ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 1 (49) 2025
+16 ISSN 2414-9896

СОБЫТИЕ НОМЕРА

ASG INVEST НА IV МЕЖДУНАРОДНОМ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНОМ ФОРУМЕ «КАЗАНЫШ»

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

НИНА ГАНЦЕВА - ВЕДУЩИЙ РОССИЙСКОГО ЭКСПЕРТ В ОБЛАСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ МЕБЕЛИ XVIII В.



Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале

Мир искусств

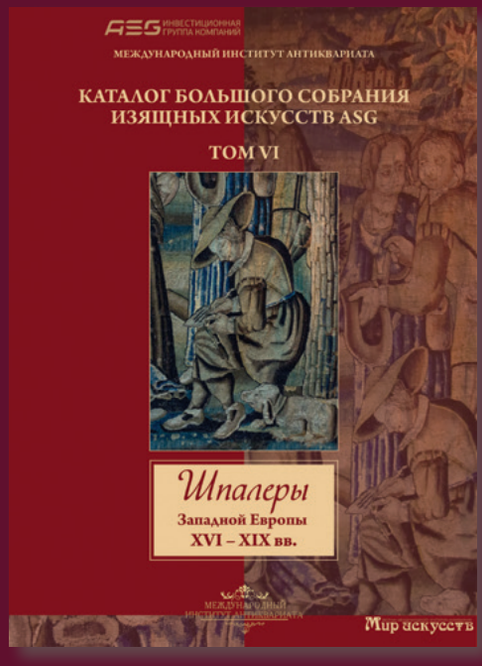
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



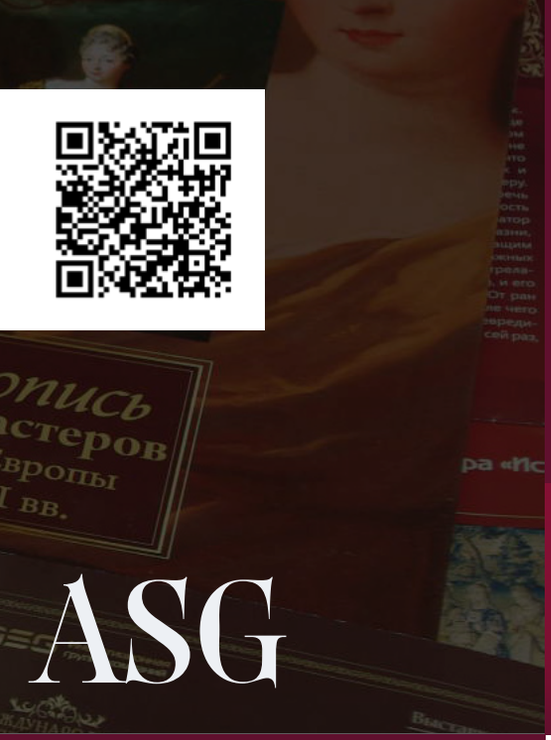








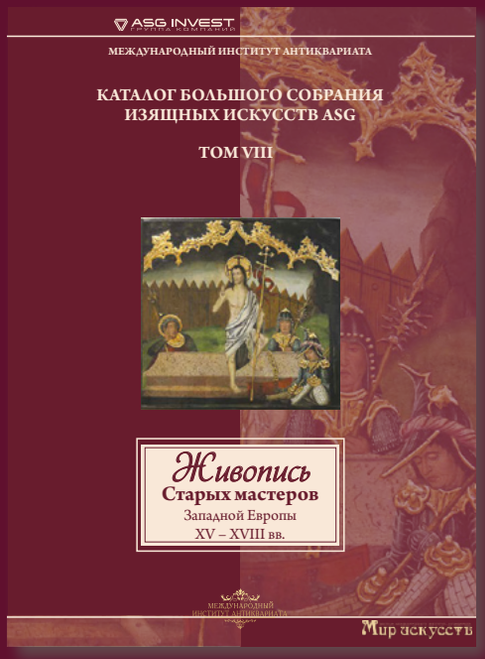




МИКН
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ





ПИСЬМО РЕДАКТОРА

Уважаемый читатель!

Формируя портфель каждого номера, мы стремимся к тому, чтобы путешествие в мир искусства было увлекательным и разнообразным, благо, что состав и объем Большого собрания изящных искусств ASG позволяют это делать.

В 49 номере Вы узнаете о конструктивных особенностях и декоре корпусной мебели стиля регентства, рококо и неоклассицизма, изготовленной парижскими мебельщиками, и познакомитесь с особым элементом французского интерьера – панетьером.

Знатокам художественных технологий будет интересна работа известного коллекционера начала прошлого века Василия Щавинского, рассматривающая проблемы сохранности живописи в контексте используемых художником материалов.

Коллекционеров и музееведов привлечет рассказ об истории каталогизации частных собраний и наиболее примечательных каталогах, которые используют сотрудники МИКН для подтверждения общности БСИИ ASG с коллекциями российских меценатов.

Любителям живописи мы предлагаем насладиться творчеством двух уникальных мастеров – флорентийца Микеле Тозини и парижанина Антуана Гриму, которых разделяют века, но объединяют талант и эмоциональность творчества.

Светлана Бородина,
главный редактор



стр. 18

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Балтусова Олеся Александровна – *помощник Раиса Республики Татарстан*

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

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

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

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

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

Отарашвили Зураб Автандилович – *советник ректора, Университет Иннополис*

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

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

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

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

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

СОБЫТИЕ НОМЕРА

«КАЗАНСКИЙ» СНЕЙДЕРС ВЕРНУЛСЯ ДОМОЙ

стр. 8

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 13

РЕЗОНАНС

НА ФОРУМЕ «КАЗАНЫШ» ЭКСПЕРТЫ ОБСУДИЛИ РАЗВИТИЕ НОВЫХ ЗЕМЕЛЬ И СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ

стр. 18

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 21

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«ВАШЕ СОБРАНИЕ ДАЁТ ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИКОСНУТЬСЯ К МЕБЕЛЬНЫМ ШЕДЕВРАМ ЗДЕСЬ, ПОНЯТЬ ИХ КРАСОТУ»...

стр. 24

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ЭМОЦИИ КАК АЛЬТЕРНАТИВА РАССУДОЧНОСТИ: МИКЕЛЕ ТОЗИНИ И РИДОЛЬФО ГИРЛАНДАЙО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ФЛОРЕНЦИИ XVI ВЕКА

стр. 32

ТИПОЛОГИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ КОРПУСНОЙ МЕБЕЛИ ПО КНИГЕ ПЬЕРА ВЕРЛЕ

стр. 44



МУЗЕЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

О МАТЕРИАЛАХ СТАРИННОЙ КАРТИНЫ

стр. 72

ИСТОРИЯ КАТАЛОГИЗАЦИИ РОССИЙСКИХ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Стр. 86

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ПАНЕТЬЕР ИЗ ПРОВАНСА

стр. 100

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

ЗАГАДКА ГРИМУ, ИЛИ НОВАТОР ФРАНЦУЗСКОГО ПОРТРЕТА ЭПОХИ РЕГЕНТСТВА

стр. 106

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ

стр. 116

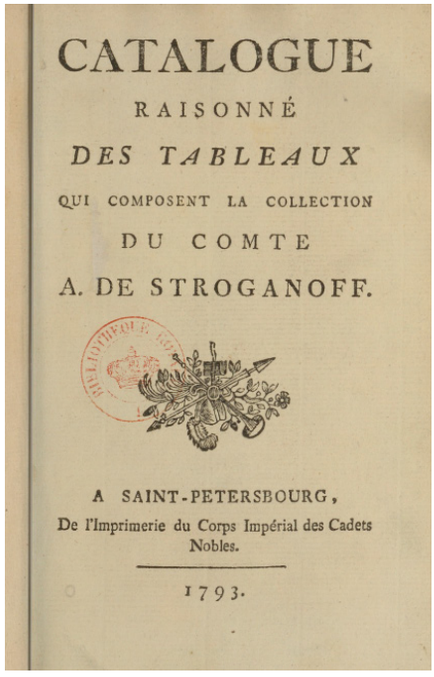
КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

Стр. 119

стр. 24



стр. 44


CATALOGUE
RAISONNÉ
DES TABLEAUX
QUI COMPOSENT LA COLLECTION
DU COMTE
A. DE STROGANOFF.

A SAINT-PETERSBOURG,
De l'Imprimerie du Corps Impérial des Cadets Nobles.

1793.

стр. 86



p. 18

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

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№1 (49) май 2025 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

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

EDITION REPORT

«KAZAN» SNYDERS RETURNED HOME

p. 8

MEDIA DIGEST

p. 13

RESONANCE

EXPERTS DISCUSSED DEVELOPMENT OF NEW LANDS AND PRESERVATION OF HERITAGE ON THE FORUM KAZANYSH

p. 18

MEDIA DIGEST

p. 21

EDITION INTERVIEW

"YOUR COLLECTION GIVES THE OPPORTUNITY TO TOUCH THE FURNITURE MASTERPIECES, TO UNDERSTAND THEIR BEAUTY"...

p. 24

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

EMOTIONS AS AN ALTERNATIVE TO RATIONALITY: MICHELE TOSINI AND RIDOLFO GHIRLANDAIO IN THE ARTISTIC LIFE OF 16TH-CENTURY FLORENCE

p. 32

TYPOLOGY OF FRENCH CABINET FURNITURE ACCORDING TO THE BOOK OF PIERRE VERLEY

p. 44

MUSEUM TECHNOLOGIES

ABOUT THE MATERIALS OF ANCIENT PAINTING

p. 72



STORY OF RUSSIAN PRIVATE COLLECTIONS' CATALOGUES OF OLD MASTERS PAINTINGS

p. 86

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

PANETIÈRE FROM PROVENCE

p. 100



BIBLIOGRAPHIC DICTIONARY

THE RIDDLE OF GRIMOU, OR THE INNOVATOR OF FRENCH REGENCY PORTRAIT

p. 106

RESTORATION DIARY

p. 116

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

p. 119

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

«КАЗАНСКИЙ» СНЕЙДЕРС ВЕРНУЛСЯ ДОМОЙ

В МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ВЕРНУЛАСЬ РЕДКАЯ КАРТИНА ФРАНСА СНЕЙДЕРСА «НАТЮРМОРТ С УСТРИЦАМИ И КУРОПАТКАМИ». ПРОИЗВЕДЕНИЕ ВРЕМЕННО ПОКИДАЛО КАЗАНЬ ДЛЯ УЧАСТИЯ В СТОЛИЧНОМ ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ В ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА «ФРАНС СНЕЙДЕРС И ФЛАМАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII ВЕКА. КАРТИНЫ И РИСУНКИ ИЗ МУЗЕЕВ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ РОССИИ». ЗА ВРЕМЯ РАБОТЫ ВЫСТАВКИ – С 8 ОКТЯБРЯ 2024 ГОДА ПО 26 ЯНВАРЯ 2025 ГОДА – ЕЁ ПОСЕТИЛИ БОЛЕЕ 149 ТЫСЯЧ.

Уникальность полотна Франса Снейдерса из Большого собрания изящных искусств ASG обусловлена тем, что в мире на сегодняшний день известно не более десяти ранних произведений натюрмортиста. Признанный шедевр Золотого века фламандской живописи, внесенный в базу Нидерландского института истории искусств (№ 172765), имеет заключение Фреда Мейера, авторитетного специалиста по голландской и фламандской живописи и пользуется большим спросом у устроителей крупных выставочных проектов.



«Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из БСИИ ASG на выставке «Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России»

В экспозиции Музея частных коллекций ASG «Устричный пирог» Франса Снейдерса занимает центральное место в зале, носящем имя крупнейшего российского и коллекционера графа Ивана Шувалова, собравшего крупную коллекцию работ этого гения натюрморта.

Напомним, с 2022 по 2023 год натюрморт украшал стены главного музея города Подмосковья – картина принимала участие в проекте «Под знаком Рубенса» в «Новом Иерусалиме». Выставка имела ошеломительный успех: число посетителей превысило 100 тысяч человек, ее внесли в топ-5 выставочных проектов первой половины 2023 года, о ней писали ведущие региональные и федеральные СМИ – Комсомольская правда, Сноб, Культура.РФ, РИА Новости, Известия, Российская газета , Татар Информ, Московский комсомолец, The Art Newspaper Russia, Дилетант, РИАМО, ForbesLife, Мир 24, Россия Культура, Радио 1.

Для тех, кто не успел посетить выставку, был организован виртуальный тур, где можно посмотреть на «Натюрморт с устрицами и куропатками» в экспозиции Новоиерусалимского музея.





Зал графов Шуваловых в Музее частных коллекций ASG

По мнению ценителей искусства и специалистов по живописи, «Натюрморт с устрицами и куропатками» стал «жемчужиной» Пушкинской выставки: «Самой ранней из его работ в экспозиции станет «Натюрморт с устрицами и куропатками» из собрания Международного института культурного наследия, дающий представление об истоках искусства великого фламандца». Произведение из БСИИ ASG «обрамили» два солидных натюрморта Снейдерса из собрания Государственного Эрмитажа - слева "Плоды в чаше на красной скатерти" (1640-е гг.) и справа "Фрукты в чаше и разрезанная дыня" (1650-1657).



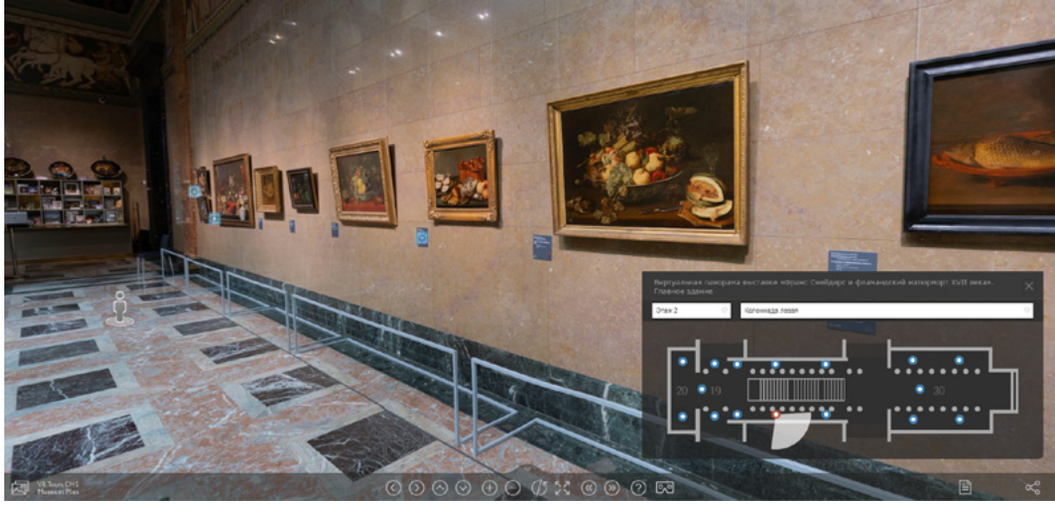
«Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из БСИИ ASG. Виртуальный тур по выставке «Под знаком Рубенса» https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2024/exhibitions/snyders/



Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из БСИИ ASG на выставке «Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России»

Почетное место картины из нашего собрания объясняет куратор выставки, профессор Вадим Садков: «В данной работе Снейдерс ещё традиционен в выборе предметов натюрморта. Здесь сохраняется та старая композиционно-типологическая и эмблематическая смысловая нагрузка, в которой ещё не проявились новаторские качества живописи Снейдерса, его дивный колористический дар». Эксперт не раз отмечал, что наличие произведения искусства такого уровня и качества – удача для любого коллекционера. «Еще одна из тем, которые затронет выставка, это трехсотлетняя история коллекционирования фламандской живописи в России. Помимо столичных и региональных музеев, экспонаты предоставят два частных собрания. До сих пор эти произведения были недостаточно известны широкой зрительской аудитории»

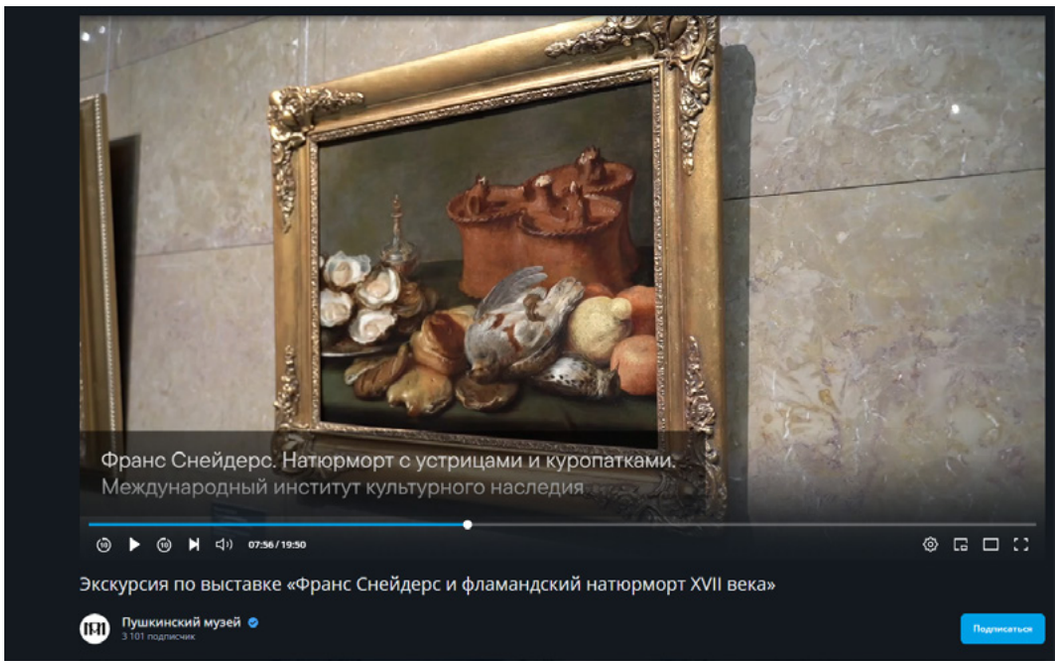
К выставке Пушкинский музей подготовил богатую культурно-просветительскую программу: авторские экскурсии от научных сотрудников ГМИИ им. А.С. Пушкина, экскурсии на жестовом языке, лекции, международная конференци «Випперовские чтения» и XLIII Международный музыкальный фестиваль «Декабрьские вечера Святослава Рихтера». Для повышения эмоционального восприятия посетителей организаторы проекта включили в экспозицию современные музейные технологии. «В рамках цифровизации музея и интерактивного погружения в творчество Снейдерса Sber



Виртуальная панорама выставки «Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века». Левая колоннада



Описание «Натюрморта с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из БСИИ ASG в виртуальной панораме выставки в ГМИИ им. Пушкина



Видеоэкскурсия по выставке с «Натюрмортом с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из БСИИ ASG

Metaverse Tech разработан иммерсивный опыт в дополненной реальности к выставке и AR-инсталляция на входе в Главное здание музея».

Подробно о выставке можно узнать в материалах ТАСС, The Art Newspaper Russia, Культуры РФ, Аргументов и фактов и Российской газеты, а вновь «посетить» её можно перейдя по ссылке на виртуальный тур, бесплатный аудио гид и видеоэкскурсию от Вадима Садкова.







Фиксация имеющихся утрат, особенностей картины «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса до транспортировки из Казани в Москву

Успешным завершением любой временной выставки является безопасная перевозка произведений искусств. Транспортировку картины из нашего собрания курировал сотрудник ГМИИ им. Пушкина, художник-реставратор станковой темперной живописи высшей категории Александр Васильевич Неретин. Он впервые посетил Музей частных коллекций ASG, высоко оценил коллекцию живописи и предложил сотрудничество. Прием натюрморта осуществляла хранитель МИКН Марина Сорокина.



Подготовка к транспортировке картины картины «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из Казани в Москву











Транспортировка картины «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса из Москвы в Казань. Перевозчики выставки – компания, предоставляющая специализированные услуги в сфере музейно-выставочной деятельности, транспортировки и хранения произведений искусства





Оценка сохранности картины «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса после транспортировки из Москвы в Казань



Транспортировка картины «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса прошла успешно. Произведение вернулось без повреждений и утрат.

Сегодня Международный институт культурного наследия занят подготовкой очередного научного издания – альбома с лучшими произведениями из Большого собрания изящных искусств ASG под теоретическим и методическим руководством Вадима Садкова.

Дарья Молотникова

Ссылки:
1. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России. [Электронный ресурс]. Режим доступа https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2024/exhibitions/snyders/ – 31.01.2025

ДАЙДЖЕСТ СМИ

ASG INVEST ПРЕДЛАГАЕТ УНИКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ДЕЛОВЫХ И ТОРЖЕСТВЕННЫХ СОБЫТИЙ

БИЗНЕСONLINE

29.01.2025

Восстановление исторического облика и бережное сохранение объектов культурного наследия – важный аспект, который играет ключевую роль в передаче культуры и истории будущим поколениям. Одним из интересных современных трендов, набирающих популярность в Казани, становится открытие новых культурных пространств в исторических зданиях.

Новая жизнь особняков XVIII–XIX веков – это сложная и интересная задача, реализация которой стала целью огромной работы, проводимой группой компаний ASG invest.

Одним из новых уникальных для Казани проектов стал Дом приемов ASG, расположенный в самом сердце исторической части города – на улице Карла Маркса, 16–18. Дуэт отреставрированных особняков относится к XVIII веку. Компанией бережно восстановлены исторические интерьеры, наполненные подлинной мебелью и декором на основе коллекции предметов антиквариата – от ампира до неоренессанса. Масштабное собрание шедевров искусства – живописи, мебели, часов, фарфора – воссоздает интерьер эпохи строительства объекта. Украшением локации стал исторический действующий камин, а также впечатляющая музейная экспозиция, с которой можно ознакомиться в компании профессиональных искусствоведов. Этот «собирательный образ» дворянских особняков Казани неизменно вызывает удивление и восхищение гостей.

Открытие этой локации состоялось еще в 2023 году, однако в 2024-м этот проект стал по-настоящему узнаваемым. Неповторимое эстетичное пространство гостеприимно открыло свои двери для конференций, деловых переговоров, корпоративных событий и видеосъемок. В течение года на площадке проводились самые разные мероприятия – от профессиональных праздников до персональных юбилеев. На сегодняшний день Дом приемов ASG вызывает огромный интерес бизнес-сообществ, а также всех, кто неравнодушен к искусству и эстетике уникальной казанской архитектуры.

Стоит заметить, что при всей уникальности исторического убранства площадка оснащена современными средствами медиаоборудования, имеет необходимые условия для работы кейтеринга, располагает собственной благоустроенной парковочной территорией, что позволяет обеспечить максимально комфортные условия для гостей Дома приемов.

Этот факт по достоинству оценили представители эвент-индустрии, активно планирующие в наступившем году события самого разного формата. Наблюдая растущий спрос, предполагаем, что пространство Дома приемов может стать новой трендовой локацией Казани для проведения светских событий и свадебных церемоний.



Фото предоставлено ООО УК «Капитал Траст Инвест»

В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG В КАЗАНИ ПРОШЕЛ ПРЕСС-ТУР В РАМКАХ ПРОВЕДЕНИЯ ФОРУМА «КАЗАНЫШ»

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

06.02.2025

5 февраля в Казани прошел пресс-тур в рамках проведения Международного архитектурно-строительного форума «Казаныш». На встрече присутствовало более 20 гостей, в числе которых – представители федеральных российских СМИ, таких как «РИА Новости», «Ведомости», «Интерфакс», «Коммерсантъ», РБК и др. Мероприятие состоялось в Доме приемов ASG – отреставрированном жилом доме архитектора Михаила Коринфского.

– Это объект культурного наследия, восстановленный в рамках проекта государственно-частного партнерства с мэрией Казани по возрождению исторического центра города, – рассказал директор по развитию территорий Группы компаний ASG Invest Ринат Аисов. – На сегодняшний день здесь реализовано общественно-деловое пространство.



– Это объект культурного наследия, восстановленный нашей компанией в рамках проекта государственно-частного партнерства с мэрией Казани по возрождению исторического центра города, – рассказал директор по развитию территорий Группы компаний ASG Invest Ринат Аисов.

Фото: Михаил Захаров/ realnoevremya.ru



Фото: Михаил Захаров/ realnoevremya.ru

Он осуществляет и культурно-просветительскую функцию, подчеркнул Ринат Аисов. В нем располагается экспозиция, включающая в себя произведения европейских мастеров XVI–XIX веков: шедевры живописи, мебели, часов, фарфора. Изюминкой локации стал исторический действующий камин. Подробнее об особенностях экспонатов гости могут узнать на экскурсии от профессиональных искусствоведов.

Ринат Аисов выразил благодарность руководству РТ, Казани, главному архитектору столицы Татарстана Ильсияр Тухватуллиной, благодаря которым городская среда активно развивается и становится все более комфортной и доступной для жителей. Существенный вклад в это вносят и крупные международные мероприятия, такие как форум «Казаныш».

В форуме принимает участие и ASG invest, ведь развитие территорий и сохранение наследия лежат в основе проектов группы компаний. Эксперты поделятся своим опытом на круглом столе «Сохранение традиций во имя инноваций. Устойчивость будущего, построенного на базе прошлого» и дискуссии «Эффективное проектирование в современных условиях».

– Мне понравилось, что к историческому зданию отнеслись с любовью. Мы видим, что для отделки использовались качественные современные материалы, что сохранен первоначальный облик. Замечательно, когда реставраторы



Ринат Аисов выразил благодарность руководству РТ, Казани, главному архитектору столицы Татарстана Ильсияр Тухватуллиной.

Фото: Михаил Захаров/ realnoevremya.ru







Фото: Михаил Захаров/ realnoevremya.ru

пытаются найти способ подружить нужды современных гостей пространства с тем, что есть у них в руках, – считает автор по направлению «Культура и искусство» журнала «Сноб» Катерина Алабина.

Архитектурный обозреватель, автор путеводителей по современной архитектуре, автор «Архиблога» Анна Мартавицкая считает отреставрированный особняк «презентативным интересным объектом наследия».

Шеф-редактор проекта «Интерфакс-Недвижимость» Людмила Стрельцова впечатлена итогами реставрации старинного особняка, особенно на контрасте с фотографиями того, как он выглядел более 10 лет назад. Она также в восторге от экспозиции Музея частных коллекций: «В таком камерном особняке не ожидаешь увидеть столь представительное собрание живописи, мебели. И все размещено очень органично».

Восхищена собранием произведений европейских мастеров и главный редактор и совладелец журнала «Интерьер + Дизайн» Татьяна Белохина. По ее словам, невозможно переоценить вклад частных коллекций в культурное развитие города. «Я всегда поддерживаю, когда бизнес занимается меценатством», – отметила журналист. Для казанцев появление музея стало большой удачей, убеждена она.

В рамках пресс-тура гостям рассказали, что на форуме «Казаныш» будет объявлено о нескольких международных конкурсах. Кроме того, ожидается подписание меморандумов о сотрудничестве между университетами России и стран БРИКС. Об этом сообщила главный архитектор Казани Ильсияр Тухватуллина.

– Конечно же, я надеюсь, что будет налаживаться более плотное взаимодействие между вузами. Речь идет не только о стажировках студентов, но и об обмене педагогами со странами БРИКС, – добавила она.

Галия Гарифуллина

В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG INVEST ПРОШЛА ВСТРЕЧА С ГЛАВНЫМ АРХИТЕКТОРОМ КАЗАНИ

БИЗНЕСONLINE

06.02.2025

В рамках IV международного архитектурно-строительного форума «Казаныш» в Доме приемов ASG прошла встреча с журналистами. Они обсудили с организаторами предстоящую трехдневную работу, задали вопросы главному архитектору Казани Ильсияр Тухватуллиной, познакомились с экспозицией Музея частных коллекций ASG.

Директор по развитию территорий ASG invest Ринат Аисов отметил особый подход компании к реставрации старинных особняков, когда объекту культурного наследия возвращают исторический облик, наделяя его новым функционалом. «Дом приемов ASG стал местом проведения деловых мероприятий, в том числе конференций, переговоров, корпоративных событий и видеосъемок. Он также выполняет культурно-просветительскую функцию: на базе особняка создан Музей частных коллекций ASG», – рассказал Аисов.

Такой необычный формат старинных особняков, где история становится частью современной деловой жизни, стал возможен благодаря поддержке руководства республики, города, а также непосредственно архитектурному сообществу Казани. В этом году «Казаныш» продолжит повестку саммита БРИКС и станет площадкой для мэров, главных архитекторов городов и ведущих мировых экспертов. ASG invest представит на форуме инвестиционные проекты, направленные на развитие территорий и сохранение объектов культурного наследия.

ИЛЬСИЯР ТУХВАТУЛЛИНА: «ПОХОЖЕ, СРЕДИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРУМОВ «КАЗАНЫШ» СТАЛ САМЫМ КРУПНЫМ В МИРЕ»

КАЗАНЬ

10.02.2025

Участниками международного события стали более 45 тысяч человек

Более 45 тыс. участников, свыше 17 тыс. уникальных подключений к онлайн-трансляциям, восемь тематических панелей и более 115 сессий. На деловом понедельнике в исполкоме Казани подвели итоги архитектурно-строительного форума «Казаныш», который прошел в новом театре им.Г.Камала с 6 по 8 февраля.

«Люди изголодались, в хорошем смысле, по общению, они нуждаются в таких встречах»

Расширить список участников международного форума было принято после проведения в столице Татарстана саммита БРИКС, рассказал мэр города Ильсур Метшин. «Когда разъехались участники саммита, мы, думали, как сохранить наследие БРИКСа, как приземлить эту волну, энергию, которую мы испытали. Важно находить те моменты, которые имеют прикладные цели и задачи. Когда мы решили расширить границы «Казаныша», увидели, что мы на правильном пути. Люди изголодались, в хорошем смысле, по общению, они нуждаются в таких встречах. И дело здесь не только в гостеприимстве, которым всегда славилась российская земля, и особенно наша казанская. На форуме был действительно профессиональный, актуальный разговор», – отметил Ильсур Метшин.

В дни форума к актуальным разговорам об урбанистике присоединились свыше 45 тыс. гостей, онлайн-трансляции смотрели более 17 тыс. уникальных пользователей. «Мы стали свидетелями события мирового масштаба. Наш форум, который начинался четыре года назад как образовательная площадка для архитекторов, вырос в один из крупнейших форумов по архитектуре и урбанистике в странах БРИКС. Мы изучили количество посетителей других международных мероприятий и похоже, Ильсур Раисович, именно среди архитектурных форумов «Казаныш» стал самым крупным в мире», – сообщила главный архитектор Казани Ильсияр Тухватуллина.

ПОБЕДА В КОНКУРСЕ, ПРОЕКТЫ РАЗВИТИЯ ТЕРРИТОРИЙ И ОКН ОТ ASG INVEST: ИТОГИ «КАЗАНЫША»

БИЗНЕСONLINE

10.02.2025

На международном архитектурно-строительном форуме «Казаныш» ASG invest представила свои лучшие проекты развития территорий и сохранения наследия.

О реализации президентской программы сохранения и развития исторического центра Казани компанией ASG invest рассказала главный редактор журнала «Мир искусств» Светлана Бородина на круглом столе «Сохранение традиций во имя инноваций. Устойчивость будущего, построенного на базе прошлого», где также участвовали эксперты из Ирана, Саудовской Аравии и Китая.

