. Его портреты отличались характерным для XVIII века пристальным вниманием к человеческой индивидуальности. Портреты, выполненные Жувене, отличают строгость и лаконизм композиций, динамика ракурсов, эмоциональная живость, четкость линейного контура. Все это, в сочетании с сочным, хотя и неброским, колоритом мы наблюдаем в «Портрете прелата» из БСИИ ASG.

Источник:
Мацкевич Д.И. Живопись во Франции. – СПб.: тип. Н. Тиблена и К°, 1860. - 311 с.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
АНТОНИС ВАН ДЕЙК
ФРАНС СНЕЙДЕРС
ЯКОБ ЙОРДАНС

«Золотой век» фламандского искусства



Ян де Дуйтц
Жан-Батист де Шампень
Пьер Жозеф Верхаген
Паулюс дю Бойс
Йорис ван Сон
Кристиан Люикс
Питер ван Бокль
Франс Снейдерс
Гиллис Тильборх Младший
Виллем ван Херп
Герард Томас
Норберт ван Блумен
Питер ван Бредаль
Абель Гриммер
Александр Кейринкс
Жерар де ла Валье

Скачать и ознакомиться с изданием можно на сайте компании

16