С 2012 года ASG восстанавливает старинные особняки в формате государственно-частного партнерства, например номера Михайлова (Лобачевского, 3/24). Это единственное здание в Казани, стены которого хранят память о выдающемся актере Василии Качалове. Еще один проект по сохранению и популяризации культурного наследия – Дом приемов ASG – два отреставрированных исторических особняка (ул. Карла Маркса, 16 и 18). На его базе был создан Музей частных коллекций ASG.



Редактор журнала «Мир искусств» Светлана Бородина рассказала, как ASG invest восстанавливает исторические здания в центре Казани
Фото: ООО «УК „Капитал Траст Инвест“

В рамках форума Дом приемов посетили журналисты федеральных СМИ. По словам спикера, опыт, полученный компанией в ходе приспособления этого объекта культурного наследия в формат общественного пространства с музейной функцией, стал основой проекта Дворца изящных искусств ASG.

ГК ASG INVEST НА «КАЗАНЫШЕ» ПРЕЗЕНТОВАЛА КНИГУ, ПРЕДСТАВИЛА ПРОЕКТЫ КРТ И ПОБЕДИЛА В КОНКУРСЕ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

12.02.2025

На круглом столе «Сохранение традиций во имя инноваций» главный редактор журнала «Мир искусств» Светлана Бородина поделилась опытом президентской программы сохранения и развития исторического центра Казани. Напомним, ASG восстанавливает старинные особняки в формате ГЧП с 2012 года, сохраняя и популяризируя историческое наследие. В одном из таких объектов – Доме приемов на Карла Маркса – ASG приняла журналистов федеральных СМИ за день до начала форума.

По словам спикера, опыт, полученный компанией в ходе приспособления ОКН в формате общественного пространства с музейной функцией, стал основой проекта Дворца изящных искусств ASG. В этом году продолжится работа над его воплощением в жизнь.

НА ФОРУМЕ «КАЗАНЫШ» ЭКСПЕРТЫ ОБСУДИЛИ РАЗВИТИЕ НОВЫХ ЗЕМЕЛЬ И СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ

ТАТАР ИНФОРМ

12.02.2025

Одной из значимых тем форума стал опыт государственно-частного партнерства в сохранении ОКН.

Круглый стол о сохранении традиций во имя инноваций и устойчивости будущего, построенного на базе прошлого, прошел на форуме «Казаныш» с участием архитекторов не только из России, но и из Ирана, Китая, Саудовской Аравии и Эфиопии. Светлана Бородина, доктор педагогических наук и главный редактор журнала «Мир искусств» рассказала об опыте государственно-частного партнерства в сохранении культурного наследия Казани.

«После программы расселения ветхого жилья, так называемых трущоб, в центре Казани многие исторические здания оказались заброшенными, разрушались от природных условий, страдали от вандализма, – констатировала Бородина. – В 2012 году была разработана программа по восстановлению исторического центра города. Компания ASG взялась за восстановление 26 зданий. Это были объекты культурного наследия федерального значения, регионального, городского и просто исторические здания».

Эти здания имели оригинальную планировочную структуру, историю, но все они нуждались в восстановлении фасадов, кровли, укреплении фундаментов, заполнении оконных и дверных проемов. Реставраторы стремилась вернуть объектам тот вид, какими их задумали архитекторы, тем более что многие из них находятся вблизи Казанского Кремля, на территории оживленного туристского трафика.



Редактор журнала «Мир искусств» Светлана Бородина рассказала о восстановлении исторических зданий в центре Казани

«Когда работа была в самом разгаре, стало понятно, что восстановление исторического здания требует «длинных денег». Была проведена научно-практическая конференция по государственно-частному партнерству и сохранению объектов культурного наследия России с участием представителей Совета Федерации, Государственной Думы, Министерства культуры. В резолюции был предложен целый ряд мер по стимулированию частного инвестирования в восстановление объектов культурного наследия», – рассказала Светлана Бородина.

Первый исторический объект был сдан в эксплуатацию в 2016 году – дом архитектора Коринфского на Карла Маркса, 16, в охранной зоне Казанского Кремля. Следом за ним был сдан соседний дом Банарцева – в обновленном здании теперь размещается Дом приемов компании ASG invest для проведения мероприятий культурного назначения. В доме Коринфского теперь Му-



Рустем Галиханов: «На «Восточной дуге» было разработано 12 проектов планировок территории комплексной жилой и производственной застройки»

Фото: пресс-служба форума «Казаныш»

зей частных коллекций, залы которого названы в честь известнейших российских меценатов и коллекционеров прошлого, а в экспозиции присутствуют мебель, бронза, фарфор и, конечно, картины, преимущественно западноевропейских мастеров.

«В настоящее время готовится к сдаче в эксплуатацию дом на улице Лобачевского (номера Михайлова), связанный с жизнью выдающегося русского артиста Василия Ивановича Качалова, 150-летие которого Казань отмечала накануне. Этот дом на карстовых пустотах недалеко от Черного озера находился на грани небытия, потому что глубина его фундаментов была всего 60 миллиметров. Комплекс дорогостоящих больших работ, в том числе инъецирование фундаментов, позволили сохранить это здание для города, казанцев, гостей – для истории», – сообщила Бородина.

В ближайшей перспективе – размещение Дворца изящных искусств в отреставрированном объекте культуры федерального значения – Адмиралтейской конторе на Карла Маркса, 17. Здание строили по проекту Василия Кафтырева – автора первого генерального плана Казани. В анфиладном пространстве будут размещены залы, названные в честь российских императоров и выдающих коллекционеров и меценатов, связанных с историей Казани или с татарским этносом.

В ходе работы форума обсуждалось развитие новых территорий столицы Татарстана

О работе с новыми территориями, которыми обрастает Казань, в дискуссии «Эффективное проектирование в современных условиях» рассказал заместитель директора, начальник проектного управления ASG invest Рустем Галиханов. Ленд-девелопментом компания занимается уже с 2005 года. За этот период был сформирован земельный банк, который занимает 25 тыс. гектаров в Казанской агломерации. Галиханов рассказал гостям о комплексном развитии территории района «Восточная дуга», составляющего почти треть от площади всей Казани.

«Это ключевой резерв города, который на сегодня наименее освоен. Благодаря ему можно создать прирост жилья еще на четверть от существующего. Работали мы над этим проектом более 10 лет», – пояснил Рустем Галиханов.

От создания поселков ИЖС в начале освоения территории компания пришла к необходимости ее комплексного планирования и развития, признался докладчик. К разработке привлекли специалистов Института генплана Москвы, которые разработали Генеральный план Казани.

«В ходе масштабных работ по транспортному моделированию и анализу градостроительного потенциала мы получили три сценария развития территорий и выбрали самый оптимальный. При этом наши первоначальные расчетные технико-экономические показатели на четверть срезались. Мы на это согласились в угоду созданию комфортной среды для проживания. Далее сформировали транспортный каркас протяженностью более 280 километров, который лег в основу Генерального плана Казани. Основной артерией которого является проезд

29 – восьмиполосная магистраль протяженностью 30 километров с юга от улицы Зорге на север до М7 через всю Восточную дугу. Реализация этой дороги позволит не только развить эту территорию, но и решить уже сложившиеся проблемы – у жителей Куюков и Салмачей появятся альтернативные выезды. Дорогой можно будет связать существующие Мамадышский и Вознесенский тракты. Для транспортной доступности мы также предусмотрели и метрополитен, в проекты уже заложены все необходимы красные линии и станции», – объяснил Галиханов.

Проблема маятниковой миграции, когда ежедневно с прилегающих восточных районов на работу в Казань выезжают более 80 тыс. человек, планируется решить с помощью «перехватывающего узла». 250 гектаров отведены под индустриальные парки, общественно-деловые центры – места приложения труда вдоль основных магистралей (Вознесенского, Мамадышского тракта и 29-го проезда). К слову, за проект комплексного развития промпарка «Вертелевка» компания ASG получила на форуме «Казаныш» диплом в номинации «Лучшая концепция развития промышленных территорий». «Он уже на 90% заселен резидентами, и планируется реализация 2-й очереди», – отметил Галиханов.

«В ходе анализа территории мы заметили, что «Восточная дуга» – это самый зеленый район города, озеленение здесь составляет более 40%. Мы решили сохранить и поддержать данный статус, около 450 гектаров мы отдаем под озеленение общего пользования. Это парки, скверы, бульвары. Работаем над проектом взаимосвязанностей территории, чтобы по велодорожкам, пешеходным тропам можно было переходить из одного массива в другой, добраться до центра города и в прилегающие районы», – заметил начальник проектного управления ASG invest.

На «Восточной дуге» было разработано 12 проектов планировок территории комплексной жилой и производственной застройки, большая часть которых уже утверждена. Стремясь к идеальному балансу, четверть территории отвели под озеленение, четверть под транспортную инфраструктуру, примерно в равных долях запланировали жилую и коммерческую застройку, также немалая часть территорий отведена под социальную инфраструктуру.



Макет комплексного развития территорий Забулачья

Фото: пресс-служба форума «Казаныш»

На стенде в зоне выставки гости международного архитектурно-строительного форума «Казаныш» смогли ознакомиться со всеми проектами компании и большой книгой «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение культурного наследия», изданной в минувшем году. Кроме того, журналисты местных и федеральных СМИ имели возможность в рамках форума посетить Дом приемов ASG и увидеть работу по реставрации исторического здания и антикварных предметов искусства.



Книга «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия» отражает политику, проводимую в Татарстане по развитию территорий и сохранению культурного наследия. Фото: ASG invest

НА ФОРУМЕ «КАЗАНЫШ» ASG INVEST ПРЕДСТАВИЛА МАСШТАБНЫЕ ПРОЕКТЫ

RG.RU

12.02.2025

В Казани завершился IV международный архитектурно-строительный форум «Казаныш», собравший мэров городов БРИКС, ведущих урбанистов и девелоперов со всего мира. Одним из самых ярких его участников стала группа компаний ASG invest. Она представила экспертному сообществу масштабные проекты развития территорий и сохранения исторического наследия, а также оказалась в числе победителей смотра-конкурса.

На форуме прошел круглый стол «Сохранение традиций во имя инноваций. Устойчивость будущего, построенного на базе прошлого». В нем приняла участие главный редактор журнала "Мир искусств" Светлана Бородина. Она поделилась богатым опытом ASG invest в сохранении исторической среды в рамках государственно-частного партнерства. Спикер напомнила, что после завершения программы расселения ветхого жилья многие исторические здания в центре Казани оказались заброшенными. Они разрушались от природных условий и проявлений вандализма. В 2012 году по инициативе главы Татарстана Рустама Минниханова была разработана программа по восстановлению исторического центра. ASG invest взялась за спасение 26 объектов. Среди них были памятники федерального и регионального значения.

«Их восстановили с учетом истории зданий и в том виде, в каком задумывал архитектор. – отметила Светлана Бородина. – Многие находятся в местах оживленного туристического трафика и, конечно же, хотелось, чтобы профиль использования соответствовал их историческому назначению».

Когда работа была в разгаре, компания осознала, что восстановление – это очень дорогой процесс и требует "длинных денег". В связи с этим была организована научно-практическая конференция "Государственно-частное партнерство как эффективный инструмент сохранения объектов культурного наследия России". В ней приняли участие представители Совета Федераций, Госдумы, министерств, архитекторы и реставраторы. В резолюции был предложен ряд мер по стимулированию частного инвестирования в объекты культурного наследия. И хотя они так и не стали основой правовых актов, они прочно закрепились в общественном дискурсе.

В 2016 году компания сдала первый объект Дом архитектора Коринфского. Теперь это прекрасный особняк превратился в Музей частных коллекций ASG. Причем его залы названы в честь известных меценатов и коллекционеров, а экспозиция зала подобрана так, что пересекается с коллекциями тех, в чью честь он назван – канцлера Румянцева, князей Голициных, Шувалова и других.

Сейчас к сдаче в эксплуатацию готовятся номера Михайлова на улице Лобачевского. В этом здании жил выдающийся актер Василий Качалов, 150-летие которого отмечали накануне.

«Однажды в Царском селе я услышала из диалога двух архитекторов, что дома, как люди, имеют право умирать. Мне не очень понравилась эта метафора, – сказала Светлана Бородина. – Да, наверное, имеют, но только в том случае, если, как и с людьми, мы сделали всё для их спасения. Дом Михайлова находился на грани небытия. Он располагается на карстовых пустотах, заполненных водой Черного озера. А высота фундамента была всего 60 сантиметров. Комплекс дорогостоящих работ позволил его сохранить».

В завершении выступления эксперт рассказала, что компания делится своими знаниями и наработками в сфере сохранения культурного наследия и развития территорий через журнал "Мир искусств". Также этот опыт отражен в книге «Спасенная красота. Инвестиции во благо!».

ИСКУССТВО ПРОДВИГАТЬ ИСКУССТВО

БИЗНЕСONLINE
21.03.2025

Дом приемов ASG стал местом встречи специалистов в сфере управления и использования памятников истории и культуры и сохранения культурных ценностей

В Международном институте культурного наследия Группы компаний ASG invest состоялась защита магистерских диссертаций культурологов, завершивших обучение в Казанском государственном институте культуры по профилю «Оценка и экспертиза художественных ценностей». Неоднократное знакомство с коллекциями МИКН – формированием, исследованием, продвижением и т. д., – внесло определяющий вклад в профессионализацию теоретиков и практиков культурологии. Разнообразие исследовательских проектов и качество их выполнения вызвали глубокое удовлетворение председателя экзаменационной комиссии доктора культурологии профессора Владимира Ионесова (Самара).



Сочетание произведений искусства и современных средств коммуникации позволяют проводить в Доме приемов ASG мероприятия различной направленности

Феномен частного коллекционирования

Искусствовед МИКН Алия Хисматуллина темой диссертации выбрала «Историю каталогизации живописи старых мастеров в российских частных собраниях XVIII–XXI веков», проанализировав каталоги крупнейших российских собраний: А. С. Строганова, Н. П. Румянцева, В. А. Кокорева и И. С. Зильберштейна. Интерес к этой теме вызван не только значением частных коллекций в музейной жизни России: большинство их стали основой столичных и региональных музеев, но и тем, что в настоящее время МИКН ASG работает над альбомом «От ренессанса до ампира...». Как следует из названия, альбом рассказывает о самых значимых и интересных произведениях живописи старых мастеров БСИИ ASG – одного из крупнейших частных собраний России. Главным экспертом проекта является ведущий российский специалист по искусству старых мастеров доктор искусствоведения профессор Вадим Садков (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Издание направлено не только на продвижение практически универсальной коллекции ASG, но и на раскрытие ее связи с известными коллекциями прошлого в части школ, имен художников, принципов комплектования и продвижения.

Феномен частного коллекционирования, по словам профессора В. Ионесова, до недавнего времени находившийся на периферии культурологии и музееведения, при углубленном изучении открывает такие значимые и нередко драматичные страницы, что это может иметь эффект «когнитивной бомбы».

Инвестиции во благо!

Сохранение культурного наследия как одно из основных направлений деятельности группы компаний ASG invest получило высокую оценку от сотрудников Агентства по управлению и использованию памятников истории и культуры Министерства культуры РФ.



Здание на ул. Тукая 81-83 до и после восстановления его исторического облика

После знакомства с экспозициями Музея частных коллекций ASG они были впечатлены уровнем предметов, масштабами восстановительных работ в историческом центре Казани. Особый интерес специалистов МК РФ вызвали объекты культурного наследия в Старо-Татарской слободе, одной из главных улиц которой – улице Габдуллы Тукая (ранее Екатерининской) возвращена историческая перспектива. Как помнят читатели БО, домам 81-83 и 85-87, надстроенным в советский период и воспринимавшимся как объекты конструктивизма, был возвращен первоначальный облик.

Гости с глубоким вниманием слушали историю о превращении непримечательных объектов в исторические. Компания не посчиталась с потерей тысяч квадратных метров полезных площадей, в очередной раз подтвердив верность взятым на себя обязательствам, выраженным в миссии «Инвестиции во благо!».

«Колоссальная работа, проведенная командой ученых, реставраторов, искусствоведов не останется незамеченной», – резюмировали гости в конце встречи.



Издания МИКН являются настоящей летописью группы компаний ASG invest, готовящейся к своему 35-летию.

НОВЫЙ КАМЕРНЫЙ ФОРМАТ: ДОМ ПРИЕМОВ ASG ОТКРЫВАЕТ СЕЗОН ОСОБЫХ СОБЫТИЙ

25.03.2025

Дом приемов ASG – креативное пространство в центре города, вызывающее интерес бизнес-сообщества. На площадке можно проводить светские рауты и свадебные церемонии, корпоративы, бизнес-встречи и конференции. Это место, где каждое событие становится особенным, окутанным атмосферой изысканности и утонченного стиля. Пространство оснащено современным оборудованием, имеет условия кейтеринга, есть парковка.

Одним из таких необычных мероприятий стал показ национальных костюмов дизайнера Светланы Лихачевой. Этнопроект предназначен для сохранения и воспроизведения истории моды, а также для выявления культурного кода разных народов России.

«Все прошло очень камерно, кулуарно, необычно и эстетично», – отмечали гости. Именно такие лестные отзывы обеспечены любому мероприятию, которое проходит в знаковом культурно-историческом пространстве Казани – Доме приемов. Компания ASG invest восстановила в нем исторические интерьеры, наполненные подлинной мебелью, декором и масштабным собранием шедевров искусства. Этот «собирательный образ» дворянских особняков Казани неизменно вызывает удивление и восхищение гостей.



Фото предоставлено Романом Шаровым

«ВАШЕ СОБРАНИЕ ДАЁТ ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИКОСНУТЬСЯ К МЕБЕЛЬНЫМ ШЕДЕВРАМ ЗДЕСЬ, ПОНЯТЬ ИХ КРАСОТУ»...

2025 ГОД СТАЛ ДЛЯ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА ЮБИЛЕЙНЫМ. ОДНО ИЗ СТАРЕЙШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ СТРАНЫ ОТМЕЧАЕТ СВОЁ 200-ЛЕТИЕ. В 2003 ГОДУ В УНИВЕРСИТЕТЕ БЫЛА ОТКРЫТА КАФЕДРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИЯ МЕБЕЛИ. ОДНИМ ИЗ ВЕДУЩИХ ЕЁ СПЕЦИАЛИСТОВ ЯВЛЯЕТСЯ КАНДИДАТ ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ДОЦЕНТ НИНА НЕСТЕРОВНА ГАНЦЕВА. СФЕРА ЕЁ НАУЧНЫХ ИНТЕРЕСОВ – ФРАНЦУЗСКАЯ МЕБЕЛЬ XVIII ВЕКА. НИНА НЕСТЕРОВНА АВТОР БОЛЬШОГО ЧИСЛА ИССЛЕДОВАНИЙ ПО МЕБЕЛИ И ТВОРЧЕСТВУ ПАРИЖСКИХ КРАСНОДЕРЕВЩИКОВ. С 2015 ГОДА ОНА ВХОДИТ В ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ВЕСТНИКА «МИР ИСКУССТВ». МЫ ПОБЕСЕДОВАЛИ С НЕЙ ОБ ИСКУССТВЕ ФРАНЦУЗСКИХ МАСТЕРОВ, КОЛЛЕКЦИИ МЕБЕЛИ XVIII ВЕКА ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG, КОТОРАЯ НА СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ НАЧИТЫВАЕТ ОКОЛО 1000 ПРЕДМЕТОВ, И ПЛАНАХ КАФЕДРЫ НА ТЕКУЩИЙ ГОД.

– Уважаемая Нина Нестеровна, одна из основных сфер Ваших научных интересов – французская мебель XVIII века. С чем это связано? Откуда интерес к этой стране и этому периоду?

Интерес возник благодаря тому, что я начала работать на Кафедре художественной реставрации мебели. Здесь я веду научно-исследовательскую работу, потому что по образованию я – философ. Но ещё в школе, начав изучать французский язык, естественно, мне хотелось побывать во Франции. И когда эта возможность появилась, мы с моим коллегой-реставратором, отправились в эту страну. Там я приобщилась к истории художественной мебели и её реставрации. Мы посещали известные музеи, замки, видели предметы воочию, и именно эта насмотренность дала нам возможность понимать, изучать, атрибутировать эту мебель. Французская мебель XVIII века привлекла меня интересным художественным оформлением, своим стилевым решением. Владея французским языком, я могла знакомиться с научными исследователями, которые проводились в этой стране достаточно активно в 2000-х годах, благодаря грантам правительства Франции.



Кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова Нина Нестеровна Ганцева и кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой художественной реставрации мебели Андрей Игоревич Машакин

Кроме того, я вдруг обнаружила, что, казалось бы, такие известные имена, как Андре-Шарль Буль (1642 – 1732), совершенно не изучены у нас в России. То есть специалистов по художественной мебели у нас можно пересчитать по пальцам, и их становится все мень-

ше. Это, безусловно, редкий и удивител,ьный специалист Ираида Куртовна Ботт, которая работает в Царском Селе. В Государственном Эрмитаже – это Тамара Раппе. Они в большей степени анализируют европейскую, в частности немецкую мебель, того же Давида Рёнтгена (1743 – 1807). Что касается французской мебели, то по существу оказалось, что я фактически её первооткрыватель в России. Мне было очень приятно, когда журнал «Антиквариат» предложил печатать статьи по французской мебели, т.к. у них был вакуум научных материалов именно в этом направлении. Мы стали печатать статьи, посвященные известным французским мастерам эпохи Людовика XIV, Регентства, Людовика XV, Людовика XVI. Французское искусство XVIII века, на мой взгляд, это вообще наиболее интересный этап в истории, повлиявший на всё мировое искусство, в том числе и русское. Но это ничуть не принижает значения наших отечественных мастеров. Они во многом ориентировались на изделия знаменитых французских краснодеревщиков, ввозимые в Россию.

Таким образом, меня всё это увлекло. Я с большим удовольствием изучала и открывала имена французских мебельщиков для российской искусствоведческой науки. Вначале это были имена Бернара II ван Ризенбурга (работал в период с 1730 по 1767 годы) и Пьера Мижона (1696 – 1758). Затем были интересные находки в нашем университетском музее.



Ираида Куртовна Ботт (справа) в Музее частных коллекций ASG

У нас есть тумбы в стиле Регентства второй половины XIX века. Когда они поступили к нам из Третьяковской галереи, то значились как малоценные. Но когда кафедра взяла на реставрацию одну из этих тумб, то при проведении демонтажа было обнаружено клеймо Матье Бефора Младшего (1813 – 1889). Это малоизученный мастер, и мы написали о нём статью. Этот мастер работал в исторических стилях. Фасады тумб были украшены наборами, которые сейчас, к сожалению, утрачены. Это были объёмные, выступающие на поверхности наборы из полудрагоценных камней с изображениями ветвей и птичек. Их можно рассматривать как уникальный авторский декор, т.к. он встречается только у Бефора Младшего.



Матье Бефор Младший
Тумба в стиле Регентства
Вторая половина XIX века
Музей Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова, Москва

У нас в музее есть так же замечательные французские копии бюро Жана-Анри Ризенера (1734 – 1806), подлинник которого хранится во Франции, и двух комодов Гийома Беннеманна (1750 – после 1811). Последние были



Копия бюро Жана-Анри Ризенера
Музей Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова, Москва



Копия комода Гийома Беннеманна
Музей Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова, Москва

закуплены еще в конце XIX века директором Императорского Строгановского училища. Это совершенно потрясающие копии, отреставрированные нами. Сейчас они находятся в экспозиции музея.

Наша кафедра активно участвует в сохранении мебельной коллекции нашего музея. Вместе с тем мы активно сотрудничаем с другими музеями. Например, по случаю инаугурации президента, которая проходила в Большом Кремлевском дворце, двери там были отреставрированы нашими студентами. Недавно у нас был завершён грант в музее Мураново, где мы со студентами создали динамические 3D-модели тех предметов, которые находятся в музее. Это новая цифровизация, когда на основе традиционных технологий проведения обмеров исторической мебели затем можно создать интерактивные и очень наглядные копии. Музейные предметы нельзя трогать и открывать. А в электронном виде на экране любой посетитель может посмотреть, что из себя представляет тот или иной предмет внутри. Это очень интересно, и мы первая, без бахвальства, кафедра, которая делает подобное в России. Это находка наших преподавателей.

– XVIII столетие во Франции называют «Золотым веком» мебельного искусства. Почему именно в этой стране сложились благоприятные условия для развития данного вида декоративно-прикладного искусства?



Копия комода Гийома Беннеманна
Музей Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова, Москва

Во Франции сложилась совершенно удивительная ситуация. Тут всё слилось воедино, и экономическая, и политическая ситуация, и деятельность королей Генриха IV и Людовика XIV, которые начали приглашать во Францию на работу иностранных мастеров. В основном это были немцы. А, как известно, немецкие мастера были особенно искусны в области создания механической мебели. Им организовывали мастерские в Лувре, там они и проживали в крыле Ришелье, где сейчас экспонируется коллекция мебельного искусства XVIII века. Мебельщики работали там вместе с мастерами графиче-

ского искусства, в том числе и с Шарлем Либереном (1619 – 1690). Таким образом, вместе они сотворили единый художественный мир, в котором создавали совершенно замечательные произведения искусства.

В развитии мебельного искусства во Франции XVIII столетия огромную роль сыграл Людовик XIV. Это был абсолютный правитель, которому до всего было дело. Он проводил не только политические и военные мероприятия, но и уделял большое внимание олицетворению в предметном искусстве величия своего правления. В этот период ведется строительство Версальского дворца, в котором даже двери украшены символом «короля-солнце», который освещает всё и всё должно быть прекрасно. Кардинал Ришелье создает Академию живописи, которая готовит мастеров для непосредственного осуществления грандиозных проектов Людовика XIV. Король лично принимал участие в создании многих проектов. В частности, есть косвенные данные, что Людовик XIV вместе с Андре-Шарлем Булем прорабатывал проекты создания мебели, в частности, великолепных шкафов. В своих статьях я даже провожу параллели между Людовиком XIV и Булем. Это был первый момент – роль личности в развитии искусства.

Второй момент – Тридцатилетняя война, из-за которой Германия находилась в ужасном положении. Немецкие мебельщики начали перебираться во Францию. Им давали привилегии как иностранным мастерам. Это было связано с определенной экономической политикой. Потому что, если можно так выразиться, парижские мастера были избалованы, а иностранцы, приезжавшие во Францию, соглашались на более низкую заработную плату, которую даже вернее будет назвать стоимостью заказа.

В результате был сформирован определённый художественный вкус. Знать подражала королю вкуса Людовику XIV и желала обладать такими же совершенными предметами. Плюс мастерство исполнения, в котором соединились французские и немецкие традиции и технологии. Всё это и дало толчок к развитию.

Помимо краснодеревщиков появились и выдающиеся бронзовщики, например, Жан-Жак Каффиери (1725 – 1792). Его фурнитура всегда чудесно прочеканена. Андре-Шарль Буль предпочитал сам лить бронзовые детали для своих предметов, ему было проще самому вылепить и посмотреть, как накладка выглядит на предмете. Затем он что-то подправлял и отливал. А когда фурнитура заказанная, это сразу заметно. Буль даже испытывали большие неприятности вплоть до судебных разбирательств, потому что он делал ту работу, которую должны были делать бронзовщики гильдии.

После смерти Людовика XIV мебельные традиции были подхвачены мастерами Регентства и герцогом Орлеанским. Его любимым мастером был Шарль Крессан (1685 – 1768). А дальше эпоха Рококо и Людовик XV… При Людовике XVI ещё создаются уникальные предметы. А вот уже при Наполеоне Франсуа-Оноре-Жорж Жакоб-Десмальтер (1770 – 1841) для Большого Трианона создаёт мебель, украшенную бронзовыми накладками, выписанными по каталогу. Они уже лишены той художественной привлекательности, которая свойственна только рукотворному производству. Это штамповка, серийное производство. Вот такая интересная социальная история искусств, которая раскрывает происхождение предметов искусства.

– Занимаетесь ли Вы атрибуцией мебели?

Нет, у меня нет официального разрешения, я не являюсь экспертом. Но атрибутировать мебельные предметы я могу довольно точно. Я делаю это по каким-то деталям, известным мне как профессионалу. Есть свои секреты. Однажды я выступала на конференции в Государственном историческом музее с докладом по Андре-Шарлю Булю, и мне задали вопрос, а можете ли Вы отличить предметы в технике буль XVIII века, от изделий века XIX? Да, могу. По тонким нюансам можно определить даже вещи XVIII столетия, изготовленные самим Булем и мастерами, работавшими в этой технике. Это всё достигается насмотренностью.

– Кого из французских краснодеревщиков XVIII века Вы бы могли выделить как наиболее значимого для эпохи, повлиявшего на развитие Больших стилей или особенно любимого Вами?

Это, безусловно, Андре-Шарль Буль. Это неоспоримая величина. В период Регентства – это Шарль Крессан. Затем Жан-Франсуа Эбен (1721 – 1763) или Обен. У нас его фамилию переводят как Эбен. Это связано с эбеновым деревом. Но мне больше нравится Обен. Это звучит корректнее. При Людовике XVI выделяется Ризенер. Его и Бернара II ван Ризенбурга можно назвать создателями лучших механических моделей мебели.

Если говорить о моём любимом мастере, то это Шарль Крессан. Он сентиментальный, он разработал интересный рокайльный декор. Много изделий Крессана находится в собрании Уоллеса, в Лондоне, т.к. в период Революции имущество Гард-Мёбль распродавалось.

Были мастера и менее именитые – Матье Криер (1689 – 1776) или Жан-Батист Булар (около 1725 – 1789). Не хотелось бы их называть мебельщиками «второго эшелона». Она создавали интересные предметы. Но, как в среде художников, есть живописцы выдающиеся, признанные во всем мире, а есть талантливые. Так же и в мебели.



Жан-Батист Булар
Пара стульев
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение
88,5×42,5×49,5 см, 89,5×43×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2144 (1,2)

– В 1743 году в Париже вышел статут, согласно которому каждый краснодеревщик должен был иметь собственное клеймо. Какова роль и значение авторского штампа на мебели? Является ли он лишь подписью автора или же гарантирует ещё и высокое качество исполнения?

Это и своеобразная подпись, и гарант качества. Это взаимосвязано, потому что для того, чтобы получить клеймо, а это не так просто, нужно было зарекомендовать себя в качестве хорошего мастера и иметь заказчиков. Но важно понимать, что мастера не всегда стави-



Матье Криер
Бюро
Франция, середина XVIII века
Палисандр, фиалковое дерево, маркетри, золочёный картон
93×80×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-0623



Жак Дюбуа
Комод
Франция, XVIII век
Розовое дерево, палисандр, золочёная бронза, брекчиевидный красныймрамор с полями розового и жёлтого цветов (Bréche de Montmeyan)
88×114×62 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2004



Авторские клейма Жака Дюбуа на комоде БСИИ ASG, инв. № 12-2004

ли клейма на свои предметы, потому что иначе налоги надо было платить со всех изделий, на которые они его проставляли. Это делалось чисто из экономических соображений. Но, безусловно, если клеймо ставилось на предмет, то его стоимость в разы возрастала.

– Наш институт занимается атрибуцией французской мебели XVIII века. В своих исследованиях мне, как мне кажется, удалось определить авторство мебельных изделий по рисунку резьбы, характерному набору маркетри и форме отдельных элементов. Насколько убедительным Вы считаете установление авторства по данным признакам у мебели без штампа?

Если на предмете мебели нет клейма и нет документально подтвержденных архивных данных о его авторстве, то атрибутировать изделие очень сложно, потому что есть вероятность, что он был выполнен учениками. Поэтому, в случае, если нет штампа, я бы ставила знак вопроса или использовала формулировку «предположительно». Во Франции в архивах хранится огромное количество документальных материалов, которые периодически изучаются. Там присутствуют данные о заказных предметах, есть бухгалтерские книги учёта, в которых фиксируются суммы, выплаченные мастерам за заказ. Вот такие данные уже могут являться подтверждением.

Иногда к нам на реставрацию приходят предметы из других музеев, и мы устанавливаем их происхождение, откуда они поступили. У меня был случай с Всероссийским художественным научно-реставрационным центром имени академика И. Э. Грабаря. Там работал наш студент, у которого в работе был шкаф из Екатеринбургского музея. И когда я увидела этот шкаф, я сразу вспомнила близкий ему шкаф из столовой Дворца князя Кочубея из Царского Села с рельефной резьбой. В результате студент нашёл архивное фото реставрируемого им шкафа из Екатеринбурга во дворце Кочубея в Санкт-Петербурге. Это шкафы европейского производства.

– Какой вид мебели у Вас является любимым?

Это, конечно бюро. Бюро мне очень нравятся. Там такая интересная конструкция. Они удобные, функциональные и практичные в работе. Вы открываете бюро и можете за ним работать, писать или хранить что-то. Мне нравятся и секретеры. У них интересная история появления. Изначально это был чисто женский предмет мебели с множеством ящиков, в которых можно было прятать записки. Бюро и секретеры – это уютная мебель, в отличие, например, от комодов. Они огромные и стояли в больших апартаментах или дворцах. Комоды предназначались лишь для хранения чего-либо, например посуды.



Бюро
Франция, XVIII век
Палисандр, розовое дерево, амарант, орех, хвойные породы древесины, маркетри, золочёная бронза
81×130×62 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2176



Секретер
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза
229×130×54,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-2324

– В Большом собрании изящных искусств ASG находится 88 предметов французской мебели XVIII века. Такого количества парижской авторской мебели нет даже в Эрмитаже. Как Вы оцениваете мебельные коллекции нашего собрания?

Я, к сожалению, не знакома с собранием воочию, только по публикациям в вашем Вестнике. Ваше собрание обладает совершенно замечательной коллекцией французской мебели. Мне хочется выразить безусловную благодарность владельцу этого собрания, который привёз в Россию все эти великолепные вещи и сделал их доступными для общественности. Это особенно актуально в современных реалиях. Раньше я два раза в год, как минимум, посещала Францию. Я посещала замки, музеи, Версаль, Фонтенбло, Карнавале и Лувр. Ваше собрание даёт возможность прикоснуться к этим шедеврам здесь, понять их красоту, увидеть пропорции, декор.

Я надеюсь, что мне удастся все-таки посетить ваш музей. Потому что те предметы, которые я вижу в ваших публикациях, мне очень интересны. Это действительно музейные предметы высокого уровня. В России у нас нет ни одного музея, который бы специально целенаправленно собирал французскую мебель XVIII века. Она есть в дворцовых интерьерах Санкт-Петербурга и в Москве, но это разрозненные предметы. А у вас целое собрание.

– Мы планируем издать богато иллюстрированный альбом с изделиями декоративно-прикладного искусства из Большого собрания изящных искусств ASG. Отдельную главу мы посвятим французской мебели XVIII века с клеймами парижских мебельщиков. В ней мы приведём фотографии предметов и клейм, описания предметов, сведения об автора. Какие бы ещё позиции Вы порекомендовали включить в издание?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять всю концепцию издания. Подобные издания публикуют все большие музеи. Их предваряет вступительная статья, большая или состоящая из подразделов. Можно разделить предметы по стилям. Тут разные могут быть концепции и варианты. Например, каталог мебели из собрания Уоллеса. У них у каждого предмета указан провенанс, если он известен. Это очень ценно.

– Во Франции много авторитетных исследователей мебели: Пьер Верле, Пьер Кжельберг, Билль Палло. Все они авторы монографий. Кого бы Вы еще могли называть в числе видных специалистов в этой области, как зарубежных, так и отечественных?

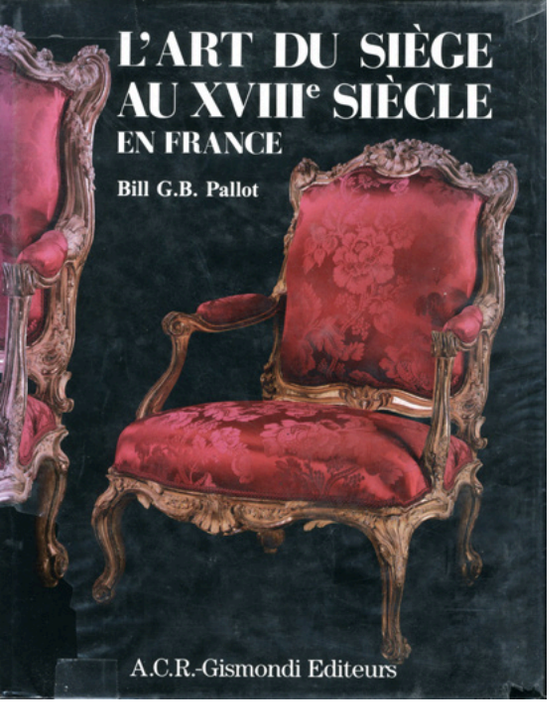
В России я уже выделила Ираиду Куртовну и Тамару Раппе. Есть так же специалисты в Царском Селе. Наталья Углева из Государственного исторического музея занимается больше русской мебелью. У нас очень не хватает докторов наук в этой области, которые могли бы организовывать мероприятия, конференции, оппонировать на защитах.

– Вы доцент кафедру Художественной реставрации мебели. Занимаетесь ли Вы реставрацией?

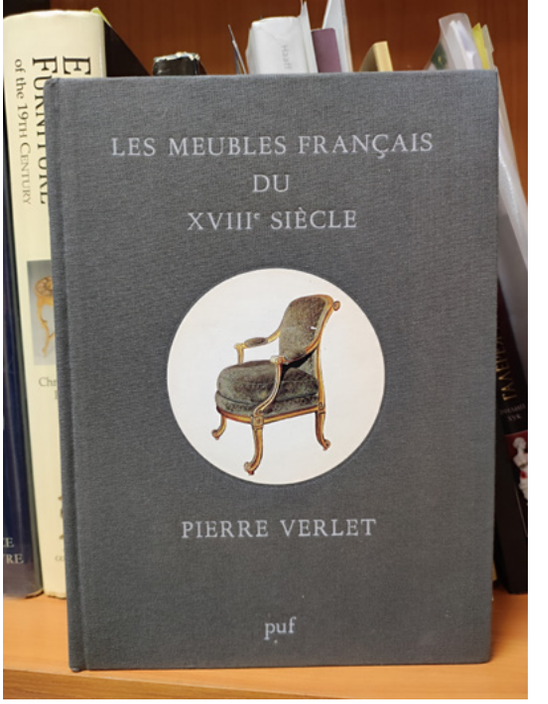
Нет, я теоретик.

– Расскажите какие предметы реставрируются на кафедре и откуда они поступают?

Мы реставрируем самые разные предметы, начиная от мебели, её отдельных деталей, и заканчивая реконструкцией иконостасов. Мы реставрируем предметы из нашего музея. Сотрудничаем с такими известными мастерскими, как центр Грабаря, Государственный научно-исследовательский институт реставрации,



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



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

Шкаф «Теремок» Музей Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова, Москва



Межобластное научно-реставрационное художественное управление. Мы реставрируем предметы из других музеев: Музей декоративно-прикладного искусства, Государственный исторический музей, Третьяковская галерея. К нам так же поступают предметы из частных коллекций. Для Музея Мураново мы реставрировали бюро Баратынского. Это русский жакоб с медным декором. Оно даже какое-то время хранилось в нашем музее, потому что в Мураново был пожар, и оно уцелело благодаря тому, что находилось у нас. Мы занимаемся не только реставрацией, но и реконструкцией. Это тоже интересный род деятельности, потому что нужно сделать проект, подобрать детали, чтобы она соответствовала, изучить стиль. Многие наши студенты участвуют в проектах реставрации, о которых говорит сейчас мэр Москвы Сергей Собянин, по сохранению архитектурного наследия. Они реставрировали высотное здание на Котельнической набережной и театр МХТ им. А.П. Чехова.

– 2025 год для Строгановки юбилейный. Раскройте планы на этот год.

У нас большие планы по цифровизации мебельной коллекции нашего музея. Мы будем создать интерактивную форму динамических моделей. Кроме этого мы начали реставрацию нашего брендового шкафа, т.н. «Теремка». Он был создан ещё в Императорском Строгановском училище в начале XX века. Он своеобразный, выполнен в русском стиле. Долго велись споры, театральный он или нет. Так до конца это и не ясно. В него входят шкаф и несколько стульев. Некоторые были обгоревшими. Предмет очень интересный, и надеюсь, мы успеем его привести в экспозиционное состояние в этот юбилейный год.

Алина Булгакова



ЭМОЦИИ КАК АЛЬТЕРНАТИВА РАССУДОЧНОСТИ

МИКЕЛЕ ТОЗИНИ И РИДОЛЬФО ГИРЛАНДАЙО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ФЛОРЕНЦИИ XVI ВЕКА



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

АННОТАЦИЯ: Автор очень востребованных «Святых семейств», многократно воспроизведенных и украшающих музейные и частные собрания, прославленный интерпретатор творений Микеланджело, утонченный последователь Джорджо Вазари, Микеле Тозини (ди Ридольфо) вместе с учителем Ридольфо Гирландайо играл в художественной жизни Флоренции гораздо более значимую роль, чем это было принято думать до недавнего времени. Его творчество, основанное на связи с прошлым, составляло достойную альтернативу чрезмерно интеллектуальным творениям современников.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Возрождение, маньеризм, художественный язык, Святое семейство.

ABSTRACT: author of the much sought-after, reproduced many times and decorating museum and private collections "Holy families", the renowned interpreter of Michelangelo's artworks, the refined follower of Giorgio Vasari, Michele Tosini (di Ridolfo), together with his teacher Ridolfo Ghirlandaio, played a much more significant role in the artistic life of Florence than was commonly thought until recently. Based on a connection with the past his creativity constituted a worthy alternative to the overly intellectual creations of his contemporaries.

KEYWORDS: Renaissance, mannerism, artistic language, Holy family.

В ПРОЦЕССЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИЙ ЗАЛОВ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВASG ИСКУССТВОВЕДАМ МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ПРИХОДИТСЯ ДЕЛАТЬ НЕПРОСТОЙ ВЫБОР: В ЭКСПОЗИЦИЮ КАКОГО ЗАЛА ВКЛЮЧИТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ЕСЛИ РАБОТЫ МАСТЕРА СОБИРАЛИ МНОГИЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ? НАПРИМЕР, «МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ И ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ» МИКЕЛЕ ТОЗИНИ ВХОДИЛА В СОБРАНИЕ КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ И ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ, БЛАГО ЧТО МАСТЕР НЕОДНОКРАТНО ПОВТОРЯЛ ЭТОТ СЮЖЕТ. РЕШЕНИЕ ВОПРОСА ЗАВИСИТ ОТ ТОГО, НАСКОЛЬКО ОСОЗНАННЫМ БЫЛ ВЫБОР ТОГО ИЛИ ИНОГО МАСТЕРА, КАКИЕ СВЯЗИ – СЕМЕЙНЫЕ, ТВОРЧЕСКИЕ – ОБНАРУЖИВАЮТСЯ МЕЖДУ СТАРЫМИ МАСТЕРАМИ В ТОЙ ИЛИ ИНОЙ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ…

УЧЕНИК РАВНОГО СРЕДИ ПЕРВЫХ

Микеле Тозини, более известный как Микеле ди Ридольфо Гирландайо, родился в Фиренезе 8 мая 1503 года. Его отец Якопо ди Микеле служил в городской магистратуре. Начав обучение у Лоренцо ди Креди, ученика самого Вероккьо, унаследовавшего его мастерскую, перешел к Антонио дель Серайоло, наставником которого был Ридольфо дель Гирландайо. Тозини тоже стал учеником, а впоследствии и приемным сыном этого знаменитого флорентийца, учившегося у фра Бартоломео и дружившего с Рафаэлем. Не известно, когда это произошло, но скорее всего, в начале 1520-х годов, когда первая плеяда учеников Гирландайо (Тото дель Нунциата, Доменико Пулиго, Баччо Гетти) переехали за границу или начали самостоятельную карьеру [5].

Ридольфо работал не только во Флоренции, но и во многих городах и монастырях Тосканы, установив доверительные отношения с видными общественными деятелями того времени. Благодаря его связям с Никколо Антинори, благодетелем монастыря Сан-Якопо в Риполи, Микеле участвовал в написании нескольких картин для часовни монастыря и даже реставрировал «Мадонну со щеглом» Рафаэля. Гипотетическая датировка алтаря в Сан-Якопо-а-Риполи приходится на 1528–1530 гг. [4, p. 451–454].

Живописный стиль Ридольфо дель Гирландайо часто расценивался как интерпретация новшеств, предложенных такими великими мастерами, как Леонардо или Рафаэль, что в корне неверно. Хотя творческие способности Ридольфо были скромнее, современные искусствоведы признают, что у него был индивидуальный и последовательный стиль. К нему больше, чем к кому-либо из мастеров флорентийского Возрождения подходит высказывание, что уважение, оказываемое современниками, не обязательно находит подтверждение у потомков.

Рассмотрение живописи Ридольфо в исследованиях XX века проходило под знаком приписывания им большей части работ своих учеников своей кисти, чему способствовала и его биография от Вазари, где мало информации о его реальном вкладе. Документы, обнаруженные в последние годы, возвращают Гирландайо более важную роль в развитии одного из направлений флорентийской живописи Возрождения [2,6].

Благородное спокойствие и непосредственность чувств, характеризующие алтарные образы, созданные Ридольфо в первые два десятилетия XVI века, фактически соответствуют нормам, используемым для определения Высокого Возрождения, и однозначно превосходят многие работы Леонардо или молодого Андреа дель Сарто.

Уделяя мало внимания работам мастера до 1620-х годов, современная критика до сих пор упускает из виду, что Ридольфо - один из немногих мастеров флорентийского Возрождения, который вращался в тех же кругах, что и его клиенты [4, p. 59]. Его как равного воспринимала семья Медичи, другие патрицианские династии и первые лица из числа духовенства.

Картины «дотозиниевского» периода, как правило, демонстрируют энергичную лепку, свежесть цвета и игру искусственного света, но в то же время трактованы с большей свободой и широтой, чем Ридольфо показывает в своих более поздних работах, написанных в одиночку [5].

Сотрудничество Ридольфо и Микеле началось около 1525 года, что совпало со смертью Давида Бигорди, дяди Ридольфо, с которым он разделял управление мастерской. Как далее объясняет Вазари, Тозини, продемонстрировав высокие художественные качества и покладистость, постепенно заслужил доверие хозяина сначала как ученик, затем как соавтор и, наконец, как «компаньон» и будущий наследник мастерской на площади Строцци [9].

Работы, выполненные мастерской Гирландайо во второй половине двадцатых годов, обычно считаются результатом их сотрудничества; их вклады были равными и неразличимыми.

С началом сотрудничества с Тозини в стиле Гирландайо по сравнению с предыдущими работами не произошло каких-либо особых изменений; кроме того, что персонажи стали более утонченными. Предполагается, что вклад молодого художника поначалу не имел большого значения, и что Микеле Тозини стал играть заметную роль в мастерской в 1540-х годах, когда Ридольфо приближался к своему 60-летию [4, p. 66].



Тозини, Микеле, Гирландайо, Ридольфо дель
Богоматерь с младенцем, Святая Анна, Святой Рох и Святой Иаков Старший (около 1530)
Дерево, масло. Церковь Святого Духа



Гирландайо, Ридольфо дель и Тозини, Микеле
Мадонна с младенцем на троне со святыми Анной, Петром Мучеником, Августином Фомой Аквинским, Винсентом Феррером, Марией Магдалиной и Екатериной Сиенской (около 1530).
Дерево, масло. Церковь Святого Духа, Прато

Вазари утверждает, что Микеле любил Ридольфо настолько, что даже взял его имя. В его «Жизнеописаниях...» (1568) мы читаем, что Микеле, работавший вначале за треть стоимости заказа, вскоре, став правой рукой мастера, стал получать половину [9]. Уже к 1530-м годам он достиг уровня своего учителя. Первые произведения, которые Вазари относит к его авторству, - две «Мадонны с Младенцем и святыми», написанные для церквей Сан-Феличе и Сан-Спирито.

В левом нефе церкви находится картина, которую часто упоминает Вазари в качестве примера сотрудничества двух художников, и, возможно, она является самой первой работой, в создании которой активно участвовал Тозини. На ней изображена Мадонна с Младенцем на престоле со святыми Анной, Петром Мучеником, Августином, Фомой Аквинским, Винсентом Феррером, Марией Магдалиной и Екатериной Сиенской. Преобладание святых доминиканского ордена на панели, написанной для церкви августинцев, еще предстоит объяснить. Этот иконографический выбор может отражать лояльность некоторых членов семьи Сеньи, следующей заветам доминиканского проповедника Савонаролы; из этого вытекает интересная гипотеза, что заказ мог быть выполнен еще во время осады Флоренции, когда эта фракция вновь обрела политический вес. Алтарь был выполнен по заказу Алессандро Сеньи в завещании, составленном 12 декабря 1528 года для семейной часовни, посвященной Святой Анне. Дата смерти Александра неизвестна; он родился в 1459 году, и точно пережил осаду, так как его взяли в качестве заложника имперские войска в 1530 году для обеспечения мира [4, p.65]. А пункт завещания обязывает его наследников завершить картину в течение двух лет. Необычно решительный тон этого положения предполагает, что Алессандро Сеньи намеревался выполнить алтарный образ в короткие сроки, поэтому датировка около 1530 года представляется обоснованной.

Композиция алтаря Сеньи намеренно архаична (возможно, для того, чтобы уважить возможные савонаролианские вкусы клиента), Ридольфо никак не цитирует сюжет со Святой Анной Леонардо да Винчи, хотя он, конечно, имел возможность видеть его во Флоренции в начале XVI века. Ридольфо поместил фигуру Святой Анны выше, отдельно от Мадонны, в позе, которая не только статична, но и необычна, которая напоминает, больше, чем модель Леонардо, Мазаччо. Взгляд Мадонны, обращенный к небу, отменяет взаимопонимание между фигурами. Гирландайо и Тозини было на самом деле более комфортно с моделями, взятыми из произведений Андреа дель Сарто, чем с предоставленными от Леонардо, они отдавали предпочтение тем, чья композиция не была новаторской.

К этому же периоду относится совместная работа Гирландайо и Тозини «Мистическое обручение св. Екатерины Александрийской», выполненная скорее всего для часовни внутри монастыря.



Гирландайо, Ридольфо дель, Тозини, Микеле
Мистическое обручение св. Екатерины Александрийской (ок.1525-1530)

На картине изображено мистическое бракосочетание святой Екатерины Александрийской в присутствии двух святых: святого Доминика и святого Лаврентия. В центре мы видим Мадонну с Младенцем Иисусом на руках, которая преподносит обручальное кольцо Святой Екатерине Александрийской, святые Доминик и Лаврентий стоят у нее за плечами. Все фигуры представлены на нескольких уровнях как по глубине, так и по высоте и освещены скрытым от нас источником. Несмотря на довольно плоский и однообразный фон, передано ощущение объема. Большинство образов святых (слева направо:Иаков, Доминик, Фома Аквинский, Иоанн Евангелист и Урсула), за исключением Святой Екатерины и Святого Доминико, приписываются Микеле Тозини, все они, включая ангелов, высоко держащих корону, имеют типичные для его манеры лица: широкие и слегка плоские, с тенью под подбородком и застывшей кукольной улыбкой [8, p.49-51].

ДВАДЦАТИЛЕТИЕ С ОБРАЗОМ СВЯТОГО СЕМЕЙСТВА

Между 1540 и началом 1560-х годов Тозини и его помощники по мастерской создали для частных коллекций богатых флорентийцев множество картин в стиле маньеризма с изображением Мадонны с младенцем и Святого Иоанна Крестителя. Все они имеют общие черты: вытянутые фигуры, занимающие весь передний план, с Богородицей в розовом платье и контрастной, где-то синей, где-то зеленой мантией, подчеркивающей пирамидальность композиции. Мощное материнское начало Марии Тозини удается сочетать с ее чисто девичьим целомудрием.



Тозини,Микеле и помощники
Мадонна с Христом и Иоанном Крестителем (ок. 1545–1560).
Дерево, масло, перенесено на холст.
Художественный музей Макмаллена, Бостонский колледж

В коллекции музея Макмаллена Богородица, по-матерински обнимая сына, нежно смотрит на Крестителя. Тозини пишет персонажей на фоне деревьев на среднем плане и скалистого речного пейзажа вдалеке. Исследователи не сомневаются в том, что Богородицу писал Тозини, но обращают внимание на недостатки в изображении Христа и Святого Иоанна, лица которых в прошлом были повреждены и только недавно восстановлены.



Тозини, Микеле
Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем (ок. 1545).
Дерево, масло.
Художественный музей Палмера, Университетский парк.



Тозини, Микеле
Святое семейство с младенцем Иоанном Крестителем (ок. 1540–1560).
Дерево,масло.
Художественная галерея и музей Таунли-Холл, Бернли

Версия картины с подписью Микеле в музее Палмера в Пенсильвании, помогает определить его авторскую манеру, которой вскоре после этого стали подражать последователи и ученики (его сын Баччо, Брины, Трабаллези, Никколо Бетти и другие), что делает процесс атрибуции его картин очень запутанным.

«Святое Семейство» из Эрмитажа (1531) отличается позами младенцев: младенец Иисус спит на коленях у матери, а более старший Иоанн Креститель с нежностью смотрит на него.



Тозини, Микеле, Ридольфо дель Гирландайо
Святое семейство с Иоанном Крестителем
Дерево, масло. 122 x 96,5 см.
Государственный Эрмитаж



Тозини, Микеледи Ридольфо дель Гирландайо
Святое семейство с Иоанном Крестителем
Холст, масло. 84 x 67 см.
Государственный Эрмитаж. Копия. Поступила в 1933 из ГМИИ в Москве. Ранее: собр. князя Ф. Ф. Юсупова в Петербурге; до 1924 — Юсуповский дворец-музей в Петрограде.



Тозини, Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо
Мадонна с младенцем
Дерево, масло. 73,5 x 56 см.
Музей-усадьба Кусково

Молодая женщина изображена поколенно, сидящей в фас, голову повернула на три четверти вправо. Младенец Иисус резвится у нее на коленях, держа в правой руке птичку, а в левой, опущенной, – яблоко. Правой рукой мать придерживает ребенка, а левую положила на его ножку. И у матери, и у сына золотистые вьющиеся волосы, над головами – нимб. На Богородице красное платье, на плечах зеленый плащ, на плечах и на груди желто-розовый шарф. На голове розовое покрывало, повязанное в итальянском народном стиле. Фоном выступает каменистый пейзаж, поросший кустарником. Слева и справа здания. Вдали горы, покрытые лесом, под горой строения. Небо покрыто серо-розовыми облаками.



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

«Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» – один из шедевров Большого собрания изящных искусств ASG. Светотеневая лепка объема лица Мадонны, ее рук свидетельствуют о работе с натуры. Голова Мадонны может служить примером распределения светотени на овоидной объемной форме: лоб, теменная область черепа, спинка носа выделены светом, падающим почти под прямым углом, область глаз находится на свету, а лицо почти целиком находится в полутоне (скользящий под углом свет). Источник света расположен вверху слева от головы Мадонны. Так написать лицо и руки Мадонны, тела и головы младенцев можно, только работая над холстом с натурой: женщиной и маленьким ребенком (либо по выполненным с натуры графическим наброскам и зарисовкам). При этом подавляющее большинство других, более ранних работ Микеле Тозини характеризуются несколько условной передачей анатомических и светотеневых деталей.

Во всех вариантах «Святого семейства» мы видим мягкую моделировку, отсутствие теней, другие, близкие к манере Ридольфо, характеристики, что выделяет Тозини как художника творческого даже в контексте выдающейся флорентийской школы.

«ВОСПИТАННЫЙ И БОГОБОЯЗНЕННЫЙ...»

Между 1550-1560-ми годами Тозини с учениками присоединился к Вазари, помогая ему в украшении Палаццо Веккьо во Флоренции. В 1557 году Микеле заказали виды Тосканы для перевода на фреску в зале, посвященном герцогу Козимо I Медичи, а затем вплоть до 1562 года он отделывал другие покои дворца.

Работая на Медичи, Микеле находился в тесном контакте с идеологическими противниками реформы Савонаролы, фактического правителя Флоренции с 1494 по 1498 год, но сумел сохранить нейтралитет. Да и сам Савонарола, выступая против правительства Медичи, не планировал заговоров с целью его устранения, ограничиваясь лишь демонстративным дистанцированием от власти. Дипломатически-нейтральная позиция Тозини, скорее всего перенятая у Ридольфо, объясняет постоянство

заказов его мастерской от доминиканских монастырей, принадлежащих к Реформации, а также от семей, члены которых, выступая против Медичи, оказались в изгнании.

В центре внимания искусствоведов чаще всего находятся три картины художника на библейский сюжет: Рождество, путь на Голгофу и распятие. Представляющие разные этапы жизни Христа, написанные в разные периоды жизни художника, они раскрывают эволюцию его стиля. Вклад Тозини в художественный стиль и технику флорентийского искусства XVI века был значительным. Стилистическая прогрессия его работ от Высокого Возрождения в «Пути на Голгофу» до более зрелого стиля в «Рождестве» и маньеризма в «Распятии» очевидна. Анализ каждой картины по ее точности к конкретному евангельскому тексту, служившему художнику источником вдохновения, позволяет нам осознать глубину познаний Тозини: он не просто брал текст и визуализировал его, а опирался на библейские и литургические источники.



Тозини, Микеле
Поклонение пастухов (1510).
148 x 132 см. Холст, масло.
Музей изобразительных искусств, Будапешт



Тозини, Микеле совместно с Гетти, Бартоломео
Мадонна с младенцем. Фреска (1527).
116 x 148 см.
Часовня слева от нефа церкви Сан-Пьетро-а-Сельва в Мальмантиле, деревне, примерно в 15 километрах к юго-западу от Флоренции



Мадонна с младенцем (фрагмент)

В 1520-х и 1530-х годах формы еще несколько условны, их моделирование, хотя четкое и точное, излишне жесткое.

Такие детали, как тень, отбрасываемая на грудь матери протянутой рукой Христа, показывают, что, как и зрелый Ридольфо, Тозини с помощью освещения добивался трехмерных (скульптурных) эффектов.

Большой тонкостью отличаются использованные цвета: внутри порфирово-красной арки фигуры выделяются на простом бледно-сером фоне. Раскинувшаяся мантия Богородицы (выверенного, а теперь сильно выцветшего синего цвета) почти сливается с серым фоном, что соответствует ее тональному значению. Единственная нота насыщенного цвета во всей фреске – теплый малиновый цвет хитона Богороди-

цы, подчеркнутый терракотово-зеленым узлом ее пояса. Среди этой гаммы приглушенных красок розовые телесные тона обнаженного тела младенца Христа и доброжелательно-бестрепетное лицо его матери светятся тихим сиянием. Хотя фреска Сан Пьетро а Сельва несколько пострадала от времени, она явно написана той же рукой, что и небольшая работа «Милосердие» из Копенгагенского музея.



Гетти, Бартоломео, Тозини, Микеле
Милосердие (после 1518).
Дерево, масло. 72,5 x 57,5 см.
Государственный музей искусства, Копенгаген

Сходство стиля настолько поразительно, что его можно увидеть, несмотря на разницу в технике, между фресковой Мадонной и остальными работами художника, написанными маслом с их резким, четким и точным моделированием. Геометрически упрощенная овальная форма лица Девы С. Пьетро а Сельва и живое лицо ее сына соответствуют лицам картины из Копенгагена. Несколько редуцированная трактовка идеальных женских лиц у Тозини контрастирует с тщательной передачей анатомических форм детей. Эта озабоченность деталями анатомии младенцев придает работам художника старательность и педантичность.

Фреска явно уходит корнями в домашний стиль мастерской Ридольфо Гирландайо и Микеле Тозини. Упрощенно-идеальные типы лица Богородицы с Младенцем поразительно похожи на те, что можно найти в работах Тозини, таких как «Мадонна с Младенцем, Святой Иоанн и ангелы», средоточенную в то же время на изысканности поз и живости хроматического материала.

В 1538 году Микеле был зарегистрирован в гильдии Святого Луки. С 1640-х годов художник раскрепостился, консервативный отпечаток, наложенный сотрудничеством с Ридольфо, однако не препятствовал влиянию Сальвиати и Бронзино.

Одну из картин, написанных Ридольфо дель Гирландайо и Микеле Тозини для Леонардо Буонафеде вспоминает Вазари. Эта панель с Мадонной и младенцем Иисусом между святыми Якопо, Франческо, Кларой и Лоренцо сохранилась сегодня в Музее Тайной Вечери в Сан-Сальви [4, p. 67].

Алтарь Сан-Якопо был завершен к 18 января 1544 года, о чем можно судить на основании записи об оплате в расходной книге за позолоту рамы картины по заказу Буонафеде для Гирландайо и Тозини. Общая сумма выплат составляет 40 флоринов, хотя обычная цена, которую запрашивал Ридольфо за боль-



Гирландайо, Ридольфо дель и Тозини, Микеле
Мадонна с младенцем и святыми Иаковом, Франциском, Кларой и Лоренцо.
Флоренция, Музей Тайной Вечери, Сан-Сальви

шой алтарный образ, составляла 50 флоринов. Это расхождение оставляет некоторые сомнения относительно с.70 полноты документации, но в любом случае можно сделать вывод, что картина была завершена к январю 1544 года, когда Мариотто ди Франческо получил оплату за позолоту рамы [4, p. 70-71].

В 1562 году Микеле был в числе реформаторов флорентийской гильдии Святого Луки, которую он преобразовал в Академию рисования под покровительством Медичи. Тозини стал одним из отцов-основателей и главным исполнителем ее крупных проектов: торжественной церемонии похорон Микеланджело в Сан-Лоренцо (1564 г.), свадьбы Франческо I, сына герцога Козимо де Медичи (1565 г.). Благодаря Вазари Тозини усвоил язык, близкий к микеланджеловской манере, что отражено в некоторых из его самых успешных произведений, таких как Леда и Лукреция (около 1560;Рим, Галерея Боргезе).

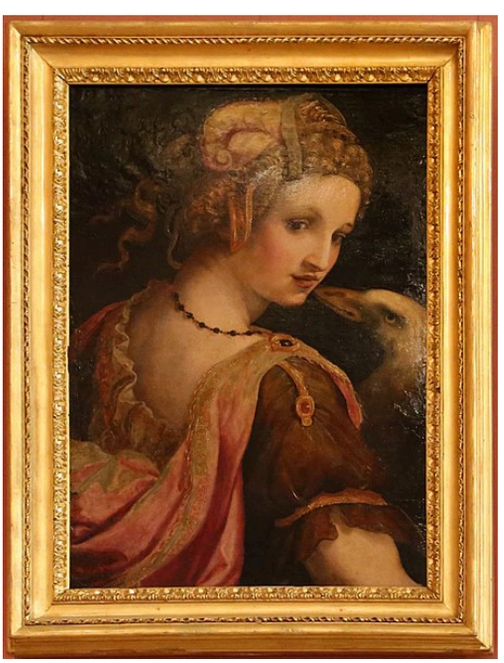
Между 1569 и 1570 годами находился в Риме в компании студентов (Баччо, Франческо Брина и др.), расписывая фресками небольшой храм Санта-Мария делла Керсия в Витербо, принадлежащий Реформатской (доминиканской) церкви.

Тозини боготворил Микеланджело, что доказывается многочисленными повторениями им и его мастерской прототипов картин гения Капрезе: от несравненной Пьеты из Музея изящных искусств Будапешта до ранней скульптурной группы из собора Святого Петра в Риме.

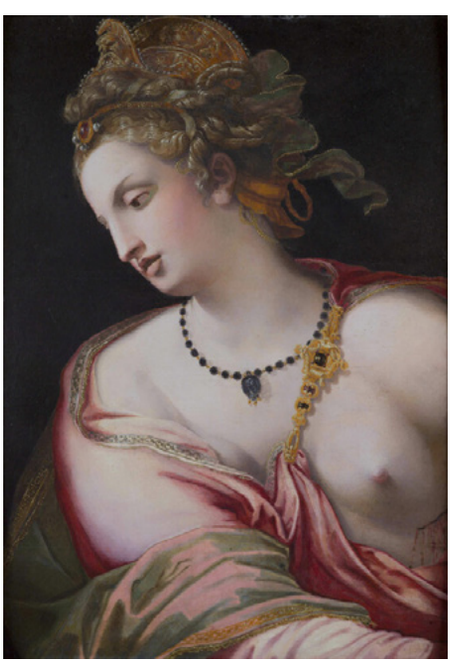
Как парная работа к «Леде» была написана «Лукреция», легендарная римлянка, трагическая история которой связана с изгнанием последнего правителя Рима. Будучи изнасилованной Сесто Тарквинио, женщина публично пронзила себе грудь кинжалом, доказав тем самым свою невиновность. В ужасе от произошедшего Коллатин, муж Лукреции, решил отомстить за нее, возглавив народное восстание, вынудившее Тарквиниев бежать из Рима.

«Лукреция» представляет собой шедевр флорентийской живописи седьмого десятилетия XVI века, красота, элегантность и монументальность которой заключены в нежной белизне плоти, изысканности тканей и украшений, а также сложной прическе, которая выдает явное знание рисунков Микеланджело Буонарроти. Кроме того, крупный план погрудного портрета доказывает знакомство с венецианской живописью, здесь слитое с осторожным использованием цвета, близким к моделям Франческо Сальвиати [ссылка 2].

Фактически эта работа подтверждает мнение Джорджо Вазари о Тозини: «Что мне больше всего нравится в нем, помимо того, что он действительно хороший человек, воспитанный и богобоязненный, так это то, что он всегда



Тозини, Микеле
Леда (ок. 1565).
Дерево, масло. 78 x 117 см.
Галерея Боргезе



Тозини, Микеле
Лукреция (1560-е).
Дерево, масло. 72 x 51 см.
Галерея Боргезе



Тозини, Микеле
Святой Иоанн Креститель (ок. 1540-60)
Коллекции Палаццо Манси



Тозини, Микеле
Портрет молодого человека в облике Святого Себастьяна.
Холст, масло. 77,5 x 62 см

имеет большое число молодых людей в своей мастерской, которых он учит с невероятной добротой» [9, p.543]. Подобные качества высоко ценились влиятельными людьми того времени, что сподвигло художника к тщательному созданию образа. Перед нами предстает утонченная и добродетельная женщина, демонстрирующая не прекрасное тело, а смертельную рану.

После возвращения во Флоренцию в 1574 году Тозини пишет портрет Пьеро Франческо Риччо, бывшего секретаря Козимо I Медичи, впавшего в немилость, вероятно, еще и потому, что это связано с Реформой и монастырем Сан Винченцо. Картина входит в серию портретов выдающихся людей из Прато, изображенных различными художниками и размещенных в ризницах собора. В целом, портретная живопись Микеле сложна для анализа, так как трудно идентифицируема среди работ, фактически принадлежащих ученикам и помощникам.

Микеле Тозини был не менее мастерским художником портретной живописи, как можно увидеть в его портрете молодого человека в облике Святого Себастьяна. Нет сомнений, что эта картина, по-видимому, религиозного содержания, на самом деле относится к жанру портрета и изображает в образе христианского мученика молодого аристократа с тем же именем.

В последующие десятилетия, продолжая идти по этому пути, сам Тозини, как и Пьер Франческо ди Якопо Фоски также внес свой вклад в формирование альтернативного художественного языка, более простого по сравнению с маньеристскими ухищрениями, который уже содержал в себе символы, кодифицированные тогда от Контрреформации.

Несмотря на большое число участников сцены, благодаря драпировке вверху, обрамляющей ее как театральный задник, композиционная структура не кажется перегруженной. Канонич-ность образа Богородицы смягчена непроизвольными жестами младенца и ангелов, напоминающими повседневную жанровую сцену, а не религиозный образ. Подобные произведения, по сути, содержали новую концепцию религиозного искусства. С приходом нового флорентийского правящего класса возникла тенденция синтеза религиозного аспекта со светским, что вызвало некоторые проблемы у наиболее «экспериментальных» художников-маньеристов, чьи сюжеты привлекли внимание Инквизиции.

Следуя примеру Гирландайо, Тозини поддерживал отношения с доминиканским орденом, и деловые, и личные, в целях получения заказов и дружеского расположения. Действительно, в своем завещании от 20 марта 1576 г. (Хорник, 1995) художник заявил, чтобы четверо его детей поступили в следующем порядке: сын, Якопо стал доминиканским монахом, монахинями стали и три дочери Тозини – Дианора, Лизабетта и Франческа, Дионора поступила в монастырь в Сан-Винченцо-а-Прато, Лизабетта в - Сан-Якопо.

ЭПИЛОГ: СВЯЗЬ С ПРОШЛЫМ КАК ДОСТОИНСТВО

Судьба художников, унаследовавших успешную мастерскую, часто заключалась в подавлении собственного творчества. Баччо



Тозини, Микеле
Мадонна с Младенцем, Святой Иоанн и ангелы (1650-е).
Дерево, масло. 135 x 100 см.

Тозини (1534-1582), сын Микеле Тозини, не избежал этой участи, но не успел выйти из моды, поскольку пережил отца всего на пять лет. Однако еще до того, как он взял на себя руководство мастерской на площади Строцци, он стал ее опорой, сотрудничая с более молодыми учениками. Кроме того Баччо работал со своим отцом и Франческо Бринной (1529-1586), самым прилежным учеником Микеле, участвовавшим в коллективных заказах.

Недавние исследования дали более четкие, определенные очертания фигуре этого художника, который показал себя достойным продолжателем традий Тозини и Гирландайо.

В целом, исследование стилистического пути Ридольфо дель Гирландайо доказывает актуальность консервативного художественного вкуса, который сохранялся до середины XVI века, когда на художественной сцене доминировали их современники Вазари и Бронзино. Искусство мастерской Гирландайо и Тозини, не будучи остромодным, все еще было очень востребованным. Сам Вазари нанимал дэтих художников для некоторых своих проектов, как будто хотел присвоить себе их ретро-стиль, чтобы лучше контролировать флорентийскую художественную сцену середины XVI века.

Гармоничный и умеренно натуралистический подход Ридольфо, отличающийся от римских новинок Франческо Сальвиати и Джорджо Вазари, привлекал самых именитых заказчиков. Интерпретируя основные элементы стиля, разработанного Андреа дель Сарто в 1520-е годы, Ридольфо при содействии Микеле Тозини (и поздних последователях, таких как Франческо Брина), мог предоставить клиентам и художникам альтернативу чрезмерно «интеллектуальному» искусству своих современников.

Привычка Ридольфо и его мастерской использовать художественный язык, более знакомый, читаемый и наделенный неоспоримой энергией и натурализмом, был залогом их успеха и обеспечил популярность этого стиля, который пережил своих создателей.

Список использованной литературы:
1. Коркунов Н. Доменико Гирландайо и вновь открытая во Флоренции его фреска//Энциклопедическое обозрение. - 1898. – № 5. – С. 373-378
2. Хорник Х. Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (1503–1577) и восприятие маньеризма во Флоренции: диссертация/ Университет штата Пенсильвания. – 1990. – 280 с.
3. Casamurata M. Unadinastia di artisti “de Floerntia” in Liguria: Raffaello, Giulioe Oraziode Rossi (1510-1626) /Universitàdeglistudi di Genova. – 2018-2019. – 326 p.
4. Franklin D. Ridolfodel Ghirlandaio negliannivenți e l’esordio di Michele Tosini // Ghirlandaio: unafamiglia di pittori del Rinascimentotra Firenze e Scandicci. – 2010. – С. 59-71.
5. Ghirlandaio: Unafamiglia di pittori del Rinascimentotra Firenze e Scandicci. – Edizioni Polistampa, 2010.–184 p.
6. Hornik H. J. The Strozzichapel by Michele Tosini: A visual interpretation of redemptive epiphany // ArtibusetHistoriae. – 2002. – Vol. 23. – № 46. - P. 97–118.
7. Nesi A. Tosini, Michele, detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio // Dizionario Biografico degl iItaliani. – 2019. – Volume 96 [Электронныйресурс]. –Точка доступа. – https://www.treccani.it/enciclopedia/tosini-michele-detto-michele-di-ridolfo-del-ghirlandaio_(Dizionario-Biografico) (проверен 8.01.2025).
8. Pegazzano D. Le pale di Ridolfodel Ghirlandaio e di Michele Tosini per ilmonastero di San Jacopo di Ripoli // Capolavori a Villa La Quiete: Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra. – 2016. – С. 35-60.
9. Vasari M.G. Dellevite de' piueccellentipittori, scultorietarchitettori. -Florenza, 1568. – 1130 p.
Ссылки:
1. https://mcmullenmuseum.bc.edu/mobilelabels/#tosini
2. Йомелли А.https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/lucrezia-4



ТИПОЛОГИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ КОРПУСНОЙ МЕБЕЛИ ПО КНИГЕ ПЬЕРА ВЕРЛЕ



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

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

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мебель, краснодеревщик, столяр, корпусная мебель, стол, шкаф, комод, напольные часы, кабинет, Рококо, Неоклассицизм, декор, маркетри.

ABSTRACT: the article analyzes the main varieties of French cabinet furniture of the 18th century from the Grand Assembly of Fine Arts ASG, made by cabinetmakers. The furniture of the main styles of the era (Regency, Rococo, Neoclassicism) is considered. Items published in Pierre Verlet's book "French Furniture of the 18th Century" are given as analogs of furniture from the ASG collection.

KEYWORDS: furniture, cabinetmaker, carpenter, cabinet furniture, table, wardrobe, chest of drawers, grandfather clock, cabinet, Rococo, Neoclassicism, decor, marquetry.

В 3 (47) номере Вестника «Мир искусств» мы рассмотрели классификацию французской мебели XVIII века, разработанную знаменитым искусствоведом и хранителем Лувра Пьером Верле (Pierre Verlet, 1908 – 1987). Вторая глава второй части его книги «Французская мебель XVIII века» (фр. Les meubles français du XVIII siècle) посвящена типологии шести основных групп столярной (фр. de menuiserie) корпусной и мягкой мебели: мебели для сидения, столов, сундуков и комодов, шкафов, часов, геридонов и зеркал. Во второй главе третьей части Верле анализирует мебель, изготовленную краснодеревщиками (фр. d'ébénisterie): комоды (фр. la commode), столы (фр. la table), шкафы (фр. l'armoire), кабинеты (фр. le cabinet), напольные часы (фр. l'horloge).

КОМОДЫ

Комод – главный предмет мебели XVIII столетия. Еще не до конца оформившийся в своей типичной конструкции, в 1700 году он назывался письменным столом (бюро). Благодаря удобству и широким ящикам комод быстро получил признание и распространение. В первые годы XVIII века герцог д'Антен лично курировал работы по изготовлению нескольких комодов для короля. В 1708 году Андре-Шарль Буль получил три тысячи ливров за изготовление двух комодов для спальни короля в Большом Трианоне. Оба предмета отличаются высоким качеством исполнения и в то же время некоторой неуклюжестью и архаичностью форм.

В период Регентства комод обрел свой классический облик. По бокам его корпус на-

дёжно фланкировался стойками и панелями. В зависимости от типа и эпохи число выдвижных ящиков менялось, так же, как высота и угол наклона ножек. Комоды Регентства (фр. commode à la Régence) или комоды-гробницы (фр. commode en tombeau) имеют очень короткие ножки, из-за чего выглядят довольно массивными. Наибольшее распространение получили парижские и провинциальные комоды 1730 – 1750-х годов, изготовленные столярами и краснодеревщиками. В них над двумя широкими ящиками располагались два небольших ящика, иногда разделенные перегородкой. В другом варианте – три широких ящика помещались друг над другом. Комоды Регентства продолжали изготавливаться и в период правления Людовика XVI. Выдающийся мебельщик Жан-Анри Ризенер (1734 – 1806) адаптировал комоды-гробницы к требованиям искусства Неоклассицизма. При этом в период Регентства, примерно в 1720 году, появился и другой тип комода с двумя широкими ящиками на высоких изогнутых ножках. Возможно, подобный комод впервые изготовил Андре-Шарль Буль, применяя шпонировки фиалкового дерева.



Лапи, Жан
Комод-гробница
Франция, XVIII в.
Палисандр, амарант, золочёная бронза, тёмно-серый мрамор с прожилками и включениями светло-серого цвета (рисунок «клюв ворона») (Gris Sainte-Anne belge)
85×128×64 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2042



Классическая модель комода периода Людовика XV в стиле Регентства. Имеет три ряда ящиков. Шпонирован розовым и фиалковым деревом, фурнитура из золочёной бронзы. Клеймо Леонара Будена. Середина XVIII века. Неборовский дворец [1, илл. 85]



Криэр, Матье
Комод-гробница
Франция, XVIII в.
Палисандр, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Rouge royal)
87×147×69 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1998



Криэр, Матье
Комод-гробница
Франция, середина XVIII века (Рококо)
Палисандр, фиалковое дерево, маркетри, золочёная бронза
Людвигсбургская резиденция, Баден-Вюртемберг [1, ил. 86]

Именно из этой модели впоследствии сформировался комод Людовика XV (фр. commode Louis XV) с двумя ящиками. Примерно до 1740 года эти ящики разделяла перекладина, исчезновение которой впоследствии придало комодам более мягкие округлые формы и однородность. При Людовике XVI сохраняется тот же принцип устройства: в период с 1775 по 1780 годы комоды имеют два ящика. Однако формы их становятся прямыми, а ножки – арочными. Возможно эти комоды можно отнести к стилю Транзисьон. Их часто называют «комодами в греческом стиле» (фр. «commodes à la grecque»). Такие предметы из красного и сатинового дерева изготавливали по заказам маркизы де Помпадур для замков Менар и Овилье в 1761 – 1763 годах.



Комод в стиле Людовика XV на два ящика. Шпонирован розовым и фиалковым деревом. Имеет богатый декор из золочёной бронзы. Парный к нему комод оформлен лаками (Музей Гетти, Калифорния). Имеет этикетку торговца мебелью Дарно. Клеймо Жозефа Баумхауэра. Около 1750 года. Национальная галерея искусства, Вашингтон [1, илл. 84]



Гарнье, Пьер
Комод
Франция, 1770-е годы
Палисандр, фиалковое дерево
Шато Монжоффруа, Долина Луары [1, ил. 79]



Хольтхаузен, Жан
Полукомод
Франция, кон. 60-х – нач. 70-х гг. XVIII в.
Красное дерево, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и включениями серого цвета (Calacatta)
90×82×44,5 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1859



Комод в стиле Людовика XV. Четыре ящика. Цветочные композиции маркетри. Вставки из корня ореха. Клеймо Пьера Аша в Гренобле. Около 1750 года. Музей Дофинуа, Гренобль [1, ил. 132]



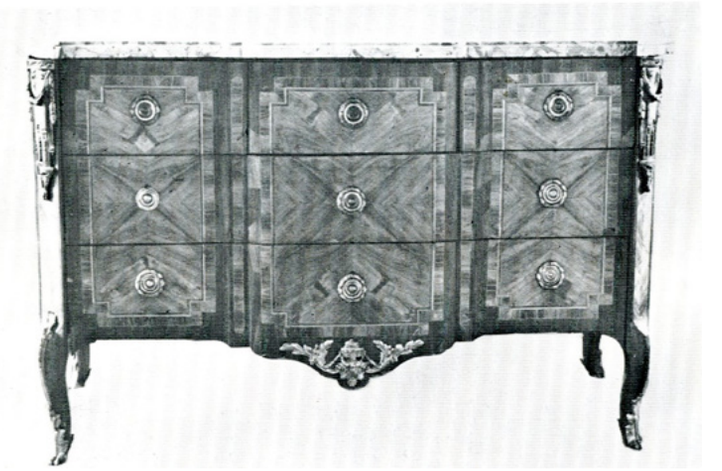
Гарнье, Пьер
Комод
Франция, 60-е гг. XVIII в.
Каркас – массив дуба, сосны, шпон – красное дерево, орех, маркетри, золоченая бронза, красный мрамор с прожилками светло-серого и белого цветов (Royal rouge)
88×131×58 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2484



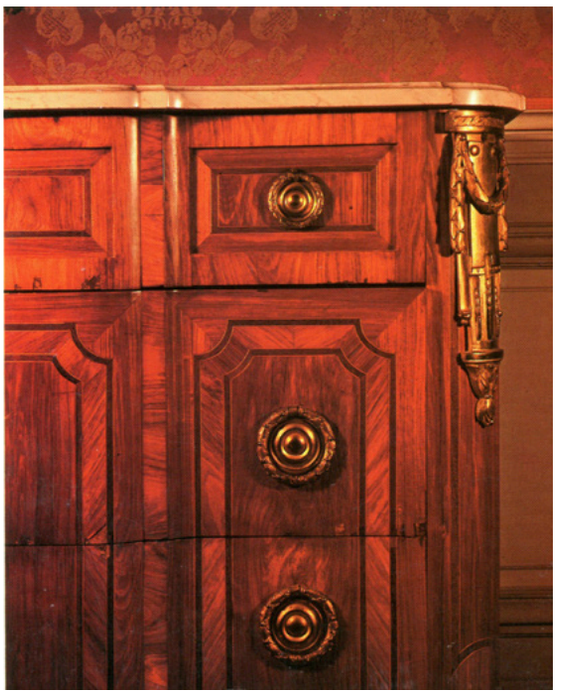
Комод
Франция, 60-е гг. XVIII в.
Каркас – массив дуба, маркетри –шпон палисандра, розовое дерево, золочёная бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
86×102×52 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1783



Фрагмент комода угловой накладкой золочёной бронзы
БСИИ ASG, инв. № 12-1783



Комод в стиле Транзисьон. Как и комоды периода Регентства имеет три ящика. Линии корпуса прямые, ножки – изогнутые. Шпонирован древесиной сатинового, розового и фиалкового дерева. Фасад декорирован тремя композициями маркетри, расположенными по вертикали. Золоченая бронза в стиле Людовика XVI. Штамп Пьера Русселя. Около 1770 года. Музей изобразительного искусства, Пуатье [1, ил. 92]



Фрагмент комода в стиле Людовика XVI. Шпон розового и фиалкового дерева. Два больших ящика и один узкий, образующий фриз
Шато Монжоффруа, Долина Луары [1, ил. 82]

Комоды в стиле Неоклассицизма в целом сохраняют гибридный характер оформления, заимствованный из предшествующих стилей. Тем не менее в 1770 году появился новый тип комода, который постепенно получил повсеместное распространение. Он произошёл с одной стороны от комодов эпохи Регентства (низкие ножки заканчиваются «башмачками» (фр. «en sabots»), «волчками» (фр. «en toupies») или «ножнами» (фр. «en gaines), глубокие и широкие ящики располагаются низко), а с другой – от комодов периода Людовика XV (два или более ящиков, иногда разделенных перекладиной). Над двумя основными ящиками комод

Людовика XVI имел узкий длинный выдвижной ящик или три небольших, помещавшихся на одной линии. Когда это устройство комодов утверждается повсеместно (два крупных ящика внизу и один или три небольших ящика над ними), ящики декорируются тремя филёнками, из которых центральная шире боковых, благодаря чему создаётся впечатление, что комоды имеют шесть ящиков. В конце XVIII века и в первые годы XIX-го комоды, изготовленные из красного дерева и ореха, больше не оформляют подобным образом, хотя устройство остаётся прежним: над двумя большими ящиками, располагаются узкие.

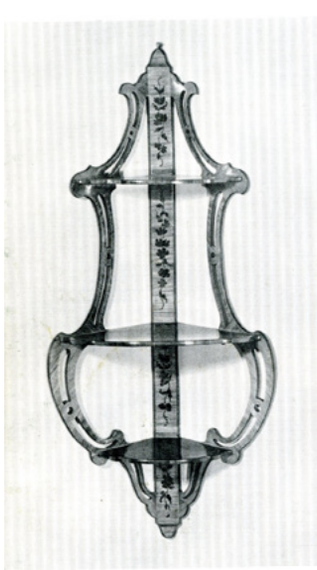


Комод
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Каркас – массив дуба, шпон – палисандр, красное дерево, берёза, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с пятнами и жилами красного и белого цветов (Gris des Ardennes)
84×125×57 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1277



Комод
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Каркас –массив дуба, бук, шпон – палисандр, розовое дерево, вставки из эбенового дерева и берёзы, маркетри, золоченая бронза, тёмно-серый мрамор с прожилками и включениями светло-серого цвета (Sainte-Anne français)
84×129×60 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1263

В едином стиле с комодами для интерьеров подбирались и парные угловые тумбы (фр. l'encoignure). В Комнате для игр Людовика XVI в Версале тумбы эти занимают все четыре угла, что встречается крайне редко. Угловые тумбы при Людовике XV почти всегда завершаются этажеркой (фр. gradin, étagère), состоящей из двух или трех угловых полок, сужающихся кверху, а внизу закрытых двумя небольшими дверцами. Если этажерки располагались отдельно от основного корпуса мебельного изделия, тогда их помещали по бокам от камина. В этом случае они дополнялись консолями или цоколями. С этажеркой или без, угловые тумбы представляют собой небольшой угловой шкаф с одной или двумя дверцами. По центру они могли быть снабжены дополнительной ножкой для придания большей устойчивости (во второй половине XVIII века они исчезнут). При Людовике XVI угловые тумбы дополнялись выдвижным ящиком. Кроме этого, изготавливали и «открытые» (фр. «ouvertes») угловые тумбы без дверок, первые образцы которых можно встретить ещё при Людовике XV.



Угловая этажерка. Предметы данного типа описываются в книге Лазаря Дюво. На обратной стороне чернилами написана цена – 120 ливров. Клеймо Бернара II ван Ризенбурга. Около 1750 года. Метрополитен-музей, Нью-Йорк [1, ил. 20]



Двустворчатая угловая тумба (имеет пару). По центру – дополнительная опора. Шпонирована древесиной розового и фиалкового дерева. Декорирована великолепной фурнитурой золочёной бронзы. Штамп Жана-Пьера Латца. Около 1745 года. Аукцион Sotheby's, Монако, 25 июня 1975 года, № 44 [1, ил. 96]



Угловая тумба, снабжённая по центру дополнительной ножкой
Франция, нач. XVIII в.
Каркас – массив сосны и дуба,шпон дуба и ореха, бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees), маркетри
97,5×93×66,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-2957



Тумба
Франция, XVIII в.
Палисандр, дуб, сосна, маркетри, брекчиевидный красно-терракотовый мрамор с более светлыми включениями (Rouge Alicante)
86×54,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-1342



Биркле, Жак
Пара тумб
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Палисандр, фруктовые породы дерева, светлый и морёный дуб, золочёная бронза, тёмно-красный мрамор с жилами серого и белого цветов (Rouge de France)
80×70×42 см
БСИИ ASG, инв. № 19-0898 (1,2)

Если в интерьере одной комнаты находилось два комода, то у одного из них вместо ящиков были распашные дверцы (фр. la commode à vantaux). Эта трансформация произошла под влиянием угловых тумб. Комоды с распашными дверцами просуществовали до середины XVIII века, а затем превратились в низкий шкаф (фр. bas d'armoire). В период Людовика XVI появились комоды, ящики которых на фасаде делились филёнками на три части, о которых речь шла выше. Впоследствии это трехчастное оформление фасадов приведёт к появлению комодов с тремя распашными дверцами (есть также варианты с одной и двумя дверцами). Такие комоды будут иметь большой успех в период Ампира. При Неоклассицизме ящики, а иногда и раздвижные полки в английском стиле, были скрыты за дверцами.



Двустворчатый комод. Шпонирован древесиной амбойны и декорирован плакетками севрского фарфора (1758 – 1760 годы) в решётке из золочёной бронзы. В 1779 году он принадлежал принцу Конде и украшал музыкальный салон графини де Бурбон в Бурбонском дворце. Работа Бернара II ван Ризенбурга. 1760 год. Частная коллекция [1, ил. 22]



Комод-медальер двустворчатый. Маркетри из атласного дерева и амаранта. Внутренняя часть с двумя рядами небольших ящиков шпонирована амарантом. На накладках из золочёной бронзы клеймо государственной налоговой службы в виде буквы С, увенчанной короной (фр. poinçon C couronné). Около 1745 года. Музей изобразительного искусства, Лилль [1, ил. 90]



Комод с распашной дверцей
Франция, XVIII в.
Каркас – массив дуба, шпон – палисандр и амарант, бронза, пёстрый брекчиевидный мрамор из сцементированных обломков жёлтого, коричневого, красного, рыжего цветов (Breche des Cadeneaux)
85×136×70 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2074

Комоды в XVIII столетии имели разную форму. Иногда их ширина по фасаду и задней стенке была разной. При Людовике XVI изготавливались полукруглые или полуовальные комоды. Часто они имели боковые дверцы и в этом случае назывались «боковыми шкафами» (фр. des armoires latérales). К концу эпохи правления Людовика XV у таких комодов встречаются открытые угловые полки (фр. des tablettes d'angle), в связи с чем их рассматривают как вспомогательную столовую мебель, однако, скорее всего, на этих полках размещали ценные для владельцев памятные или коллекционные вещи.

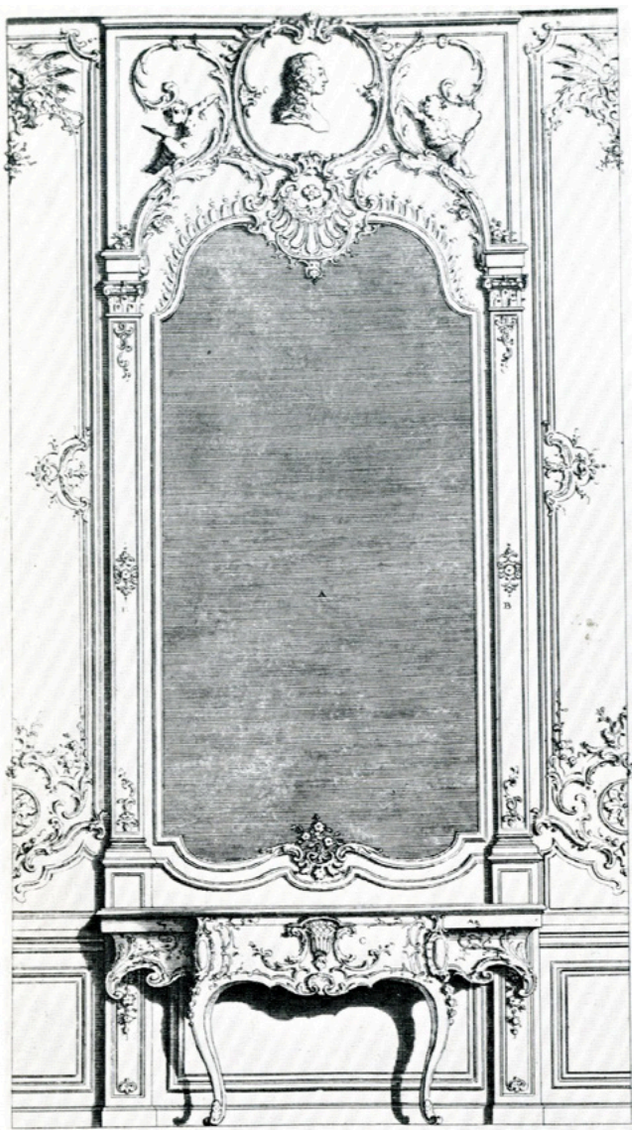


Комод в стиле Людовика XVI. Имеет полукруглую форму. За центральной дверцей находятся четыре ящика. По бокам – полки, ножки – конические, каннелированные. Декорирован лаковыми росписями. Изготовлен с использованием эбенового дерева. Центральная дверца шпонирована розовым деревом. Столешница из крапчатого мрамора. Богатый бронзовый декор: фризы, гирлянды, драпировки. Штамп Клода-Шарля Сонье. Около 1780 года. Частная коллекция [1, ил. 99]

От комода произошли чрезвычайно модные при Людовике XVI консоли (фр. la console), используемые в столовых. Консоли могли также иметь выдвижной ящик в подстолье или угловые полки. В целом, если из комода убрать выдвижные ящики, оставить два полки и добавить мраморную или деревяную столешницу, то получится консоль. Прототипом консоли стал консольный комод (фр. la commode en console), который при Людовике XV имел небольшие размеры и один ящик. Он устанавливался на высоких арочных ножках под зеркалом. Возможно и другое происхождение консоли: при Людовике XV у краснодеревщиков часто заказывали полки из палисандра и красного дерева. По заказу маркизы де Помпадур был исполнен библиотечный комод (фр. commode en bibliothèque), описание которого очень напоминает консоль: «комод не имеет фасада, боковые части покрыты старым лаком, полки выполнены из палисандра, а верхняя часть покрыта мрамором сорта «breche d'Alep» (алепский мрамор) [1, с. 139].

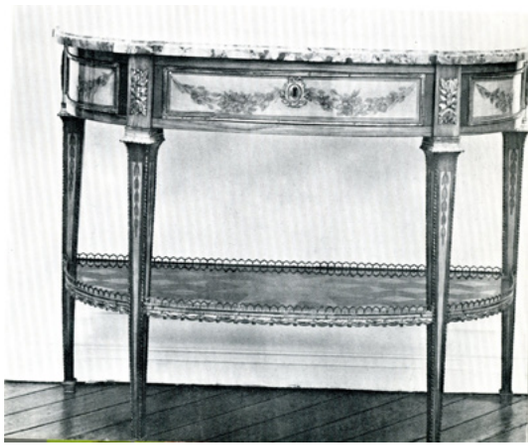


Консоль
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Дерево, резьба, левкас, золочение, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Griotte rouge de belgique)
92×147×54 см
БСИИ ASG, инв. № 14-3043





Консольный комод с ящиком. Относится к типу полу-комодов. Может использоваться в качестве призеркального столика. Две изогнутые ножки. Декорирован лаковыми росписями. Накладки золочёной бронзы в виде рокайлей. Штамп Бернара II ван Ризенбурга. Около 1750 года. Метрополитен-музей, Нью-Йорк [1, ил. 100]



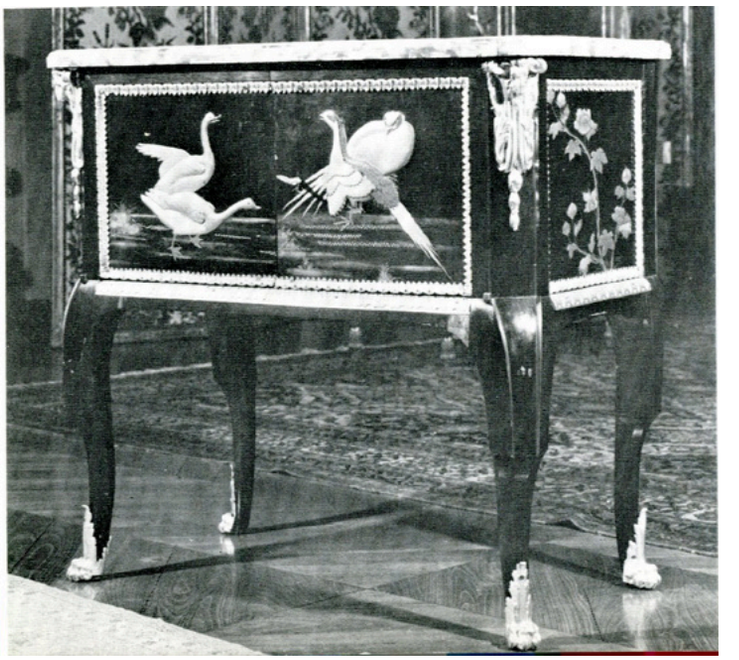
Консоль в стиле Людовика XVI с одним ящиком. Имеет полукруглую форму. Декорирована изящными наборами маркетри в виде цветов и лавровых гирлянд с использованием сатинового дерева. Штамп Шарля Топино. Около 1770 года. Музей изобразительного искусства, Руан [1, ил. 101]

Интерьер кабинета, принадлежащего, вероятно, французскому политическому деятелю Антуану Луи Руйе, графу де Жуи. Консоль возможно изготовлена Шарлем Крессаном около 1730 года [1, ил. 12]

Комоды могли быть разного размера и типа. Были модели, достигавшие трех метров в длину, а были и небольшие изящные образцы, которые называли полукомодами (фр. demi-commodes), превратившиеся при Людовике XVI в небольшие столики. Некоторые комоды напоминали китайские кабинеты. Их торговцы мебелью составляли из 10 – 12 лакированных ящиков разного размера, привезённых с Дальнего Востока. Такой предмет упоминается в переписи мебели маркизы де Помпадур, созданной выдающимся краснодеревщиком Бернаром II ван Ризенбургом (Bernard II van Risamburgh, работал в период с 1730 по 1767 годы). Один из образцов был изготовлен около 1770 года Жаном-Франсуа Лелё (Jean-François Leleu, 1729 – 1807).



Комод
Франция, 60-е гг. XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
77×78×44,5 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2956



Полукомод в стиле Транзисьон. Имеет форму кофра, две распашные дверцы, за ними ящики. Ножки изогнутые. Декорирован лаковыми росписями. Бронзовая золочёная фурнитура: обрамления, плинты, букрании, львиные лапы. В XVIII века принадлежал графине де Буань. Штамп Филиппа-Клода Монтиньи. Около 1775 года. Частная коллекция [1, ил. 93]

СТОЛЫ

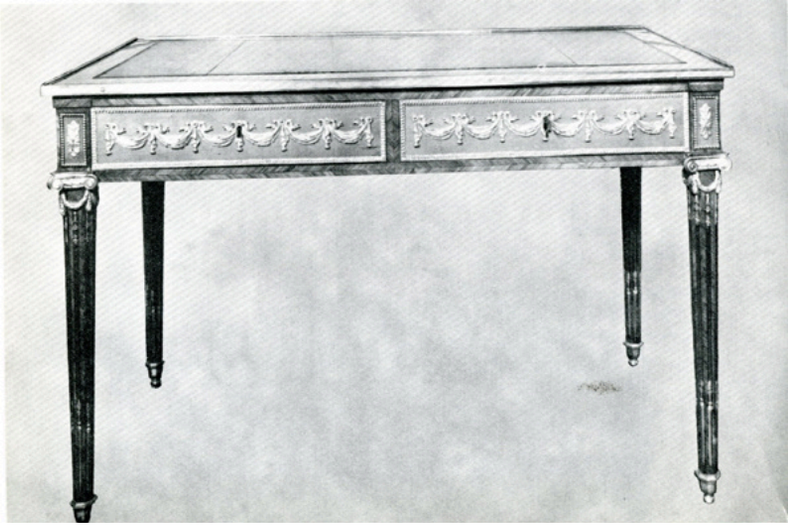
Всё мебельное разнообразие и бесчисленность вариаций французской мебели XVIII века ярче всего воплотились в типах столов. Эти, главным образом небольшие, столики являются настоящими произведениями искусства.

Письменный стол (фр. la table à écrire) – самый известный и простой тип мебели. Одна из его разновидностей – большой плоский письменный стол (фр. bureau plat). Вначале его столешницу обтягивали бархатом, а затем сафьяном или кожей, обрамляли медными молдингами и декорировали бронзовыми аграфами по углам. В период Регентства и Людовика XVI письменные столы имели прямоугольную форму, при Людовике XV популярными стали скругленные столешницы. Плоские письменные столы снабжались двумя-тремя большими ящиками. В мебели первой половины XVIII века они разделялись узкими ящиками, предназначенными для хранения свитков. В подстолье иногда размещались выдвижные полки – сначала по одной на каждом конце, а затем и по длинной стороне столешницы. Если стол

предназначался для библиотеки, то у него могло быть четыре полки. При Людовике XVI ящиков в подстолье могло и не быть, однако, чаще всего, они опоясывали его по всему периметру.



Плоский письменный стол
Франция, XVIII в.
Палисандр, кожа, тиснение, золочёная бронза
72×97×55 см
БСИИ ASG, инв. № 15-2780

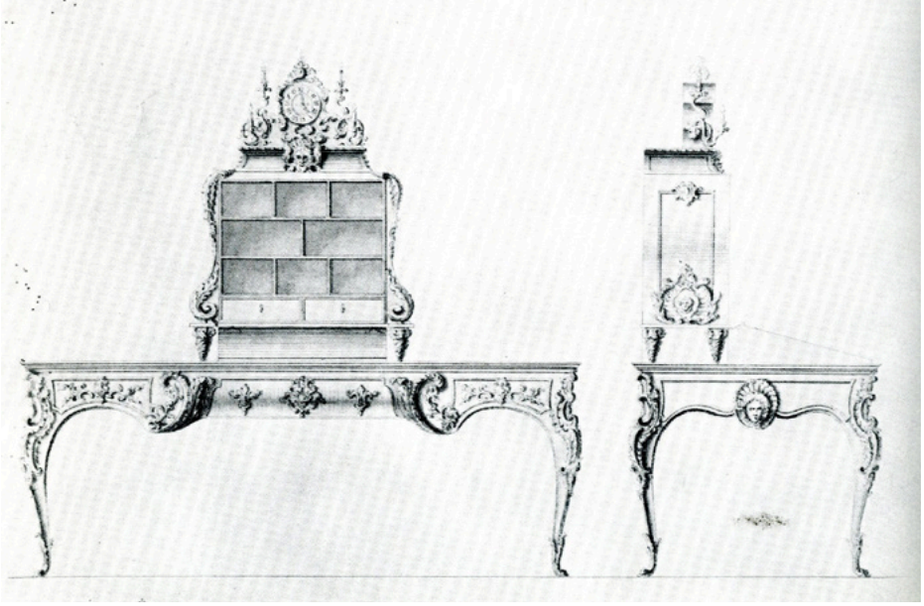


Письменный стол или плоское бюро. Конические каннелированные ножки, увенчанные ионическими капителями. Два ящика. Шпон жёлтого и зелёного дерева. Штамп Филиппа-Клода Монтиньи. Около 1780 года. Лувр, Париж [1, ил. 103]

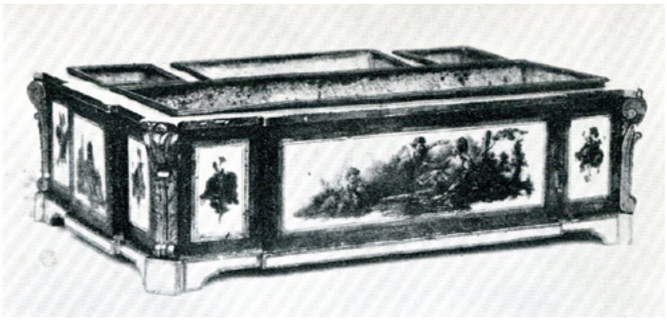


Письменный стол. В подстолье два ящика. С краю по бокам три отделения, крышки которых поднимаются с помощью кнопки, скрытой под кожаной обивкой столешницы. В одном из ящиков (справа) находится медный письменный прибор. В задней части по центру расположен рулон зелёной тафты, закреплённый на пружине и циркуле. Рулон этот используется в качестве экрана. Шпонирован красным деревом. Столешница окаймлена медью с трёх сторон. Замковые личинки и «башмачки» из золочёной бронзы. Штамп Жозефа Штокеля. Около 1780 года. Шато де Бурж, Эндр [1, ил. 118]

До окончательного оформления в том виде, к какому мы привыкли, стол прошёл несколько стадий эволюции. Стол с тремя большими ящиками в стиле Людовика XV был лишь прообразом письменного стола, формы которого были унаследованы от мебели предшествующего монарха. Изначально это был предмет мебели со столешницей, под которой довольно низко располагались ящики по обе стороны от центральной створки. Столы устанавливались обычно на восьми, а не на четырёх ножках. Около 1700 года центральную створку заменил ящик, в результате чего число ящиков дошло до семи. В Англии впервые разработали конструкцию библиотечного стола (анг. library-table), которая впоследствии будет активно применяться во Франции, в Провансе. Мастер из династии Эбенов изготовил подобный стол для замка Шантелу (ныне в музее Тура). Его центральная ниша фланкирована двумя ящиками. Такой тип столов изготавливался вплоть до Первой Империи. Наследием эпохи Людовика XIV является и то, что столы снабжаются картоньерками или держателями для бумаги (фр. serre-papiers), которые за редким исключением образуют отдельный предмет мебели, размещавшийся на краю стола. Классическая конструкция письменного стола выглядела так: внизу – шкаф, а на столе – картоньерка, увенчанная часами, играющими служебную и декоративную роль.



Бюро, изображённое на рисунке, в 1746 году принадлежало Ричарду Арундейлу из Аллердон Парка в Йоркшире. Впоследствии у предмета был утрачен стол, часы и осветительный прибор. В 1972 году бюро было продано в музей Temple Newsam House в Лидсе. Клеймо Бернара II ван Ризенбурга. Рисунок хранится в Королевском институте британских архитекторов. Подписан Варди



Ящик для письменных принадлежностей. Декорирован эмалированными металлическими пластинами, имитирующими севрский фарфор. Рамки из золочёной бронзы. Штамп Granchez, Au Petit Dunkerque. Около 1770 года. Аукцион Doucet, Париж, 7 июня 1912 года, № 231 [1, ил. 116]



Кофр для письма с гербом президента парламента Бургундии Жана Перара. Композиция маркетри на фоне фиалкового дерева. На картуше имя Жана Демулена в Дижоне. Около 1780 года. Музей изобразительных искусств, Дижон [1, ил. 130]

На столе часто располагался ящик для письменных принадлежностей (фр. l'écritoire), корпус которого покрывался лаком, декорировался бронзовыми накладками и фарфором. Ящики эти составляли ансамбль со столами. Иногда они дополнялись мобильной доской в виде наклонной плоскости – пюпитром (фр. pupitre).

Около 1730 года появился секретер со скошенной крышкой (фр. secrétaire en pente). Его форма произошла от этажерки. Из-за путаницы в терминологии его иногда называют секретером-шкафом (фр. secrétaire en armoire), секретером с крышкой (фр. secrétaire à abattant) или, как при Людовике XVI, секретером-гробницей (фр. secrétaire à tombeau). Крышка этого секретера имела характерный прогиб в верхней части, получивший название «спинка ослика» (фр. «secrétaire en pente ou dos d'âne»). Недостатком плоского письменного стола было то, что бумаги лежали на нём отрыто. Краснодеревщики и механики много работали над новой моделью, чтобы спрятать бумаги и придать письменному столу более конфиденциальный характер. Секретер со скошенной крышкой – первый шаг на этом пути.



Бюро
Франция, XVIII в.
Массив и шпон европейского ореха, ель, палисандр, береза, маркетри, бронза
99×100×50 см
БСИИ ASG, инв. № 15-0944



Бюро
Франция, XVIII в.
Палисандр, розовое дерево, амарант, орех, хвойные породы древесины, маркетри,золочёная бронза
81×130×62 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2176



Секретер со скошенной крышкой в стиле Людовика XV. Маркетри в виде веток фиалкового дерева. Крышка снабжена бортиком, служащим в качестве подставки для книг. Штамп Жака-Филиппа Кареля. Около 1760 года. Музей Карнавале, Париж [1, ил. 104]

К редким типам мебели относятся секретеры с двойными скошенными крышками (фр. secrétaires en double pente), за которыми одновременно могли работать два человека, обращенные лицом друг к другу. Самым необычным является секретер, на котором стоит клеймо Ризенбурга (Музей Гетти, Лос-Анджелес). В Музее Маньен (Дижон) хранится секретер данной разновидности со штампом Бон Дюрана. Он прост в устройстве и предназначался для детей.

С аналогичной целью - сохранением конфиденциальности - был создан секретер-шкаф, откидная крышка которого ориентирована по вертикали. Если секретеры со скошенной крышкой могли устанавливать по центру комнаты, то секретеры-шкафы только вдоль стен. В верхней части располагался большой выдвижной ящик, внизу – такие же ящики или две распашные дверцы, за которыми спрятаны полки, ящики или сундук.



Аш, Кристоф Андре (?)
Секретер
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Розовое дерево, палисандр, торцевые спилы оливкового корня (?), маркетри, золоченая бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
157×110×42 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1153



Вови, Жан-Альдебер
Секретер
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, тёмно-серый мрамор с прожилками и пятнами светло-серого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
142,5×39× 93,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-0840



Секретер с откидной крышкой, распашными дверцами и четырьмя ящиками. Предмет установлен на изогнутых ножках и декорирован наборами маркетри в виде розеток и лучей. По верхним ящикам фриз из золочёной бронзы в форме листьев. Штамп Мартена Карлена и Жана-Жака Пафра (? – 1793). Около 1775 года. Частная коллекция [1, ил. 27]

Результатом дальнейших поисков становится секретер с цилиндрической крышкой (фр. secrétaire à cylindre). Его полукруглая крышка, составленная из планок, поднимается вверх, открывая полки. Первый секретер-цилиндр был изготовлен Жаном-Франсуа Эбеном (Jean-François Oeben, 1721 – 1763) для Людовика XV в Версале. Мастер не успел его закончить, что сделал в 1769 году его ученик Ризенер. В открытом состоянии крышка этого секретера экономила баланс маятника часов с двойным циферблатом, закрываясь, – блокировала все ящики. Крышка также могла автоматически выдвигать вперед планшет для письма. Один ключ подходил ко всем замкам. Использование «мягкой» цилиндрической крышки (деревянные полоски крепились на тканевую поверхность) пришло во французское мебельное искусство из Германии, и быстро получило распространение. Ещё до того, как Эбен создал свой знаменитый секретер, в 1768 году Жиль Жубер (Gilles Joubert, 1689 – 1775) поставил в Гард-Мёбль цилиндрический держатель для бумаги из тонированной груши. В 1772 году в своей книге по столярному делу Андре-Жакоб Рубо (André Jacob Roubo, 1739 – 1791) описал упрощенный тип цилиндрической крышки, закрывание которой обеспечивалось двумя изогнутыми элементами в виде ровной четверти круга, они же откидывались в обратном направлении при открывании. В 1780 году такой тип крышки распространяется повсеместно. Краснодеревщики Парижа и провинции заменили мягкую крышку из планок на четырёх-цилиндрическую жёсткую откидывающуюся крышку. Они применялись до XIX века. Как и секретер со скошенной крышкой или секретер-шкаф, цилиндрический секретер может выполнить роль комода, увенчанного двумя застеклёнными дверцами.



Секретер с цилиндрической крышкой
Франция, кон. XVIII – нач. XIX вв.
Орех, маркетри, золочёная бронза, латунь, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
97×74×42 см
БСИИ ASG, инв. № 15-4082



Вассу, Жан-Батист
Секретер с цилиндрической крышкой
Франция, ок. 1790 г.
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, медь, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
96,5×76×46 см
БСИИ ASG, инв. № 15-1279

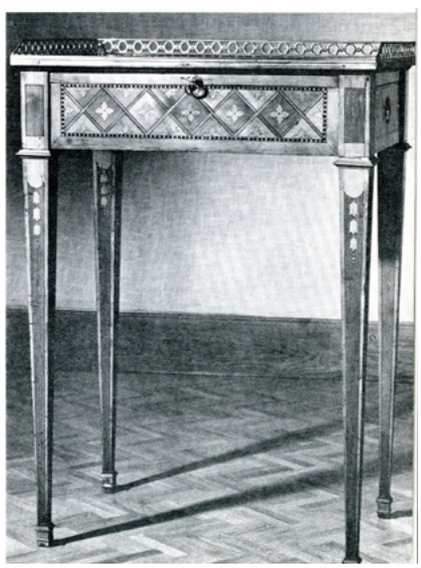
Множество маленьких столиков, элегантных, изящных и удобных произошло от плоского письменного стола и секретера. Например, простой письменный столик (фр. table à écrire) был уменьшенной версией большого плоского бюро. Его столешница, используемая для письма, перетягивалась кожей, бархатом, декорировалась шпонировкой или маркетри. Столешница могла подниматься, и тогда к внутренней её части крепилось зеркало с небольшой полочкой для туалетных принадлежностью. В боковом ящике такого стола расположено еще три отделения. В мастерских Эбена, Роже Вандеркруза Лакруа (Roger Vandercruse Lacroix, около 1727 – 1799) и Ризенера изготавливали небольшие письменные столики, столешницы которых отодвигались назад, а основной корпус вперёд. Внутри располагались полки для книг, письменных принадлежностей и письма, а также небольшие внутренние отделения.



Секретер с цилиндрической крышкой. Данная модель появилась в период правления Людовика XV, однако многократно воспроизводилась Ризенером при Людовике XVI. Шпонирован розовым и фиалковым деревом, декорирован молдингами. Штамп Жана-Анри Ризенера. Около 1780 года. Национальный архив, Париж [1, ил. 106]



Секретер с цилиндрической крышкой. Модель отличается строгостью форм. В подстолье два ящика. Крышка украшена ромбовидным набором маркетри красного дерева. Столешница окантована медной галереей. Штамп Жана-Франсуа Лелё. Около 1780 года. Рейксмюсеум, Амстердам [1, ил. 107]



Небольшой письменный стол в стиле Людовика XVI. Линии корпуса прямые. Столешница, обтянутая кожей, с трёх сторон обрамлена галереей. Снабжён выдвижной полкой. Справа выдвижной ящик. Маркетри из атласного дерева и сикомора, частично окрашенного в зелёный цвет. Ромбовидный набор с розетками по центру окаймлён жёлтыми и чёрными полосами. Бронзовая фурнитура ограничена кольцом, личинкой на замке и «башмачками» на основаниях ножек. Штамп Жана-Анри Ризенера. Около 1775 года. Частное собрание [1, ил. 113]



Столик для чтения. Декорирован лаковыми росписями. Изготовлен с использование эбенового дерева. Нижняя полка покрыта мрамором сорта bleu turquin. Накладки выполнены из золочёной бронзы. Столешница и полка окаймлены позолоченной медной галереей. Клеймо Мартена Карлена. Около 1780 года. Лувр, Париж [1, ил. 120]

Существовали и другие механические модели столов, в частности секретер капуцинов или бургундский секретер (фр. secrétaire à capucin ou à la Bourgogne), у которого верхняя полка поворачивалась на 180° и высвобождала ярус, выдвигавшийся вперед за счёт пружины. У «кувыркающегося секретера» (фр. «secrétaire à culbute») ярус полок опрокидывался, поворачиваясь назад. Здесь же следует указать бюро пюпитры (фр. bureaux en pupitre) или «стоящие секретеры» (фр. «secrétaires debout»), нижняя часть которых имела ящики, створки и внутренние отделения. Стол «а-ля Трончин» (фр. tables à la Tronchin) был создан во время правления Людовика XVI доктором швейцарского происхождения Теодором Трончином (1709 – 1781). К его прямоугольной столешнице, установленной на четырех ножках, крепилась малая наклонная столешница, поднимавшаяся с помощью стойки. Трончин проводил исследования заболеваний костей – частых последствий некомфортного положения, работающего за столом. Для того, чтобы облегчить нагрузку на спину, он рекомендовал использовать стол, у которого столешница меняла угол наклона в зависимости от того, хочет ли человек стоять или сидеть. Существовали и столы для художников с многочисленными ящиками для красок и кистей. Одной из самый популярных разновидностей бюро был le bonheur-du-jour, в нижней части которого располагаются ящики и распашные дверцы, а ножки соединяются полкой.

Сложно типизировать множество небольших письменных и туалетных столиков. В Музее Виктории и Альберта в Лондоне есть цилиндрический секретер, нижняя часть которого выступает вперед и используется для туалетных принадлежностей. Есть письменные столы с зеркалами, есть и туалетные столики, которые можно использовать как бюро. Туалетные столики в XVIII веке изготавливались столярами. Это была мебель из массива, покрытая кружевами и муслином, на которой располагались зеркала, шкатулки и тарелки из серебра. Декорировались туалетные столики и лаковыми росписями в технике Буль. До наших дней дошли туалетные столики, созданные краснодеревщиками, которые при Людо-



Лелё, Жан-Франсуа
Стол «а-ля Трончин»
1780 – 1790 годы
Массив и шпон махагони, дуб, золочёная бронза, металл, кожа
77×96×60 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



«Кувыркающийся секретер». Андре-Жакоб Рубо, приводя подробные чертежи данного типа мебели, называет его мобильным секретером. Шпонирован фиалковым деревом. Крышка откидывается вперед, образуя письменный стол. Ящики и ярус поднимаются и опускаются при помощи механизма с балансиром. С обеих сторон два ящика для чернил и перьев. Штамп Франсуа Рубестека. Около 1765 года. Национальный музей, Хельсинки [1, ил. 105]

вике XV назывались «сельскими» (фр. toilettes de campagne). У этих столиков центральная панель поднималась вверх, к её внутренней стороне крепилось зеркало, а две боковые панели откидывались в стороны, раскрывая отделения, где хранились щетки и баночки с различной косметикой. До конца XVIII века туалетные столики, у которых к поднимающейся центральной панели крепилось зеркало, были самой распространённой моделью. Существовало бесконечной число туалетных столиков для укладки волос и припудривания. Прямоугольные по форме туалетные столики являлись классическими. У предметов в форме сердца внутренние отделения перетянуты кожей, а спереди – небольшой выдвижной ящик для письменных принадлежностей. Мужской туалетный столик (фр. toilette d'homme) претерпевает изменения в конце XVIII столетия. В нём зеркало располагается по вертикали между колоннетами над мраморной полкой на уровне глаз, так, чтобы можно было бриться стоя.



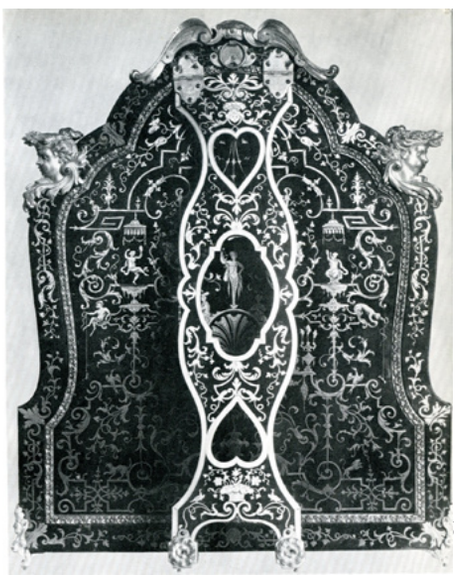
Туалетный столик
Франция, XVIII в.
Палисандр, розовое дерево, маркетри, золочёная бронза, зеркало
72×76×46 см
БСИИ ASG, инв. № 22-1844



Туалетный столик
Франция, XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри, бронза, зеркало
74×87,5×48,5 см
БСИИ ASG, инв. № 22-3679



Туалетный столик. Под откидывающейся крышкой располагаются ящики. Маркетри из розового и фиалкового дерева в виде кругов и ромбов. Фурнитура золоченой бронзы представляет собой гирлянды, накладки на ножках и «башмачки», личинки и рамки. Столешница окаймлена золочёной бронзой с чеканной листвой. Штамп Роже Вандеркруза Лакруа. Около 1770 года. Гудвуд Хаус, Сассекс [1, ил. 115]



Обратная сторона туалетного зеркала, принадлежавшего графине Дюбарри. Вероятно, изготовлено Андре-Шарлем Булем под вдохновением от работ Жана Берена Старшего (1640 – 1711). Предмет был доработан ювелиром Пьером Ладуаро. После 1719 года герб, венчающий зеркало, был снят и заменен на греб герцогини Сен-Симон, первой фрейлины принцессы. 1713 год. Собрание Уоллеса, Лондон [1, ил. 15]

Туалетный столик иногда мог комбинироваться с прикроватным (фр. table de lit). Последний не столь распространён в XVIII столетии. Он представлял собой по сути туалетный столик в миниатюре: имел прямоугольную или овальную форму, пюпитр, зеркало по центру и боковые ящики. Его четыре ножки были невысокими, и если он не использовался, то ставился непосредственно на основной туалетный столик. В 1778 году для покоев королевы в Версале Ризенер с помощью механика Мерклейна создал стол «для различных целей: для приёма пищи, для туалета, для письма стоя и сидя» [1, с. 143]. Подъём подставки у данного столика осуществлялся за счёт боковой рукоятки. В настоящее время стол находится в Метрополитен-музее (Нью-Йорк).





Туалетный столик, комбинированный с прикроватным. Поставщик мебели Лазарь Дюво (около 1703 – 1758) в 1750 – 1751 годах продал четыре аналогичных столика испанской герцогине Бехар по 276 ливров за столик. Декорирован цветочным маркетри. Клеймо Антуана-Матье Криэра (около 1724 – 1787), середина XVIII века. Австрийский музей, Вена [1, ил. 18 a – b]

Прикроватные тумбочки (фр. tables de chevet), которые позднее будут называться ночными столиками (фр. tables de nuit), могли быть элегантно и роскошно оформленными. Эти предметы мебели в дневное время прятались в шкафу, а потому две мраморные полки, из которых они состоят, лишь в редких случаях закрывались створкой или занавеской с одной стороны. В конце эпохи правления Людовика XVI появляются круглые ночные столики или в «форме улитки» (фр. «de forme limaçon). Столики для закусок (фр. tables d'en-cas) были выше и вместительнее. Они часто имели овальную форму и были декорированы наборами маркетри со всех сторон. Благодаря выдвижной



Прикроватный столик
Франция, XIX век (стиль Людовика XV)
(со старинными вставками)
Розовое дерево, маркетри, резьба
86,5×70×42 см
БСИИ ASG, инв. № 13-0320



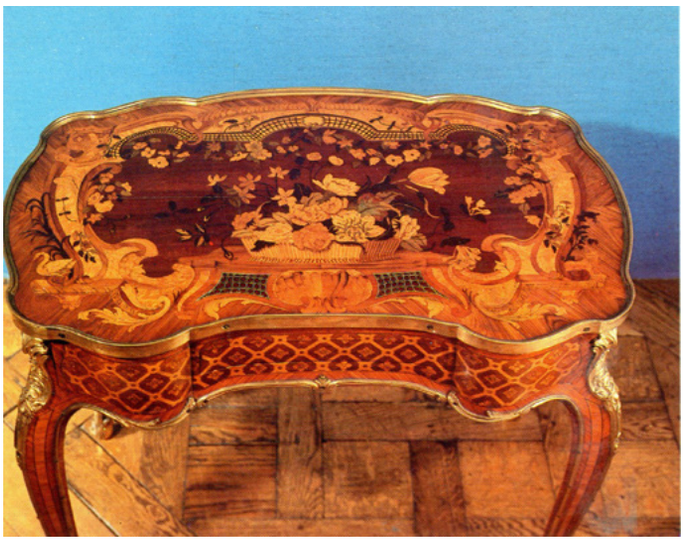
Ночной столик
Франция, 60 – 70-е годы XVIII века
Красное дерево, золочёная бронза, синий мрамор с белым рисунком (Bleu turquin)
69×48×38,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-0791



Ночной столик
Мастер де Топино
Франция, около 1775 года
Красное дерево, золочёная бронза,
Поместье Уоддесдон, Бакингемшир [1, илл. 24]

створке их легко было отличить от полукомодов. Иногда нижнюю полку опоясывает латунная решётка, защищающая снедь от собак. Столики для закусок, как и туалетные, устанавливались на колесиках, а прикроватные тумбочки, по крайней мере при Людовике XV, снабжались бронзовыми ручками или двумя боковыми отверстиями.

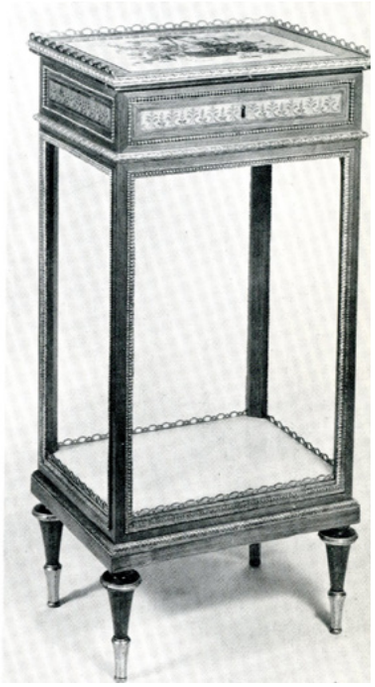
Обеденные столы (фр. tables à déjeuner) были лёгкими и изящными. Их тонкие столешницы, установленные на ножке, имели овальную форму с изгибом по центру, придающим им форму «почки» (фр. «rognon»). Такой столик мы видим на знаменитом рисунке Юбера Робера (Hubert Robert, 1733 – 1808) из Музея Валанса, на котором мадам Жофрен готовится к приёму пищи. Были обеденные столики и еще меньшего размера с квадратными столешницами, иногда дополненными подставкой. Их могли лакировать, покрывать мрамором или декорировать фарфором. Такие столики называли кофейными (фр. tables à café) или столиками-кабаре (фр. tables-cabarets). Термин «cabaret» использовался в Севре для обозначения небольших сервизов для чая или кофе.



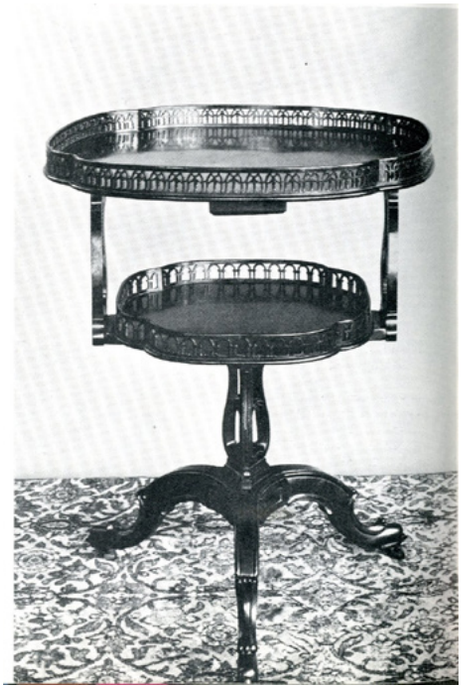
Механический стол с раздвижной столешницей, под которой спрятана подставка для письма и чтения. Декорирован набором маркетри с цветами и рокайлями. Клеймо Жана-Франсуа Эбена. Около 1765 года. Лувр, Париж [1, ил. 154]



Столик-кабаре. Столешница декорирована вставкой из севрского фарфора (1760 год). Работа Бернара II ван Ризенбурга. Частная коллекция [1, ил. 21]



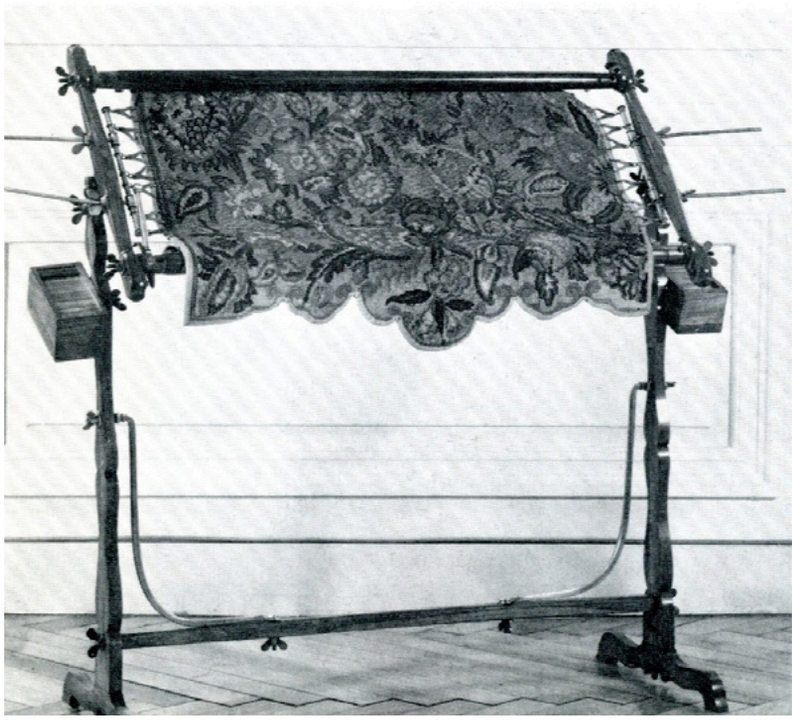
Столик для кофе или чая. Отличается строгостью форм. Выдвижной ящик можно использовать в качестве письменного стола. Шпонирован розовым деревом. Столешница из севрского фарфора (1784 год). Нижняя полка покрыта белым мрамором. Фурнитура изготовлена из золочёной бронзы и меди с чеканными пальметтами. Клеймо Мартена Карлена. Около 1785 года. Лувр, Париж [1, ил. 122]



Рабочий или чайный столик с двумя полками из массива красного дерева. Нижняя полка вращается. Галереи также изготовлены из красного дерева с резным орнаментом в английском стиле. Тренога выполнена Мартеном Карленом или Канабасом при участии английского краснодеревщика. Клеймо Жака Пьера Летелье. Около 1785 года. Музей Виктории и Альберта, Лондон [1, ил. 35]

Столики шифоньеры (фр. tables en chiffonnière) напоминают предыдущие. Их название фигурирует в документах Севрской мануфактуры и указано на одной из сохранившихся этикеток, приклеенных к столикам. Они были популярны во второй половине XVIII века. В описи маркизы де Помпадур от 1763 годы указаны: «коробка для мелочей и небольшой шифоньер из сатинового дерева, шифоньер с барабанами, подсвечник с двумя бобешами, шифоньер с деревянными панелями и ящиками» [1, с. 144]. У рисовальщика и гравёра Бенуа Одрана Младшего (Benoît II Audran, dit le Jeune, 1698 – 1772) был: «небольшой шпонированный шифоньер с мраморной столешницей и тремя ящиками» [1, с. 144]. В каталоге продажи имущества герцогини Мазарини (10 декабря 1781 года) указано 8 шифоньеров разного типа: круглые, вращающиеся, сундуки, ночные и туалетные столики с севрскими плакетками и лакированными панелями. Инвентарная книга 1790 года небольшого замка мадам Элизабет а Монтрёй указывает на то, что шифоньеры были популярны и в конце столетия: «в её спальне стоял шифоньер в виде библиотечного шкафа, а в турецком Салоне – шифоньер с тремя боковыми ящиками» [1, с. 144]. Часто эти небольшие столики использовались для рукоделия. При Людовике XVI их называли лотками (фр. en auge) или вёдрами (фр. en crachoir). В течении нескольких лет они могли использоваться как корзины для хранения рукоделия. Одна из их вертикальных стенок опускалась. У некоторых из этих столов есть выдвижной ящик с письменным прибором. Существуют также небольшие узкоспециализированные предметы мебели – вышивальные станки (фр. métiers à broderie) и ткацкие станки (фр. tables à tapisserie), в которых столешницы заменялись большой наклонной рамой для натяжки ткани.

Под влиянием английской мебели к концу правления Людовика XV появляются обеденные столы (фр. tables de salle à manger), которые вместо того, чтобы стать крупными столярными изделиями, обрабатываются краснодеревщиками, которые делают их раздвижными для большего количества столовых приборов. Столешницы чайных столиков



Вышивальный станок из массива розового дерева. По бокам два ящика с выдвижными крышками, шпонированные розовым деревом. Решётка и натяжители выполнены из золочёной меди. Середина XVIII века. Музей декоративно-прикладного искусства, Лион [1, ил. 34]

(фр. tables à thé) изготавливались из красного дерева, декорировались фарфором и устанавливались на треноге. Подобные треноги могли служить основаниями для небольших геридонов (фр. guéridons) – столиков с круглой столешницей, либо для пюпитров, за которыми читали или музицировали. Они лакировались и шпонировались экзотическими породами древесины. Великолепные образцы изготовлены Мартеном Карленом (Martin Carlin, 1730 – 1785), который декорировал их плакетками севрского фарфора. Около 1750 года Пьер Мижон (Pierre Migeon, 1696 – 1758) создал столик на шесть персон (фр. table à sextuor) из массива вощенного или лакированного красного дерева, используемого в Англии для изготовления сервировочной мебели. Его ученик Жозеф Генгенбах, прозванный Канабасом (Joseph Gengenbach dit Canabas, 1715 – 1797), специализировался на изготовлении небольших сервировочных столиков, устройство и характер оформления которых восходит к 1735 году, когда столешницы делились на отсеки для приборов и бутылок.



Чайный столик графини Дюбарри. Основание выполнено в виде треноги, столешница поворачивается (фиксируется на английском пружинном замке). Изготовлен из экзотической породы древесины (фр. bois des Indes), золочёной бронзы, шести севрских плакеток по краям и большой круглой плакетки по центру с изображением «Концерта вельможи». Стоимость одной плакетки составила 3000 ливров. Работами по изготовлению столика руководил Порье. Изначально он располагался в апартаментах графини в Версале. После смерти Людовика XV его доставили в Лувесьен, где он находился до 1794 года. Затем он принадлежал императрице Жозефине в Тюильри и Мальмезоне, а впоследствии Ротшильдам. Клеймо Мартена Карлена. 1773 – 1774 годы. Лувр, Париж [1, ил. 136]



Небольшой геридон с двумя подсвечниками. Столик шпонирован розовым деревом, штатив выполнен из массива розового дерева. Верхняя столешница декорирована севрским фарфором, нижняя – набором маркетри в виде лиственных завитков. Столешницы обрамлены золочёной медью. На основании – накладки из чеканной золоченой бронзы. Клеймо Мартена Карлена. Около 1770 года. Лувр, Париж [1, ил. 32]



Сервировочный столик. Шпонирован розовым деревом. Столешница изготовлена из мрамора и снабжена металлическими контейнерами для приборов и бутылок. Полки обрамлены галереями из золочёной меди, ручки и колёсики выполнены из бронзы. Принадлежал графу д'Артуа в замке Тампль. Штамп Франсуа-Гаспара Тени (François-Gaspard Teuné, 1726 – после 1788 года). Около 1770 года. Частная коллекция [1, ил. 31]

Игральные столики (фр. tables à jeu) также имели множество разновидностей. Например, за круглыми столами играли в каваньолу или брелан (за столом размещалось до пяти человек). По центру находилось отделение для жетонов. Столы для игры в пикет и кадриль (французская карточная игра) имели прямоугольную или квадратную форму с выемками или скругленными выступами в каждом углу. Сортировочные столы (фр. les tables de tri) или мужские были треугольными. Все эти разные по форме столы могли перетягиваться бархатом или сукном. Столешницы оставались открытыми или складывались, демонстрируя тонкую декоративную работу краснодеревщика на крышке. Столы для игры в триктрак имеют съёмную столешницу. Некоторые снабжались штекерами для подсвечников, усложнялись аксессуарами для игры в лото, рулеткой или множеством ящиков. Столы для триктрака играли важную роль в общественной жизни Франции XVIII столетия. Сохранилось свидетель-

ство поэта и политического деятеля Франции Франсуа Огюста Фово де Френийи (François-Auguste Fauveau de Frénilly, 1768 – 1848), который охарактеризовал бывшего управляющего в Пуату как «игрока, у которого практически не было другой мебели, кроме столов для игры в триктрак» [1, с. 145].



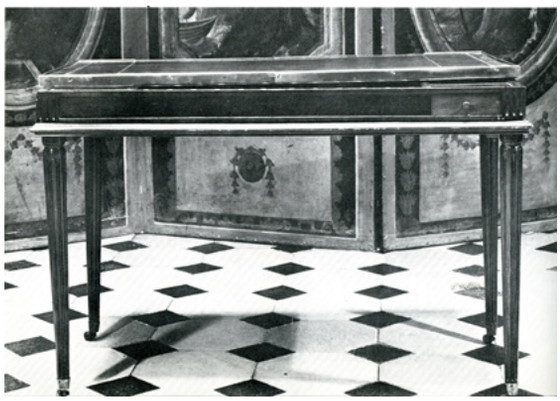
Игральный столик с прямоугольной столешницей
Франция, XVIII в.
Дерево, маркетри
71×182×40 см
БСИИ ASG, инв. № 13-2950



Стол
Франция, XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри
74,5×106×51 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1281



Игральный столик с круглой столешницей
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Красное дерево, резьба, точение, бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
70×66 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1858



Игральный столик. Красное дерево. Столешница окантована медью и с одной стороны обита фетром, а с другой – кожей. Внутри – поле для игры в триктрак. Ножки – съёмные, по бокам – две ручки. Штамп Жана-Жака Пафра. Около 1785 года. Шато де Бурж, Эндр [1, ил. 30]



Игральный столик в стиле Людовика XV. Изготовлен из вишни с вставками розового дерева. Столы такого типа поставлялись в королевские резиденции в середине XVIII века. Клеймо Жиля Жубера. Около 1750 года. Частное собрание [1, ил. 125]



«Английское» кресло. Красное дерево, тростник. Входило в набор из тридцати шести кресел (по 72 ливра каждое), заказанных маркизом де Мариньи в 1778 – 1779 годах у Пьера Гарнье для своего особняка на Площади Побед. Было продано в Париже, 15 марта 1974 года, № 102 [1, ил. 36]

Игральные столики изготавливались и столярами, и краснодеревщиками. Биде и кабинетные стулья производились столярами. Конечно, можно привести в пример дорогую ретирадную мебель маркизы де Помпадур, Людовика XV и графини Дюбарри, а также лакированный кабинетный стул Марии-Антуанетты. Однако кресла и ширмы, выполненные краснодеревщиками, большая редкость.

ШКАФЫ

Комоды и письменные столы появились в XVIII веке и были самыми распространёнными предметами мебели. Их разновидности неисчислимы, чего нельзя сказать о шкафах и кабинетах, не имевших успеха примерно с 1700 года.

Шкафы столярной работы в Париже и провинции остаются неизменными. Роскошные сложно декорированные предметы, изготовленные при Людовике XIV такими краснодеревщиками как Буль или Годрон, постепенно исчезают. Шарль Крессан (Charles Cressent, 1685 – 1768) еще пытается сохранить традиции, но мода на них проходит – в небольших апартаментах уже нет места для этой громоздкой и дорогой мебели. Большие шкафы изготавливались столярами. Их устанавливали в гардеробных и недорогих апартаментах. Иногда шкафы, размеры которых постепенно уменьшались, декорировали ценными породами древесины и бронзовыми накладками. Появляются шкафы, использующиеся для хранения предметов коллекционирования. Их дверцы застеклялись или перетягивались латунной решеткой, а в нижней части устанавливался ящик. Книжные шкафы (фр. bibliothèque) редко изготавливались краснодеревщиками. Они могли иметь несколько корпусов или створок. Отдельно следует упомянуть шкафы с картами или гравюрами.

Выше мы уже говорили о близости некоторых секретеров, комодов и угловой мебели со шкафами. Низкий шкаф (фр. bas d'armoire) представляет собой предмет мебели на высоком основании с одной или двумя распашными дверцами и столешницей зелёного мрамора. Его монолитность, высота и ярко выраженная прямоугольная форма отличает низкий шкаф от угловой мебели. С другой стороны, Людовик XV заказал Жилю Жуберу для своих ванн в Версале четыре низках шкафа, задняя часть которых скруглена в соответствии с приёмами оформления буазери – декоративных деревянных панелей, из-за чего их легко спутать с угловой мебелью.



Двухдверный шкаф. Корпус и внутренняя части дверей шпонированы розовым деревом, панели лакированы, по бокам – вставки из фиалкового дерева. Декорирован накладками из золочёной бронзы. Клеймо Бернара II ван Ризенбурга. Около 1750 года. Лувр, Париж [1, ил. 78]



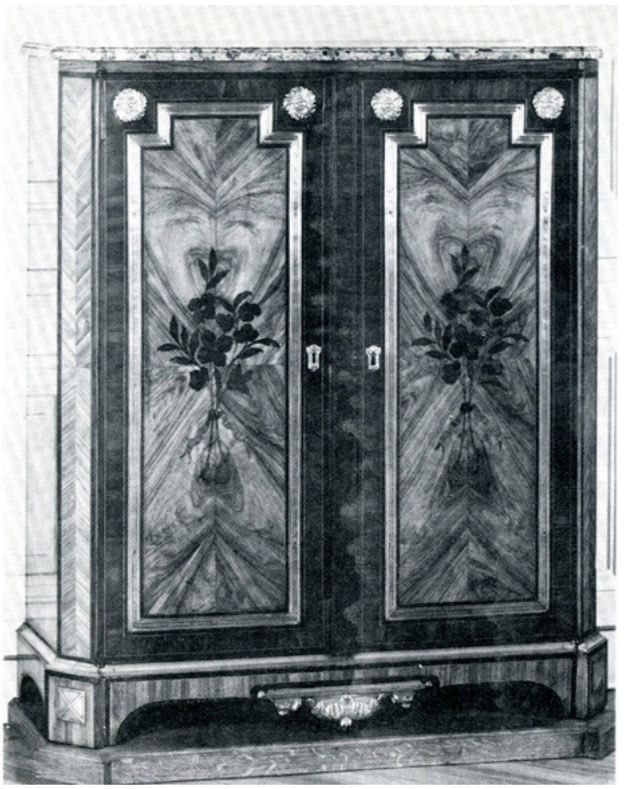
Музар, Антуан
Шкаф
Франция, сер. XVIII в.
Орех, красное дерево, резьба, железо, ковка
296×159×71 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2306



Шкаф
Франция (провинция Лион), сер. XVIII в.
Орех, резьба
300×177×78 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2544



Попсель, Жан
Низкий шкаф
Франция, 60-е гг. XVIII в.
Палисандр, розовое и окрашенное дерево, дерево фруктовых пород, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов(Griotte rouge de belgique)
132×105×47 см
БСИИ ASG, инв. № 17-0896



Низкий шкаф с двумя распашными дверцами. Линии корпуса прямые, углы – скошенные. Цоколь в форме «ручки корзины» (фр. ance-de-panier). Шпонирован розовым, фиалковым и атласным деревом. Дверцы декорированы наборами маркетри в виде цветочных букетов, перевязанных лентами. Фурнитура золоченой бронзы представляет собой розетки, рамы, личинки и пластины с алмазным гранением. Штамп Роже Вандеркруза Лакруа. Около 1770 года. Музей декоративного искусства, Лион [1, ил. 114]

Распространение получили секретеры, в верхней части которых располагались дверцы шкафов. Их изготавливали в Нидерландах, Англии и Германии. Такая мебель редка при Людовике XV, хотя сам монарх заказал себе такой предмет в мастерской Бернара II ван Ризенбурга (ныне музей Ле-Мана). Его застекленные распашные дверцы расположены над откидывающейся крышкой, ориентированной по вертикали. Две другие створки находятся внизу вместо ящиков. Данная модель получила более удачное воплощение примерно в 1780 году. Она была модифицирована и уменьшена в пропорциях Клодом-Шарлем Сонье (Claude-Charles Saunier, 1735 – 1807). Фактически это были цилиндрические секретеры, увенчанные закрытыми корпусами с двумя застекленными дверцами. Этот тип мебели также можно рассматривать в качестве разновидности бюро le bonheur-du-jour.



Сонье, Клод-Шарль
Бюро le bonheur-du-jour.
1765 – 1775 годы
Дуб, шпонировка эбеновым деревом, японские лаки, золочёная бронза, брекчиевидный мрамор
99×64×37 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Бюро bonheur-du-jour периода Людовика XV. Шпонировано розовым деревом. Декорировано плакетками севрского фарфора, датированными 1774 годом. Накладки из золочёной бронзы выполнены в стиле Транзисьон. Клеймо Мартена Карлена. Около 1775 года. Метрополитен-музей, Нью-Йорк [1, ил. 121]

КАБИНЕТЫ

Изначально кабинет представлял собой роскошно декорированный кофр на ножке. В период правления Людовика XIV кабинет был самым дорогим из предметов мебели.

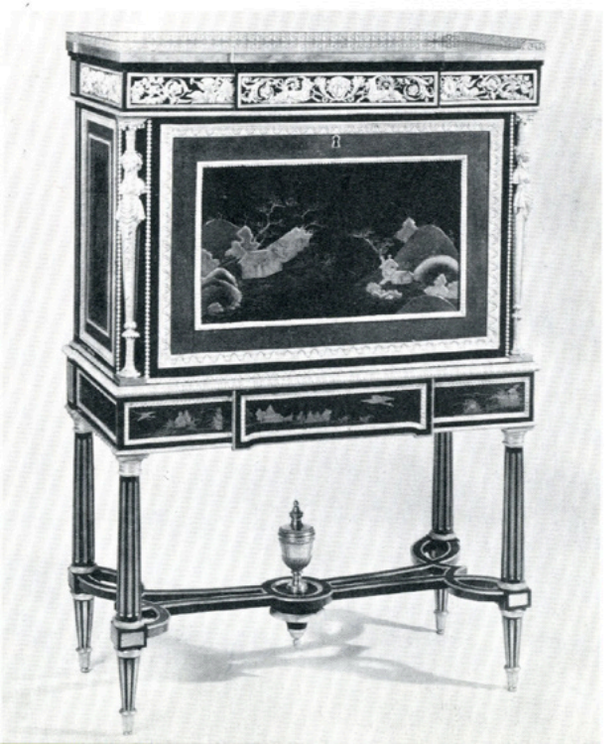
В XVIII веке их изготавливают очень редко. Чаще всего они служат для хранения ювелирных украшений (фр. meubles à bijoux). Такие кабинеты изготавливались для Марии-Антуанетты и графини Прованса. Их создание поручалось таким мастерам, как Жан-Фердинанд Швердфегер (Jean Ferdinand Schwerdfeger, 1734 – 1818) и Жан-Анри Ризенер. Кабинеты имели небольшие размеры, при этом обильно украшались бронзовыми накладками, фарфоровыми плакетками и лакированными панелями. На подобных кабинетах специализировались Карлен и Адам Вайсвайлер (Adam Weisweiler, 1746 – 1820). В 1750 – 1760 годы Бернар II ван Ризенбург, Жозеф Баумхауэр (Joseph Baumhauer, умер 22 марта 1772 года) и Эбен создавали кабинеты на элегантном подстолье, представляющие собой небольшие кофры с откидывающейся крышкой. Их использовали для хранения украшений, коллекций медалей и монет.



Кофр на основании. Розовое и фиалковое дерево. Фурнитура из золочёной бронзы и меди. Редкий предмет мебели является прообразом работ Бернара II ван Ризенбурга. Происходит из замка Валансе (принадлежал Талейрану). Около 1730 года. Аукцион Sotheby's, Монако, 23 июня 1976 года, № 93 [1, ил. 149]



Секретер-кабинет. На фасаде по углам – композиции маркетри с васильками. По центру – круглая плакетка севрского фарфора (1774 года). Данный секретер подходит под описание предмета, который в марте 1777 года был доставлен в Тампль графу д'Артуа (цена 768 ливров). Штамп Роже Вандеркруза Лакруа. Около 1775 года. Поместье Уоддесдон, Бакингемшир [1, ил. 146]



Секретер-кабинет. Линии корпуса прямые, ножки соединены проножкой. Шпонировки эбеновым деревом. Декорирован лаковыми росписями. Откидывающаяся крышка окаймлена вставкой, покрытой авантюриновым лаком. Накладки золочёной бронзы, по-видимому, были приобретены у торговца Дагера. Штамп Адама Вайсвайлера. Около 1785 года. Метрополитен-музей, Нью-Йорк [1, ил. 109]

Кабинеты, скорее всего, произошли от свадебных сундуков (фр. coffre de marriage), которые во времена Буля обрабатывались краснодеревщиками. Дорожные кофры (фр. coffres de voyage) вместо того, чтобы просто перетягиваться кожей, тщательно обрабатывались мастерами. Ризенер в период Революции изготавливал кофры из красного дерева с медной окантовкой и ножками из железа или дерева, которые, при необходимости, могли сниматься и убирались в нижний ящик.



Секретер дорожный. Имеет две боковые ручки. Фасад откидной дверцы декорирован имитацией корешков книг. Внутри отделения и выдвижные ящики разного размера из красного дерева. Под откидной крышкой, обитой кожей, расположено зеркало. Около 1775 года. Частная коллекция [1, ил. 28 b]

Комоды, шкафы и кабинеты могли использоваться для хранения коллекций медалей (фр. mèdailliers) или раковин (фр. coquilliers). Эти необыкновенные предметы изготавливали Годрон, Крессан, Бернар II ван Ризенбург и Эбен.

ЧАСЫ

Во французском обществе XVIII века сложные часовые механизмы вызывали восхищение. Именно по этой причине корпуса часов оформлялись с особой роскошью. Буль и здесь задал тон. Великолепные образцы были изготовлены в середине столетия Крессаном и Жаном-Пьером Латцом (Latz Jean-Pierre, 1691 – 1754).

Инкрустации из меди и черепахового панциря, красные, зелёные и желтые лаки, декорирование цветами, наборы маркетри и шпонировки из зелёного рога, изготавливавшиеся только краснодеревщиками, такими как Франсуа Гойер (François Goyer, получил звание мастера в 1740 году), отличаются больше броскостью, нежели изысканностью тех часовых корпусов (фр. boîtes de pendules), которые украшены бронзой. Если часы устанавливались на камине, то опорой служило плоское основание, если на стене, то использовалась консоль.

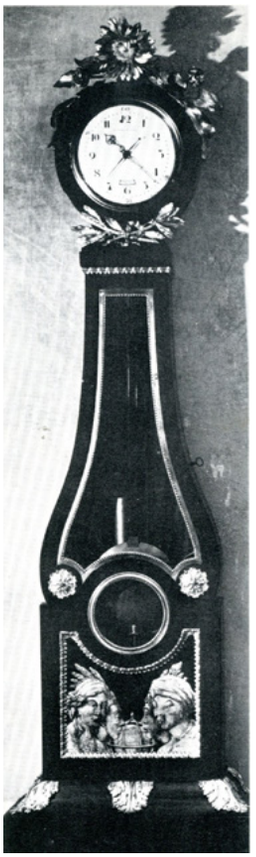
Корпусы регуляторов или напольных часов (фр. le régulateur ou horloge) изготавливались краснодеревщиками и умеренно деколиро-



Часы-картель
Франция, первая половина XVIII в. (период Людовика XV)
Дерево, лак Мартен; золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
90,5×38×20,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1193



Астрономические часы. Шпонированы розовым деревом. Богато декорированы накладками золочёной бронзы в виде рокайлей, дракона внизу и Венеры наверху. Механизм (с календарём и фазами Луны) выполнен Антуаном Сен-Мартеном, работавшим на площади Дофина в Париже. Клеймо Лорана Рошета. Около 1745 года. Австрийский музей, Вена [1, ил. 127]



Напольные часы. Накладки из золочёной бронзы в стиле Людовика XVI с подсолнухом наверху. У основания большая стеклянная пластина, выполненная в технике эгломизе с гризайлевой росписью. На пластине изображены Азия и Америка, смотрящие на глобус. Механизм выполнен мастером Лепотом. Клеймо Никола Пети. Около 1770 года. Частное собрание [1, ил. 128]



Напольные часы
Франция (Париж), нач. XVIII в. (период Регентства)
Мастер часового механизма: Ленуар, Этьен (Lenoir, Etienne)
Шпон эбенового дерева, фанерование; золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
215,5×59×25 см
БСИИ ASG, инв. № 08-4828



Напольные часы
Франция, XVIII в. (период Людовика XV)
Дерево, маркетри; золоченая бронза, литье, чеканка
214×51×28,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1967

вались бронзовыми накладками. Их высота, продиктованная размерами весов и балансира, превышает два метра, что делает эти предметы важной составляющей интерьеров. Напольные часы венчает крупная накладка из золоченой бронзы. Чтобы разместить астрономические часы (фр. horloges astronomiques) с несколькими циферблатами, корпуса становятся шире, а декор из золоченой бронзы - насыщенней и объёмней. Форма регуляторов при Людовике XVI совершенствуется. Иногда часы снабжаются барометром. Настенные картели чаще всего изготавливались из золоченой бронзы, но были и модели из шпонированного дерева. Аналогичным образом некоторые научные приборы также обрабатывались краснодеревщиками, что указывает на масштабы и разносторонность их деятельности.

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

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том 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



О МАТЕРИАЛАХ СТАРИННОЙ КАРТИНЫ



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

«МИР ИСКУССТВ» РЕГУЛЯРНО ОБРАЩАЕТСЯ К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ, КАК В ДУХОВНОМ, ТАК И В МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ. В ЭТОМ НОМЕРЕ МЫ ПРЕДЛАГАЕМ НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ СТАТЬЮ ВАСИЛИЯ ЩАВИНСКОГО, ПОСВЯЩЕННУЮ МАТЕРИАЛАМ, КОТОРЫЕ ИСПОЛЬЗОВАЛИ СТАРЫЕ МАСТЕРА ПРИ СОЗДАНИИ КАРТИН. АВТОР, КРУПНЫЙ КОЛЛЕКЦИОНЕР И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ХИМИК, ИНТЕРЕСОВАЛСЯ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ СТОРОНОЙ ЖИВОПИСИ, СПРАВЕДЛИВО ПОЛАГАЯ, ЧТО ЗНАНИЕ ПРОЦЕССОВ, ПРОТЕКАЮЩИХ В ОСНОВЕ КАРТИНЫ – ДОСКЕ (ХОЛСТЕ) И КРАСКАХ – НЕОБХОДИМЫЙ ЭТАП В ОПРЕДЕЛЕНИИ ЕЕ ПОДЛИННОСТИ И ОБЕСПЕЧЕНИИ ЕЕ СОХРАННОСТИ.

Самой существенной частью материала, которым пользуется живописец, являются краски. Хорошие краски дают художнику возможность придать не только больший блеск и яркость, но и большую прочность картинам. Главным же врагом и разрушителем живописи является незнание художником используемых материалов.
Рерберг Ф.И. Палитра современного художника. – М.: Гос. изд-во, 1921. - С.11.

Мы знаем о педантичной боязни пыли у голландских живописцев XVII века. Находящуюся в работе картину держали на дне плоского ящика с задвижной крышкой и по окончании работы задвигали перед сырой работой эту крышку. Блестящий порывистый Рубенс избегает в картинах тонов, которые нельзя передать без кармина и красных лаков. Ван Дейк среди слоев масляной краски помещал слой лазури, стертой на клею, так как лазурь не выносила смешения с маслом.
Рерберг Ф.И. Палитра современного художника. – М.: Гос. изд-во, 1921. - С.83.

Молодая отрасль знания, поставившая объектом своего исследования картину, находится пока в том периоде развития, который объемлет работу по накоплению материалов. Собранные уже данные систематизируются, сопоставляются, методы их исследования понемногу начинают уже обрисовываться. За стадией описательного изучения следует стадия сравнительного картиноведения. В этой второй стадии есть некоторая возможность приступить к разрешению практических вопросов на научном основании. Часто очень трудный вопрос о том, например, когда и где возникла данная картина и кем она написана, может быть разре-

шен научно на основании исследовательского материала, а не в виде предположения, основанного на случайном личном впечатлении того или другого ценителя. По отношению к данному вопросу, включающему в себя как частный, также вопрос о подлинности картины, научный материал можно разбить на три группы: художественно-исторический, живописно-технический и материально-технический. На основании художественно-исторических данных в большинстве случаев довольно легко определить приблизительно время и место (школу) написания картины. Гораздо труднее определение индивидуальности художника, требующее тщательного изучения его живописной техники, его «стиля» в широком смысле этого слова. Здесь приходится иметь дело с особенностями композиции и рисунка, выражающимися в пропорциях человеческого тела, в манере изображать руку или следок, с особенностями колорита, с формою мазка, с приемами изображения зелени, воды и т.д.

Морелли в своих художественно-исторических этюдах об итальянской живописи прибегает (хотя и не впервые) к такому сопоставлению мелких, но характерных особенностей рисунка руки и других частей тела, почему этот способ критики и называют иногда «Morellisieren»; в последнее время его стали применять часто и с большим успехом.

Всего труднее однако приступить к исследованию картины с точки зрения чисто материальной. Трудности эти являются главным образом следствием крайней скудности и разбросанности имеющихся по этой части данных.

На этом методе практической оценки картин нам и хочется остановиться здесь, не задаваясь при этом целью всесторонне исчерпать вопрос, – чего конечно не позволит размер журнальной статьи.

Рассматривая различные части картины, мы будем придерживаться той последовательности, в которой они располагаются при ее производстве.

Доска или холст, несущие живопись, могут дать некоторые общие сведения относительно места и времени написания картины. Известно, например, что итальянцы XV и XVI веков писали, главным образом, на тополевых досках и гораздо реже на оливковых, каштановых, ореховых и различных хвойных. Доски их очень толсты и грубо обработаны с изнанки.

Нидерландцы всегда особенно упорно придерживались дубовых досок. Такое постоянство в выборе материала объясняется, главным образом, строгостью гильдейных правил, предписывающих работать на досках твердого дерева, хорошо высушенных и не содержащих сучков. Гильдии очень внимательно контролировали работы своих членов. Так, например, гильдия Св. Луки города Антверпена в 1470 году постановила проверять все доски перед написанием картины, причем на обратной стороне признанных годными – выжигать части городского герба: руку. После окончания хорошие картины снабжались еще изображением крепостной башни.

Нижне-рейнские художники и французы XVI века также пользовались преимущественно дубовыми досками, между тем как средне- и верхне-германские художники – липовыми, буковыми и, реже, хвойными. Последние были в употреблении преимущественно в альпийских городах. Живя на чужой стороне, художники часто пользовались местными материалами.

Для некоторых мастеров характерно, что они пользовались исключительно одним видом дерева, так, например, Л. Кранах Старший писал почти всегда лишь на простом буке. Другие менее консервативные не боялись менять материалы, как, например, Рембрандт, писавший иногда даже на красном дереве, липе и кедре.

Время особенно пагубно отразилось на итальянских досках тополевых и каштановых; они почти все сильно пострадали от червоточины. Старым художникам не было, конечно, никакой необходимости прибегать к уже источенному червями дереву и те случаи, когда на обороте или по краям картины заметны следы обработки (прирезки) доски раньше источенной червями, что весьма не трудно заметить, являются всегда чрезвычайно подозрительными.

Живопись на материале появилась с первым изображением на значке или знамени. В средние века, как на юге, так и на севере, везде в большом употреблении расписные хоругви, знамена и другие принадлежности празднеств и турниров (Turnierzeug). Стенные картины на

холсте первым, как говорит предание, стал писать Margaritoni (1236-1239), современник Джотто, причем он наклеивал холст на деревянную доску. Летописец умирающей эпохи ремесленного искусства Ченино Ченини (род. в 1372 г.) дает вполне выработанный рецепт грунтовки холста гипсом на клею для живописи (Cap. 162). Фламандец Johann Beaumez, состоявший в качестве придворного художника при герцоге Брауншвейгском («painter», «Varlet de chambre») в 1379 г. окончил картину на холсте, подаренную впоследствии одному монаху.

Холст как продукт промышленности неизбежно несет на себе отпечаток культуры своего времени, почему он представляет еще больший, по сравнению с деревом, интерес для характеристики картин. Богатый материал по изучению картинных холстов разного времени и различных школ ждет своего исследователя.

На меди стали писать значительно позже. Картин, писанных на меди, до 1590 года не известно. Фламандцы и голландцы переняли этот новый материал у итальянцев. Для картины XVII века характерна обработка медного листа молотком. Параллельная штриховатость указывает на прокатку листа между вальцами – технический прием новейшего времени.

Как доски, так и холст весьма редко служат носителями живописных красок. Грунтовка и подготовка всегда считались необходимыми. Находясь в теснейшей связи с красками, они весьма часто обуславливают различного рода изменения живописи, а иногда служат причиной окончательной гибели последней.

Если бы грунтовка при изменении температуры обладала одинаковым коэффициентом расширения с материалами, на которые она положена; если бы она была одинаково гигроскопична и в одинаковой степени расширялась от влажности и суживалась, высыхая с ними вместе, - то время было бы бессильно над картиной. К сожалению, такие совпадения не встречаются и на самом деле, как правило, можно установить, что чем толще грунтовка, тем больше страдает картина. Это было замечено давно, так что уже Ченино, в упомянутой выше главе, указывает на необходимость делать грунтовку возможной более тонкой, в особенности для холста. Его предшественники и современники все писали на гипсовом клеевом грунте. Рецепт, данный Ченино для грунтовки досок, вполне сходится с указаниями других источников. Под позолоту грунтовали на болюсе.

Впоследствии, вместе с распространением в Италии живописи на холсте, непрочность хрупкой гипсовой грунтовки была замечена многими мастерами. Volpato (род. в 1633 г.) пишет: «Я заметил по картинам Бассано, что те из них, на которых мало гипса, сохранились хорошо, на которых же много – пропали»). Во избежание ее они стали работать, покрывая предварительно холст лишь слоем клея. Этот новый способ описывает Вазари в своем введении к жизнеописанию художников (1550). Холст тонко прокрывали 3-4 раза мягким клеем («colla che sia dolce»), затем протирали особой пастой из муки, орехового масла и свинцовых белил. Пасту эту клали, вероятно, не всегда или же очень тонким слоем, так, что она даже не вполне закрывала поры ткани: это прекрасно заметно на многих итальянских картинах XVI и XVII веков. В смысле отсутствия на них трещинок, картины этого рода сохранились поразительно, чему лучшим примером могут служить две прекрасные картины Тициана: гордость Эрмитажа «Венера перед зеркалом» и «Даная».

О том, чем и как грунтовали свои доски братья ван Эйки и их школа, у нас нет прямых литературных указаний. Живший значительно позже их Carel van Mander (1548-1606) в стихотворном предисловии к своей «Schilderboeck» сообщает, что старые фламандские мастера клали на доски более толстый белый грунт, чем его современники; из чего же состоял этот грунт, он не говорит.

Становясь все тоньше, гипсовый грунт у некоторых из голландских художников XVII века постепенно сошел почти на нет. В литературе этого времени мы находим описание такого способа тонкой грунтовки. Wilhelmus Beurs в книге, озаглавленной «De groote Waereld in't kleen geshildert» (Amsterdam, 1692) сообщает, что художники проклеивали сначала свои доски слабым клеем с примесью мела, затем соскабливали ножом весь этот клей до дерева, после чего уже прямо прокрывали ее масляной краской.

Здесь мы можем привести еще пример сохранности тонкогрунтованных картин, на этот раз писанных на дереве.

Любуясь прекрасными экземплярами наших Эрмитажных ван Гойенов и Кейпов, легко заметить почти полное отсутствие на них трещинок. То же самое можно сказать относительно многих картин Дрохслоота и других мастеров этой группы. О полном почти отсутствии на их досках грунтовки можно заключить еще по заметному сквозь краски рельефу деревянных волокон, иногда же к сожалению по выступившим в тех местах, где краски тоньше, сокам дерева.

Цвет грунтовки может иногда оказать важную услугу при определении картины. Белая гипсовая или меловая грунтовка на клею находится во всеобщем почти употреблении, начиная от средних веков до половины XVI века, и даже несколько позже. К концу XVI века в Италии входит в употребление и все более и более распространяется цветная грунтовка, приготовленная на болюсе или другой землистой краске, например, умбре, terra rosse и т.п. По красному грунту писали картины: Тинторетто, Карраччи, Бассано, Лука Джордано и др. Белотто писал по белому, сероватому и красному грунту. Немцы, голландцы и фламандцы до XVII века исключительно (в XVII веке очень часто) работали по белой грунтовке. Jan Wijnants (1600-1679) первый в Голландии стал вводить красную грунтовку, за ним последовали Лересс и его школа. Гарлемские пейзажисты лучшего времени: Рейсдали, Врум и др. писали на сероватой или же серо-красной грунтовке. Доски Рубенса имеют белый грунт.

На французских картинах XVII и XVIII веков преобладает красный грунт.

Рамки настоящей статьи не позволяют нам использовать все известные нам первоисточники, трактующие способы грунтовки холста, дерева и меди для живописи, и мы приводим здесь лишь их перечень. Из итальянских авторов по этому вопросу писали Lionardo da Vinci в «Trattato della pittura», R. Borgini – «Il Riposo» (1584), G.B. Armenini – «Dei very precetti della pittura» (1587), Volpato – «Modo da tener nel Dipinger» (1633); из испанцев: Fr. Pacheco (1571-1667) и Palomino (1715); из нидерландцев и германцев T. De Meyern (1573-1655), Sandrart – «Teutsche Academie» (1675), J. Grökern «Der wohl anfürende Mahler» (1736). Следует наконец еще упомянуть книгу афонских иконописцев, интересную как наиболее старый источник по технике живописи, приписываемый некоторыми учеными исследователями XII или XIII веку.

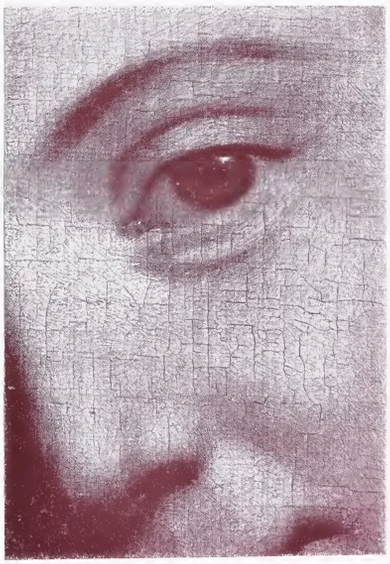
Весь этот интересный и весьма ценный материал собрали и лишь отчасти использовали: Eastlake, Merimee, Frimmel, Ludwig, Berger и немногие другие позднейшие авторы.

Он может быть легко пополнен путем химического исследования картин, чего к сожалению до сих пор почти не производилось, несмотря на то, что весьма удобные случаи для взятия проб грунта представляются в больших галереях довольно часто при переводе живописи на другой холст и других работах по механической реставрации картин.

Какого же рода изменения бывают следствием несовершенной грунтовки?

Известно, что как холст, так и дерево весьма гигроскопичны, во влажном воздухе они расширяются, в более сухом – суживаются. При этом холст по двум направлениям: «основы» и «уток» в одинаковой приблизительно степени; дерево же – преимущественно в одном перпендикулярном к направлению его волокон. От этих движений зависит и вид сети трещинок (craqueleurus, Sprünge, serepolature) грунтовки, а с нею и красок. Картины, писанные на холсте, покрываются трещинками квадратного типа, картины на дереве – продолговато-прямоугольными. Густота сетки зависит от толщины и прочности грунта. Фигуры 1-я и 2-я показывают оба типа, которым можно дать общее название: решетчатых трещинок.

Хорошим примером этого рода повреждений могут служить в берлинском Keiser-Fridriech Museum: Гентский алтарь братьев ван Эйков (оригинальная его часть) и знаменитый портрет купца Georg Gisze работы Г. Гольбейна младшего. Из Эрмитажных можно указать на портреты Г. Горциуса, мужской и женский, «Деревенский праздник» Л. Валькенборха, «Данаю» Рембрандта и его же «Анна учит Самуила чтению», Барт. в.д. Гельста этюд полунагой женщины, «Купальщицу» Г. Доу и А. Пейнакера «Башня в римской Кампаньи».



1. Рьшетчатыя трещины на холстъ. Деталь картины в. д. Гельста (Илл. Эрм. № 783).
Type de craquelures. (Tableau de v. d. Helst à l'Ermitage Impérial).



2. Рьшетчатыя трещины на деревъ. Деталь картины школы Тербурга.
Type de craquelures. (Tableau de l'école de Terburg).

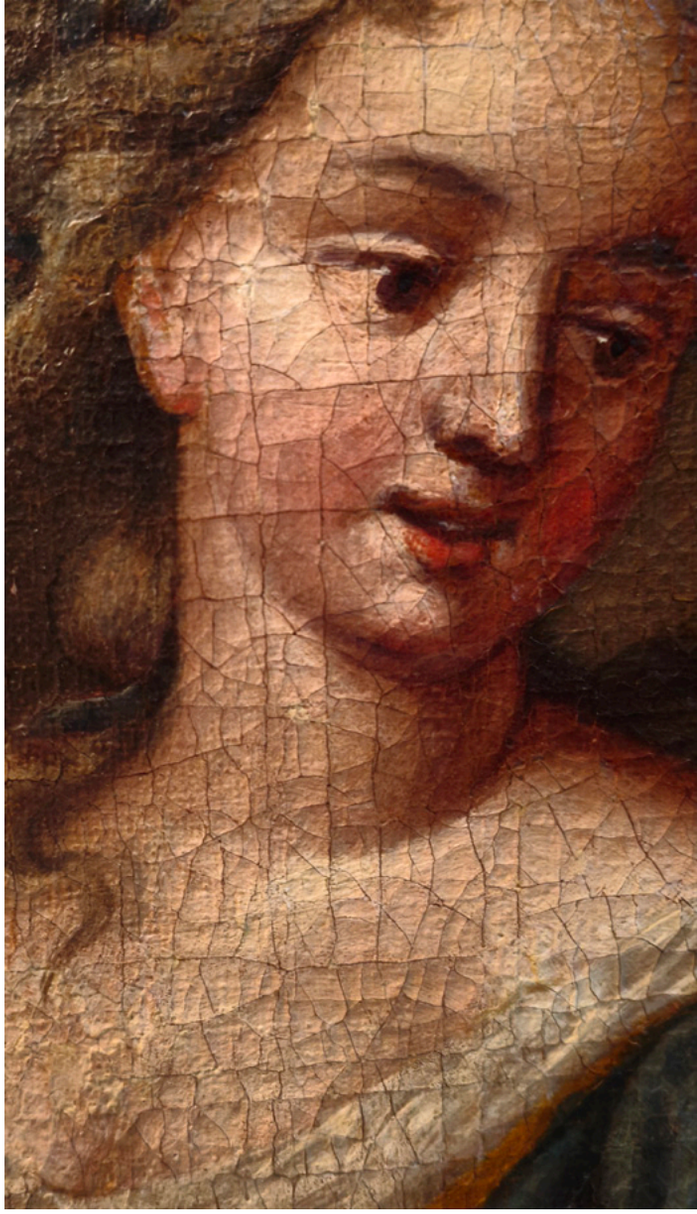
Этот вид трещинок становится опасным для целости картины, когда края их начинают приподниматься, что является следствием отсырения задней стороны картины или же распирания трещинок лаком при частой перемене его.

Толстая грунтовка весьма часто начинает отставать от доски, давая пузыри, впоследствии осыпающиеся. Это явление бывает особенно заметно зимой, когда воздух некоторых галерей бывает очень сух.

С грунтовкой доски или холста не следует смешивать подготовки или же подмалевка подготовленной поверхности. Приемы, которыми при этом пользовались различные художники, чрезвычайно разнообразны: грунт прокрывали масляной и акварельной краской и темперой; до и после окончания рисунка; одним тоном всю поверхность и разными в зависимости от изображаемых предметов.

Чрезвычайно характерен для каждого мастера тот прием, при помощи которого он, приступая к живописной работе, наносил на приготовленную для картины одноцветную поверхность первоначальный ее набросок. Его темперамент при этом сказывается с полной силой.

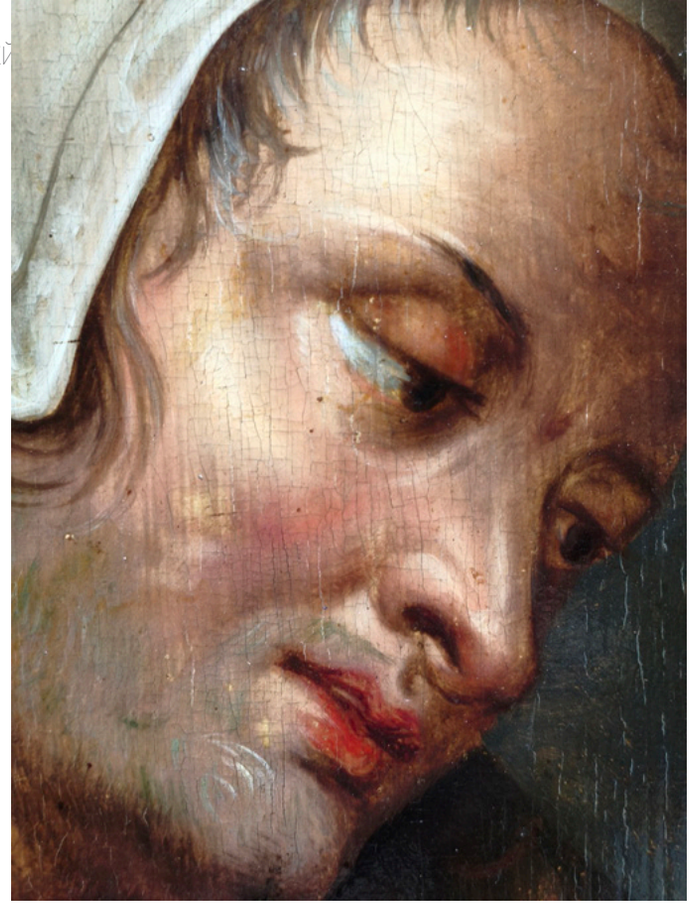
Аккуратный немец Дюрер писал, что необходимо прежде всего нанести точный и подробный контур предполагаемой композиции, иначе художнику едва ли справиться с дальнейшей работой.



1.Решетчатые трещины на холсте
Халлеман, Томас
Вертумн и Помона (1710).
Холст, масло. 94×78,5 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2821 (фрагмент)



Роос, Филипп Питер
Парный пейзаж с животными.
Холст, масло. 154×206 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2827 (фрагмент)



2. Решетчатые трещины на дереве
Французская школа XVII в. (?)
Амвросий, епископ Миланский
Дерево, масло. 62×48 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-1476 (фрагмент)

Поэтичный итальянец Тициан утверждал как раз обратное: отнюдь не следует стеснять себя какими бы то ни было рисунками. Он не рисовал точных картонов, не делал этюдов красками. Первую свою идею он легко набрасывал пером на клочке бумаги, оживляя ее белыми бликами. На холсте даже он часто весьма основательно менял свой рисунок, как это и обнаружилось при переносе на новый холст его «Мадонны с вишнями», находящейся в Венской галерее.

Подобный же редкий случай, дающий возможность ближе познакомиться с живописной техникой старого художника, представился и был использован при переносе триптиха Рафаэля, находящегося в Эрмитаже. По удалении дерева и грунтовки обнаружился первоначальный рисунок, сделанный пером и карандашом, воспроизведенный затем в «Художественных Новостях» за 1887 год.

Для молодой науки было бы чрезвычайно важно, чтобы ни один подобный случай не остался не использованным в смысле ближайшего непосредственного знакомства специалистов как с художественно-технической, так и с материальной стороной картины. Материалы,



Веербек, Франц Ксавьер Хендрик
Празднества во дворце
Дерево, масло. 36×33 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-1807 (фрагмент)



Франция, середина XIX века.
Портрет женщины в сиреневом платье, украшенном двумя розами.
БСИИ ASG, инв. № 04-4388 (фрагмент)

полученные этим путем, в научном отношении гораздо ценнее часто сбивчивых сведений литературного происхождения.

Подготовка, не дающая прочной связи между краской и грунтом, ведет к тому, что картина начинает «сыпаться от грунта»; этот род порчи картин заметен только у художников XIX века.

Слишком поспешное письмо по еще не вполне высохшей подготовке ведет за собой образование особого рода трещинок, не проникающих в толщу слоя грунтовки. В глубокую старину, когда ремесленно-художественные традиции были еще очень сильны, а индивидуальная техника отсутствовала, картины писались настолько прочно, что подобного рода изменений быть не могло. Прочность традиций вместе с основательным знанием всех приготовленных лично материалов для живописи, давала мастеру полную уверенность в долговечности его произведения, чем вряд ли может похвастать хоть один из современных художников.

«Ich weiss», пишет в 1509 году А. Дюрер Якову Хеллеру: «wenn Ihr sie (die Bildtafel) sauber haltet, dass sie 500 Jahre sauber und Frisch sein wird», и это несмотря на то, что некоторые места картины ему пришлось переписывать по восьми раз.

Начиная со второй четверти XVI века, прочная связь между отдельными слоями красок уже теряется и на них часто сквозь трещины верхних слоев можно заметить нижние, еще не вполне окрепшие во время высыхания живописи.

Из числа Эрмитажных картин подобного рода трещинки между прочим прекрасно видны на картине Эльсгеймера (1578-1620) «Апостол Павел на острове Мальта».

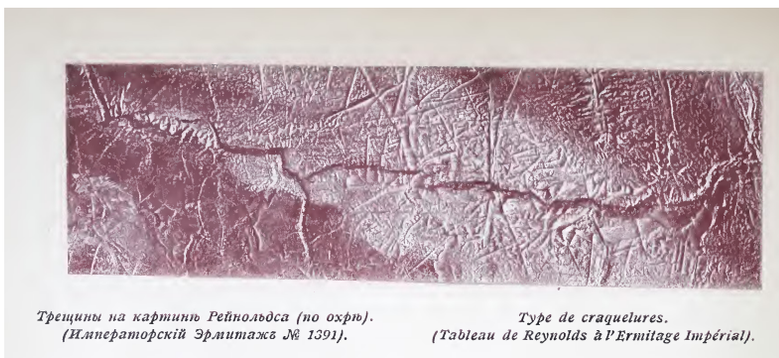
Это наиболее древний и в этом отношении очень интересный пример. Наиболее же разительными в смысле их пагубности являются трещины этого рода на картинах французских мастеров XIX века, находящихся в Кушелевской галерее: Мейсонье «Бретёр», Плассан «Утренний туалет», воспроизведенный нами здесь, картины Фортена, Марилья и др.

Трещины этого рода характеризуются отсутствием острых краев, которые при этом не параллельны друг другу, а дугообразно сходятся, а также неравномерностью образуемой ими сети. Часто они следуют по направлению мазков или контуров.

В Эрмитаже есть картина, показывающая, каких ужасающих размеров может достигнуть этого рода повреждение. Это картина Рейнольдса, писанная в 1786-1788 годах, изображающая молодую Россию (Геркулес) в ее борьбе с врагами. Писана она по заказу Екатерины II и очевидно спешно, по сырому грунту на сиккативе. Ширина трещинок на ней достигает 5-ти миллиметров. Дефект этого рода на картинах Рейнольдса отмечен уже в сочинении C.L. Eastlake (1847). Интересно заметить, что на упомянутой картине трещины с разошедшимися краями образовались лишь в более темных, также жёлтых (охра) красках, белая же дала трещины совсем другого рода: узкие и глубокие трещины излома. Чем это объясняется – мы постараемся показать ниже.



Трещина на картинѣ Плассана. (Кушелевская галерея, № 286). *Type de craquelures. (Tableau de Plassan à la Galerie Kouchéleff).*



Трещины на картинѣ Рейнольдса (по охрѣ). (Императорскій Эрмитажъ № 1391). *Type de craquelures. (Tableau de Reynolds à l'Ermitage Impérial).*

Количество масла, необходимое для того, чтобы образовать с тем или другим красочным порошком (пигментом) состав, удобный для письма, неодинаково и колеблется в очень больших пределах.

По данным одного фабриканта красок, проверенным профессором Паттенкофером, на 100 частей свинцовых белил идет 12 частей масла, между тем, как на такое же количество светлой terra de Siena надо 240 частей. Так как образование трещин объясняется неравномерностью

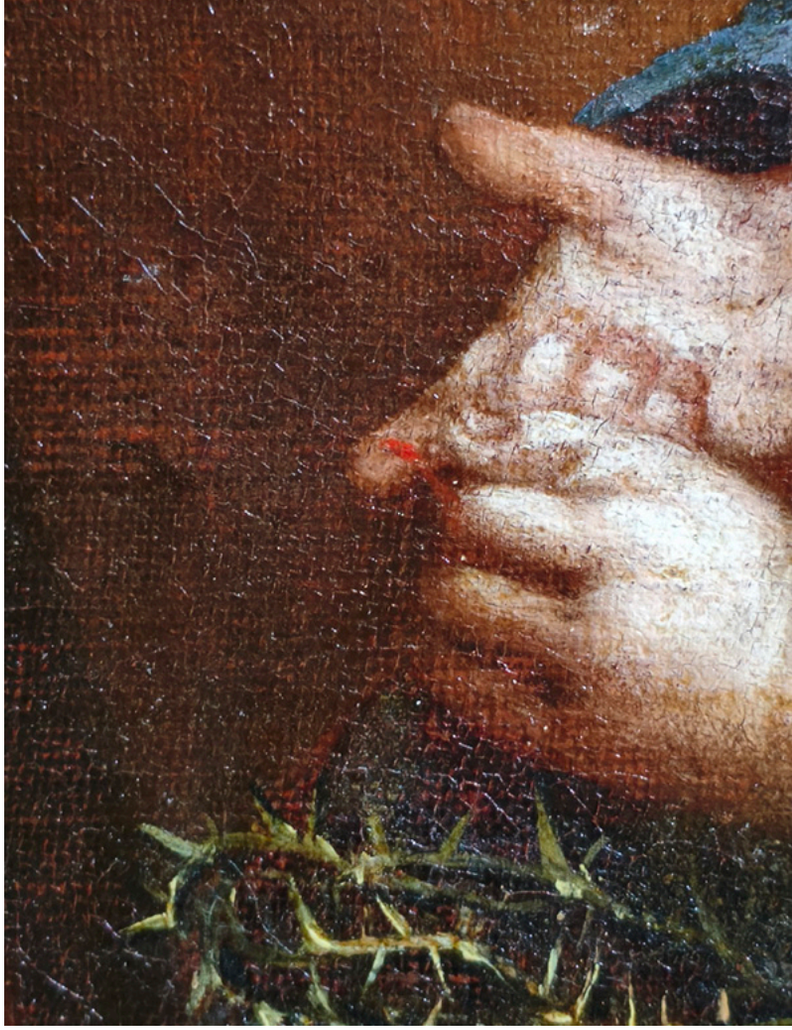
высыхания и происходящего при этом изменения в объёме масла (или другой жидкости), на котором стерта краска, сам же пигмент в объеме не меняется, то понятно, что чем больше жидкости содержит краска, тем более она склонна трескаться при высыхании. Свинцовые белила содержат масла меньше других красок, почему они и не дают красочных трещинок. Будучи однако по той же причине после высыхания более хрупкими, они склонны покрываться «грунтовочными» решетчатыми трещинками.

Иллюстрируя наше положение примерами из Эрмитажной коллекции, мы можем указать еще на картины: «Мужской портрет» К. Нетшера, «Портрет мальчика» Э. ван дер Неера и «Изгнание из рая» ван дер Верфа.

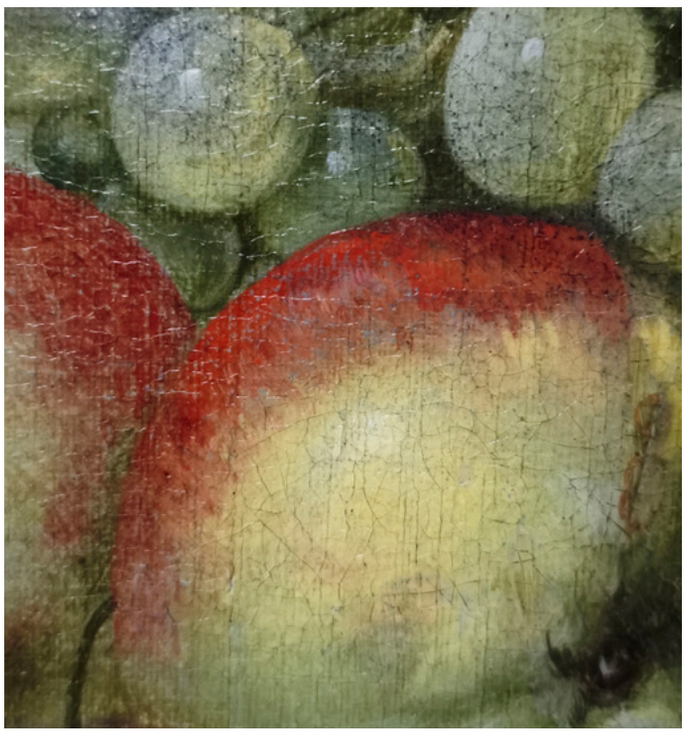
Неожиданное исключение в этом отношении составляет вновь поступившая в Эрмитаж Мадонна Романино (1487-1566), краски лица и рук которой потрескались значительно сильнее других, боле темных ее частей. Объясняется это явление по всей вероятности тем, что Романино свинцовым белилам предпочел какую-либо другую белую краску. И в самом деле у Borghini и Lomazzo, писавших о живописи в конце XVI века, в перечне белых красок мы находим, кроме свинцовых белил, еще несколько других: il bianco (известковая белая), marmot trito (толченый мрамор), гипс и другие.

В тех случаях, когда художник хочет положить весьма тонкий, прозрачный слой краски («лессирует»), он разводит ее большим количеством масла. Такие краски покрываются особой, чрезвычайно мелкой сетью трещинок, это «лессировочные» трещины.

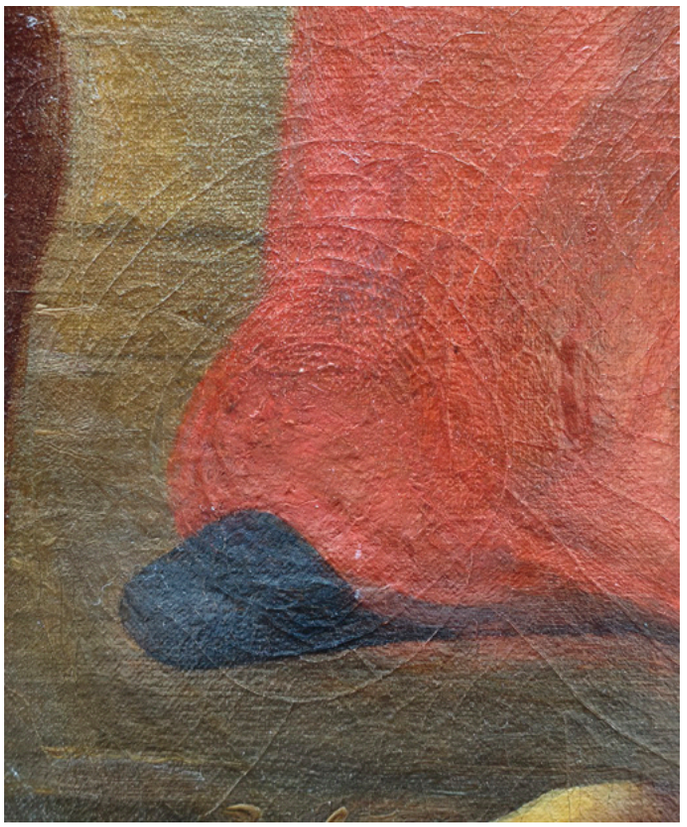
Чтобы наш перечень различных типов трещин, наблюдаемых на поверхности старых картин, мог считаться до некоторой степени законченным, нам остается еще упомянуть о трещинах, встречающихся очень часто на картинах писанных на холсте, происшедших при свертывании их в трубку, при растягивании посредством клиньев ослабевшего на подрамке холста и, наконец, вследствие давления на холст. Причину происхождения трещин этого рода легко определить по их направлению, и здесь особенно характерны происшедшие вследствие давления в одной точке на изнанку картины паутинообразные трещины.



Леаль Хуан Вальдес де, круг
Ребенок Иисус перед инструментами Страстей Господних.
Холст, масло. 55×43 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-1808 (фрагмент)



Моннуайе, Жан Батист
Натюрморт: виноград с бронзовой вазой, чеканившейся и позолоченной согласно рисунку Полидор.
Холст, масло. 79 x 123 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2120 (фрагмент)



Дюмениль, Пьер-Луи
Святой Карло Борромео раздает милостыню больным (1741).
Холст, масло. 231×132 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-1894 (фрагмент)



Греко, Дженнаро
Архитектурный каприз, оживленный персонажами с видом на средиземноморский порт.
Холст, масло. 44×59,5 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2419 (фрагмент)

Историю живописных красок можно разбить на две части: историю пигментов и историю способов закрепления их.

Путь наш был бы слишком долог, если бы мы задались целью разобраться здесь в обширной литературе, трактующей о различных способах письма, известных теперь под одним общим именем «темпера» и состоявшим в том, что краски закреплялись водным раствором белка или клея. Для уменьшения вязкости яичный белок или желток разбавляли уксусом, пивом, вином или же каким-либо фруктовым соком, например лимонным. Если желали замедлить высыхание красок, то прибавляли сок фигового дерева. Клей для темперы варили из обрезков пергамента или просто кожи. Часто употребляли также и рыбий клей. Главное отличие старой техники письма темперой от масляной состоит в том, что водный раствор клеевого вещества сохнет гораздо скорее масла, почти моментально, что и мешало художникам получать тонкие переходы, сливая различные тона друг с другом – «Sfumata maniera» по Вазари, – которые столь легко даются при письме медленно сохнущими масляными красками. Постепенное усиление теней достигалось многократным накладыванием тонких слоев краски друг на друга. Таким образом на картинах писанных темперой, в глубоких тенях, краски чаще лежат толще, чем в светлых местах. Техника темперы, как сообщает Armenini, применялась в Италии даже еще в его время, то есть во второй половине XVI века; тогда впрочем к ней прибегали лишь когда необходимо было ускорить работу. Живопись на клее и белке голландцы, как полагает van Mander, переняли у итальянцев.

Способ закрепления пигментов при посредстве сохнущих на воздухе масел был известен еще в классической древности. Ch. L. Eastlake, ссылаясь на сочинения греческого врача Диоскорида (средина I века) пишет: «...the principials employed in modern oil painting were last ready fon the artist, and waited only fon a van Eyck, in the age of Ludius and the painters of Pompeii».

В Европе этот способ был уже известен в конце XIII века, когда им пользовались при раскрашивании скульптуры. В Бельгии же и Голландии он несомненно был в употреблении в начале XIV века, где и был применен для

живописи впервые, как полагают, ван Эйком старшим; однако, какое именно масло употребляли братья ван Эйки для своих, столь прекрасно сохранившихся до сих пор, картин – нам к сожалению не известно. Все догадки новейших авторов, иногда очень смелые, как например Fr. Cremera, допускающего употребление ими масла, добытого из экзотического ореха (Candlenuss или Bankulnuss) не выходит из области маловероятного.

Проще всего было бы предположить, что в основании их рецепта лежало льняное масло местного происхождения, что и подтверждается итальянским писателем A.A. Filarete (1464), сообщившим, что в Германии Johann из Брюгге и мастер Roger пишут великолепные картины, смешивая свои краски с льняным маслом.

Льняное масло шло вероятно не в чистом виде, а в смеси с какой-либо смолой или же после обработки металлическими окислами, например, свинцовым глетом или же известью, причем образовались соли (мыла) жирных кислот масла. Чтобы замедлить высыхание красок, их смешивали с каким-либо растительным эфирным маслом.

Переход к масляной живописи совершается постепенно: в разных местах в разное время. Во времена ван Эйков в Нидерландах темпера играла уже лишь второстепенную роль; в Германии около 1400 года также стали часто работать на масле; в Италии же до конца 1470-х годов господствует почти исключительно техника темперы.

Впрочем, надо сказать, что даже во времена полного расцвета масляной живописи темпера не была оставлена вполне и применялась часто одновременно с маслом.

De Mauern, придворный врач Карла I и современник ван Дейка, пишет со слов данного мастера, что для красок, портящихся от масла (голубых и зеленых), он часто применял темперу, предварительно подготовляя поверхность масляной живописи луковым соком.

Для закрепления некоторых красок, наряду с маслом и темперой, и для образования между влияющими друг на друга красками непроницаемого прослойка, весьма часто пользовались также и лаками, что не мешает помнить господам реставраторам и коллекционерам при чистке картин составом, растворяющим мастиковые и другие лаки.

Апеллес, Эхион, Меландр и другие живописцы древности работали лишь четырьмя красками: белой, привозимой с острова Мелоса, желтой – охрой из Аттики, красной из Синона и черною краской. Это однако не мешало каждому из великих их произведений, по свидетельству Плиния, стоить богатств целого города. Прейскуранты современных фабрикантов красок предлагают нашим художникам на выбор сотни различных названий. Количество и качество пигментов, очевидно, не определяют достоинства картины; иногда они могут служить для определения ее возраста.

В Италии, на заре возрождения живописи, художники могли выбирать для своих палитр краски из числа двух-трех десятков бывших тогда в употреблении. Художник писатель того времени Cenino Cenini (родился в 1372 году) описывает около 25 известных ему красок. Вот они:

Черные: Краска, ископаемая минеральная. Угольные краски из пережженной виноградной лозы, миндальных или персиковых косточек. Сажа, получаемая при сжигании льняного масла.

Красные: Sinopia- железистая глина. Киноварь и сурик, приготовлявшиеся искусственно. Amatito – минерал гематит. Растительные: смолистая «драконова кровь», verzino – лаковая из отвара красного дерева и несколько других лаковых красок.

Желтые и коричневые: Охра. Gialtorino – химический состав которой не определен. Мышьяковые аурипигменты и реальгар. Растительные: arzica и шафран.

Зеленая: Если не считать составных из желтой и голубой, всего две: ver de terra – минерального происхождения и уксусно- кислая медь, приготовленная искусственно.

Голубая: azzuro della Magna – медная лазурь и azzuro oltramarino – ультрамарин: обе естественного происхождения.

Белые: Bianco- Santogiovanni – углекислая известь искусственного приготовления и свинцовые белила.



Трещины на картинѣ Нетшера.
(Имп. Эрм. № 887).
Type de craquelures.
(Tableau de Netscher à l'Ermitage Impérial).

Antonio Averlino Filarete, писавший около 1464 года, взявший в основание своего труда произведение более раннего писателя, упоминает в общем те же краски. Растительные лаки у него описаны несколько подробнее; между прочими он называет крапповый лак и индиго.

Мастера этого времени не только сами терли свои краски, на часто умели даже сами добыть или приготовить их. Проходя однажды со своим отцом по лесу Colle de Valdesa, Ченино нашел и добыл прекрасную охру разных оттенков и Sinopia. Те краски, получение которых не требовало особых приспособлений, например, сажа. Угольные черные или лак из красной шерсти, приготовлялись в мастерских художников; требовавшие же более сложного приготовления, как например киноварь и аурипигмент, или же привозные краски: ультрамарин, черная земля, покупались у аптекарей – алхимиков или у торговцев привозимыми товарами.

Каждая из итальянских школ имела свои излюбленные краски, так arzica употреблялась преимущественно флорентийскими художниками; неаполитанские имели свою особую растительную желтую и т.д.

Несомненно, что у отдельных художников подбор красок на палитре был довольно своеобразен, хотя конечно и не в такой степени, как у позднейших, когда, с одной стороны, выбор пигментов увеличился, с другой уменьшилась зависимость художника от его школы.

О красках старых фламандцев и голландцев, благодаря трудам van Mandera, Hoogstratena, de Bie, de Meyerna и других, у нас сохранилось довольно полное представление.

Свинцовые белила, очень тщательно приготовленные и стертые, были почти единственной белой краской севера.

Правда, один писатель XIV века упоминает белую краску из золы оленьего рога, для смешения с теми красками, которые портились при смешивании со свинцовыми белилами; Beurs же говорит о краске из морских раковин, но как те, так и другие употреблялись лишь в виде исключения. Ван Дейк и Meytens пробовали было писать висмутовыми белилами, но нашли их для масляной живописи малопригодными.

Оранжевых и желтых было довольно много: охра разных оттенков, аурипигмент, реальгор, массикот и несколько сортов растительных лаков, из шафрана, Reseda lutiola, Rhamnus infecforius, Genista tinktoria и других растений. Все эти лаки сильно выцветают на свету. Голубые деревья и листья, столь часто встречающиеся на голландских картинах – результат выцветания желтой краски, оставлявшей некогда, вместе с оставшейся голубой, зеленый цвет. В смысле цветопостоянства гумми-гут, упоминаемый уже у de Meyerna (1640), несколько лучше растительных лаков.

Киноварь, излюбленная и лучшая краска XVI и XVII веков, с успехом заменила, а отчасти и вытеснила сурик более старых мастеров. На фигурах Гентского алтаря тело, по-видимому,



Трещины на картинѣ Романино. (Императорскій Эрмитажъ).

Type de craquelures. (Tableau de Romanino à l' Ermitag Impérial).

писано уже киноварью, для чего и позднейшие мастера пользовались преимущественно ею. Она придает телу румянец и теплоту...

«Maer vermilioen doet al vleeschigher gloeyen», – так воспринимает киноварь в своих стихах van Mander. «В Антверпене, - пишет de Meyern, - один человек делает такую киноварь, которая краснее обыкновенной красной краски в три раза».

Из красных, кроме того, употреблялись жженая охра, коричневатого оттенка, и «caput mortuum» - тождественная, по всей вероятности, с индийской красной, получавшейся при прокаливании железного купороса. Из растительных лаков были известны крапп и кармин-новый.

Довольно трудно определить, что представляют из себя в химическом отношении голубые «золы» (assen голландцев), столь часто упоминаемые писателями XVII века. Вряд ли это углекислая медь, как предполагает Eastlake, еще менее вероятно, чтобы в состав их входило в качестве необходимой составной части серебро, часто упоминаемое в описаниях способов приготовления этой краски. Самое название ее, указывающее на применение при получении ее высокой температуры, заставляет предполагать скорее шлак, окрашенный медью или же кобальтом. Несомненно, впрочем, что и медная лазурь azzurro della magna итальянцев, была известна в Голландии. Далее употреблялись смальта, не пользовавшаяся особым фавором, также индиго и другие голубые лаки.

К числу последних следует отнести и «гаарлемскую голубую», которой, как предполагает Weyerman, писал van Goyen, и которая, полиняв от света, со временем придала картинам этого мастера характерный для них серовато-коричневый тон. Ультрамарин из минерала ляпис-лазури – несомненно самая лучшая и, вместе с тем, самая дорогая краска старых мастеров. «Solt ihr 1 P. Ultramarin kauft haben, ihr hettets mit 100 Fl. Kaum zwingt, den ich kan kein schöne Unz under 10 oder 12 Dukaten kauffen», так жалуется Дюрер в своем письме к Хеллеру на ее дороговизну. Употребление ультрамарина и киновари часто обусловливалось в контрактах заказчиков с художниками.



Паутинообразная и др. трещины отъ механическаго поврежденія. Деталь картины Бакгейзена. (Имп. Эрм. № 1188).

Type de craquelures. (Tableau de Bakhuysen à l'Ermitage Impérial).

Очень скверно обстояло у голландцев дело с зелеными красками, о чем высказывал сожаление уже Hoogstraren. И действительно, во всей громадной коллекции картин Эрмитажа вряд ли найдется десяток голландцев, на которых зе-

леная краска сохранилась бы настолько, чтобы ее можно было и теперь считать действительно зеленой, а не голубовато-серой или буро-коричневой. Объясняется это тем, что обе части зеленой краски (составной в большинстве случаев) или же по крайней мере одна из них, выцвели или пожелтели, химически влияя друг на друга. Из несоставных зеленых были в употреблении слабые краски «terra verde» из малахита и «веронская земля» - силикат закиси железа, тоже минерального происхождения. С особенными предосторожностями употреблялись иногда также «vert de gris» - уксусно-кислая окись меди, сильно гигроскопичная и поэтому не особенно пригодная в сырой Голландии.

Коричневые краски: умбра и «кельнская земля», тождественная вероятно с «кассельской землей», столь любимой ван Дейком, и мумия оказались довольно надежными красками, чего однако отнюдь нельзя сказать про обманчивый асфальт, погубивший так много картин. Теплый и прозрачный в начале, он образует с высохшим маслом так называемый «твердый раствор» и обладает пагубным свойством пропитывать и чернить постепенно под ним и над ним положенные краски, расплываться, сглаживать контуры и образовывать на картинах сплошные рыжие пятна.

Обыкновенный древесный или кузнечный уголь «Smekool» голландцев, дающий черную краску теплого тона употреблялся уже очень старыми художниками севера. Кроме нее голландцы употребляли черные краски других оттенков: жженую слоновую, моржевую или обыкновенную кость, жженый рог, сажу и другие виды угля, а также землистую черную, называемую у de Meyerna «Terra noire ou crayon noir chalk».

XVIII век принес искусству несколько новых красок; более замечательные из них: железная соль железистосинеродистой кислоты, берлинская лазурь (Berliner blau), открытая в начале века и выпущенная в продажу как продукт фабричного производства в 1724 году, зелень Шееле (мышьяковисто-медная соль, vert de Scheele) и цинковые белила (окись цинка), ставшие более известными лишь в конце века.

Особенно много красок, отчасти очень ценных, вошло в употребление в XIX веке. Главнейшие из них: кадмий (сернистый кадмий), открытый в 1817 году, хром желтый (хромовокислый свинец) (1818), коричневая жженая берлинская лазурь, искусственный крапп, искусственный ультрамарин (1831) различных цветов и оттенков, кобальт (bleu de cobalt, соединение глинозема с окисью кобальта) (1804), искусственное индиго, зеленая кобальтовая (соединение окисей кобальта и цинка, vert de cobalt), зеленая хромовая (окись хрома, vert de chrome) и много других.

Заканчивая наш исторический очерк развития художественных красок, мы вместе с тем можем считать исчерпанною намеченною нами в заголовке настоящей статьи задачу.

Большая часть сведений, имеющихся в настоящее время о материалах, употреблявшихся старинными художниками, получена из литературных данных, оставленных нам отчасти самими художниками, отчасти же их современниками, стоявшими в силу различных обстоятельств близко к искусству. Сведения эти весьма не полны, часто противоречивы и сбивчивы. Последнее вполне объясняется тем обстоятельством, что летописцами художественной техники были очень часто люди мало осведомленные относительно происхождения, способов приготовления и химической сущности тех веществ, о которых им приходилось писать.

Литературные источники старины до сих пор не вполне исчерпаны, несомненно они дадут нам еще много интересных и важных сведений, но еще более несомненно, что эти сведения не удовлетворят запросам науки и ей придется обратиться к непосредственному точному исследованию изучаемых объектов, прибегнув к помощи методов, выработанных физикой и химией. Особенно богатых результатов можно ожидать от применения оптического и химического анализов к исследованию красок: оно обещает дать нам полное и точное понятие о палитре каждого из великих мастеров старины.

В. Щавинский О материалах старинной картины // Старые годы. – 1908. – май. – С. 264-280.

Фото картин БСИИ – Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЯ КАТАЛОГИЗАЦИИ РОССИЙСКИХ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ



Алия Хисматуллина,
искусствовед МИКН ASG

АННОТАЦИЯ: статья посвящена эволюции частного коллекционирования в России и проблемам его каталогизации на примере крупнейших российских собраний: графа А. С. Строганова, В. А. Кокорева, графа Н. П. Румянцева, И. С. Зильберштейна и А. В. Сёмина.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: каталогизация, частное коллекционирование, Строганов, Кокорев, Румянцев, Зильберштейн.

ABSTRACT: the article is devoted to private collecting in Russia and problems of its cataloguing on the example of biggest Russian assemblies: count A. Stroganoff's, Kokorev's, count N. Rumyantcev's, I. Zilbershtein's and A. Semin's.

KEYWORDS: cataloguing, private collecting, Stroganoff, Kokorev, Rumyantcev, Zilbershtein.

История произведения искусства интересует исследователя от момента его заказа и процесса создания до поступления в какое-либо собрание и последующие перемещения. Это позволяет рассмотреть международные связи и взаимопроникновение культур, исследовать, как развивались знания об искусстве и формировался художественный вкус. Изучение коллекций произведений искусства проводится в комплексе с документальными источниками смежных наук: архивами коллекционеров и антикваров, трудов критиков искусства и искусствоведов.

Коллекционирование нельзя назвать исключительно эстетическим способом общения с художественными произведениями, оно подразумевает также деятельность по сохранению, систематизации и каталогизации предметов искусства. Этот процесс во многом зависит от того, в какой степени сам коллекционер осознает принадлежащее ему собрание в глобальном культурном контексте, что рано или поздно приводит к тому, что сам владелец коллекции или его наследники признают необходимость учета собрания, а именно составления описей, маркировки, описания произведений и каталогизацией.

Прообразы каталогов ценных предметов с особым значением появились еще в Древней Греции и представляли собой опись вотивных даров, находившихся в храмах, святилищах и сокровищницах. Эти описи были подробными, в них указывались название предмета, материал его изготовления, вес, особые характеристики, степень сохранности, имя бога, которому он был посвящен, повод и дата посвящения, а также имя и этническая принадлежность дарителя [17].

Первым опубликованным перечнем произведений искусства можно считать книгу художника, писателя и первого искусствоведа в истории Джорджо Вазари, выпущенную в 1550 году. В ней он описал и уточнил местонахождение шедевров талантливых мастеров эпохи Возрождения.



Вазари, Джорджо
Автопортрет
Флоренция, 1571
Холст, масло
101 x 80 см
Галерея Уффици, Флоренция



Фронтиспис первого издания «Жизнеописаний» Дж. Вазари



Натье, Жан-Марк
Битва при Лесной
Франция, 1717
Холст, масло. 90 х 112 см
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

В России коллекционирование произведений искусства как явление художественной жизни начало формироваться в XVIII веке. По инициативе Петра I коллекционирование было провозглашено делом государственной важности; собрания произведений искусства стали рассматриваться как национальная ценность, играющая важную роль в воспитании и просвещении общества. Пётр I стремился к модернизации страны и понимал, что искусство может служить инструментом для культурного развития и формирования эстетического вкуса в первую очередь у элиты. Это время стало началом систематического сбора и изучения произведений искусства в России, что в дальнейшем способствовало развитию музейного дела и культурной жизни страны в целом. Развитие собирательства предметов искусства совпадает со временем становления нового национального искусства, включенного в общеевропейский художественный процесс.

Сам Петр I приобрел более 400 живописных полотен, отдавая предпочтение голландским и фламандским художникам (Рембрандту, Стену, Вауверману, ван дер Верфу, Остаде и др.), но присутствовали в его собрании и работы итальянских и французских мастеров, например, заказанное им полотно в батальном жанре у Жан-Марка Натье.

Во второй половине XVIII века коллекционирование становится значимой частью русской художественной жизни. Оно занимает важное место в отношениях России и Европы, устанавливая социальные, политические, философские и художественные связи. К тому времени, когда в России стали активно формироваться коллекции произведений искусства, многие европейские страны уже имели вековые традиции художественного собирательства, а также богатый опыт и сложившиеся принципы учета коллекций, включающие документальное оформление смены владельца всего собрания или отдельных произведений. Следует также упомянуть о развитых в Европе художественных рынках, системе торговли антиквариатом, включая магазины, выставки, аукционы, издательскую продукцию и, главное, высокопрофессиональных специалистов [15]. Крупные собрания и галереи были практически во всех крупнейших европейских городах:

в Париже, Риме, Дрездене, Вене и других. Эту разницу, назовем ее культурной инфраструктурой, понимала не только молодая императрица Екатерина II, немка по происхождению, но и российская элита в лице высокопоставленного дворянства из ее окружения. Например, И.И. Шувалов и А.С. Строганов, коллекционеры предметов искусства, отличались глубокими познаниями в этой области. Расширение культурных контактов с европейскими государствами принимало разные формы, и большое внимание в этом аспекте уделялось формированию коллекций.

При Екатерине II коллекционирование западноевропейской живописи стало не только модным, но и символом статуса среди аристократии. Императрица сама активно собирала произведения искусства, что способствовало распространению этого увлечения среди знати. Связь коллекционеров - А.К. Разумовского, А.М. Белосельского, Н.Б. Юсупова, Голицыных и С.Р. Воронцова и др. - с Коллегией иностранных дел подчеркивает, как искусство и политика переплетались в то время, создавая уникальную культурную среду в России. Значительные художественные собрания являлись отражением политических амбиций правителей Российской империи и намерением утвердить позиции России среди других стран в том числе и в сфере культуры и искусства. Государственная политика подразумевала стимулирование искусств и науки, развитие собирательства [15].

Военные события, повлекшие за собой «прозрачность» административных границ, возрождение и падение родов, способствовали не только передаче идей и стандартизации европейского художественного процесса, но и перманентным сменам владельцев произведений искусств, а также расширению круга покровителей архитекторов и художников. Знаменитые коллекции создавались и уходили с молотка, распространяясь по дипломатическим каналам Европы и олицетворяя собой «перемещение культурных ценностей». Для коллекционеров владение художественным собранием было своего рода символом принадлежности к высшему социальному слою общества.



Картина, приобретенная Дмитрием Голицыным для собрания Екатерины II

Рафаэль
Святое семейство
Италия, около 1506 года
Холст, темпера, масло. 73,7 x 57 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Освоение новой культурной традиции в России происходило стремительно. Перенимался не только опыт создания коллекций, происходило также знакомство с новым светским искусством, углублялось разграничение религиозного и светского, уделялось внимание эстетической стороне действительности. Различие между Западной Европой и Россией заключалось еще в том, что в XVIII веке в европейских государствах богатейшие художественные собрания сосредотачивались не только в руках аристократии, но и переходили к представителям буржуазии, творческой интеллигенции и художникам, тогда как в России только дворянство могло способствовать развитию художественных тенденций и коллекционирования. Финансовыми средствами, позволявшими приобретать произведений искусства,

располагало только окружение императорского двора. В качестве объектов коллекционирования признавались не только произведения высокого академического искусства, но и предметы, производимые художественными мануфактурами и создающие особую среду жизни богатого аристократа. В то же время желание украсить свой дом не всегда превращалось в любовь к коллекционированию, а большое количество красивых и ценных вещей не всегда составляло коллекцию. На русское дворянство императорские коллекции производили большое впечатление и обладание художественным собранием стало своего рода символом принадлежности к высшему социальному классу. Во второй половине XVIII века возникли крупные художественные коллекции, принадлежащие приближенным к императорскому двору, государственным чиновникам и дипломатам, и, следовательно, большинство из них располагалось в Петербурге и Москве. Известно, что в этот период были сведения о более чем пятидесяти коллекциях живописи в Санкт-Петербурге.

Изучая каталоги коллекций XVIII-XIX веков, нужно принять во внимание, что большинство этих собраний не дошло до наших дней в своем первоначальном составе. По разным, не только политическим, причинам они были раздроблены по музейным и частным собраниям как внутри страны, так и за ее пределами.

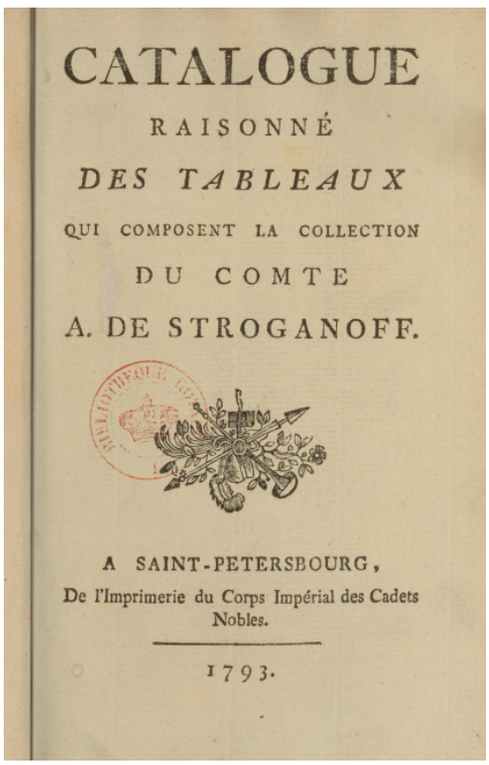
Говоря о первых документальных материалах, свидетельствующих о полноценной коллекции, начавшей формироваться еще в эпоху Петра I, безусловно нужно упомянуть собрание знаменитой Кунсткамеры. Это первый российский публичный музей, государственное хранилище редких не только природных предметов, но и художественных произведений. Именно здесь началась практика каталогизации российских собраний, и был издан иллюстрированный каталог с зарисовками наиболее ценных и интересных экспонатов. Эти зарисовки делались по распоряжению Петра I, сначала в 1723 году ими занимались Георг Гзелль и его супруга Мария Доротея, а продолжили это дело ученики и подмастерья Рисовальной и Гравировальной палат Петербургской Академии наук. Всего они создали 2033 листа акварельных зарисовок, которые вошли в пятитомный каталог «Нарисованный музей».

Во второй половине XVIII века начинают создаваться первые описи и каталоги живописи, которые по качеству описания художественных произведений не уступают самым выдающимся европейским публикациям того периода. Однако большинство из них были рукописными и в единственном экземпляре. Сюда можно отнести первые каталоги картинной галереи Эрмитажа, один из них был составлен Эрнстом Минихом в 1773 году, другой – смотрителем галереи Ф.И. Лабенским в 1797 году при участии членов Санкт-Петербургской Академии художеств И.А. Акимова, Г.И. Угрюмова, Ф.Г. Гордеева, М.И. Козловского. Безусловно следует упомянуть и каталоги частных собраний того времени: князя Д.М. Голицына, князя А.А. Безбородко, коллекция которого была задокументирована смотрителем галереи И.И. Гауфом, и графа Н.П. Шереметева, о его собрании известно благодаря каталогу, составленному в 1796 году его библиотекарем В.Г. Вороблевским при участии крепостного художника Н.И. Аргунова, по совместительству смотрителем галереи Шереметева. Перечисленные каталоги были рукописными, оформленными в виде книг.

Помимо текстовых каталогов создавались и иллюстрированные, содержащие рисунки с картин. В 1786 году Фридрих фон Ралль, комендант Мраморного дворца, выпускает уникальный каталог произведений живописи, включающий цветные акварельные иллюстрации. Он включил в него картины, полученные в дар графом Г.Г. Орловым от Екатерины II в 1772 году и находившиеся в построенном для них дворце. Также уникальным является иллюстрированный каталог собрания князя Н.Б. Юсупова, изданный в 1820-х годах, состоящих из пяти томов и содержащий рисунки с картин, скульптуры и предметов декоративно-прикладного искусства. Три тома из них посвящены картинной галерее и включают 541 рисунок с картин, хранившихся в усадьбе Архангельское и в московском доме Юсуповых.

Первый тиражный каталог коллекции живописи появился в России в конце XVIII века. Он был составлен и выпущен графом А.С. Строга-

новым, первым из российских коллекционеров лично принявшим участие в формировании каталога своего собрания [16]. Каталог коллекции Александра Сергеевича Строганова представляет собой редкий случай, когда автором выступает сам владелец собрания, который не только собирает произведения, но и предлагает свою интерпретацию их содержания и художественного достоинства. Два издания каталога на французском языке были выпущены в 1793 и 1800 годах, а в 1807 году вышел альбом с шедеврами коллекции, каждый из которых был проиллюстрирован гравюрой. Строганов ориентировался на лучшие образцы французских каталогов, такие как работы П. Реми, но при этом проявлял независимость в своих оценках и суждениях: он уточнял атрибуции и предоставлял информацию о состоянии и реставрации картин.


CATALOGUE
RAISONNÉ
DES TABLEAUX
QUI COMPOSENT LA COLLECTION
DU COMTE
A. DE STROGANOFF.
A SAINT-PETERSBOURG,
De l'Imprimerie du Corps Impérial des Cadets Nobles.
1793.

Титульный лист каталога собрания А. С. Строганова

Александр Сергеевич Строганов (1733-1811) был государственным деятелем и меценатом, а также одним из крупнейших землевладельцев и горнозаводчиков Урала. Он был единственным сыном барона Сергея Григорьевича Строганова и получил отличное домашнее образование. Для его продолжения, как это было принято в дворянских семьях, его отправили в путешествие по Европе. В соответствии с планом, составленным его отцом, Александр посещал лекции европейских профессоров, занимался музыкой и изучал иностранные языки. Кроме того, он углублялся в физику, химию и металлургию, а также знакомился с культурными и научными достижениями. Во время своих поездок он посетил множество музеев, по пути совершая приобретения, которые впоследствии стали основой его коллекций.

Коллекция Строганова представляет собой уникальное явление в истории частного коллекционирования в России. В последние годы интерес к этому собранию значительно возрос, однако возможности его исследования все еще далеко не исчерпаны. Современное местонахождение многих произведений из этой коллекции остается неизвестным, а история их приобретения и контакты Строганова с артрынком в Париже недостаточно изучены. Также стоит отметить влияние коллекции Строганова на русскую художественную жизнь и на формирование таких художников, как О.А. Кипренский и И.Е. Репин.

Первое издание каталога его коллекции, содержащее 87 картин, было опубликовано в 1793 году на французском языке. Поскольку коллекция продолжала расширяться, в 1800 году вышло второе издание, включавшее 116 произведений, а в 1807 году появился увраж с 75 шедеврами, каждый из которых сопровождался гравюрой и текстом из каталога 1800 года, иногда в сокращенном варианте. Все исследователи коллекции обращали внимание на эти каталоги, подчеркивая, что Строганов является уникальным примером коллекционера, который не только формирует собрание, но и создает его каталог, предлагая оригинальную интерпретацию включенных в него произведений. В XVIII — начале XIX века частные коллекции в России, как правило, имели лишь краткие описания, не всегда отличавшиеся точностью. Эти описания не предназначались для публикации и были рассчитаны в основном на внутреннее пользование. Печатный каталог, напротив, предполагает популяризацию коллекции для более широкой аудитории. Таким образом, Строганов выполняет просветительскую функ-

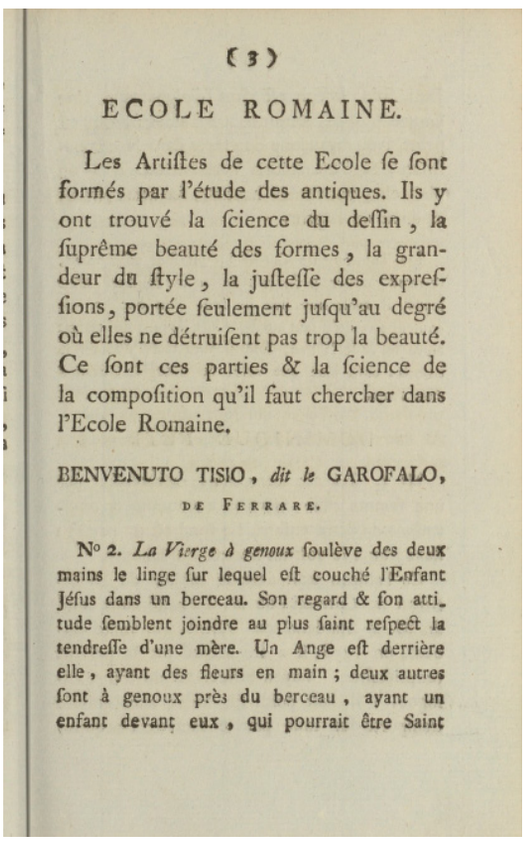
цию, а каталог включает не только описания картин, но и достаточно подробные размышления о теории и истории искусства [16].

Строганов нашел опытного консультанта, который хорошо разбирался в художественном рынке Парижа – перуанца Педро Франсиско Давила, владельца одного из лучших кабинетов редкостей своего времени. Он потратил больше денег, чем выдал ему его отец, объясняя это своей страстью к «курьезным» предметам и желанием создать хороший кабинет, что, по его мнению, оправдывало потраченные средства. В 1756 году А.С. Строганов также познакомился с крупнейшими частными коллекциями Парижа, ссылки на картины из которых, позже появятся в его каталогах. Строганов вспоминает о недавно приобретенной им в Венеции картине, которую считал работой «славного Корреджо» и уже отправил в Россию отцу. Эта картина не была включена ни в одно из изданий каталогов, вероятно, к 1793 году он либо расстался с ней, либо усомнился в авторстве Корреджо.

В первом издании 1793 года текст сохраняет характерную для подобных источников анонимность: описывая историю приобретения картин, Строганов ограничивается замечаниями вроде: «из коллекции Таллар картина перешла в собрание теперешнего владельца». Строганов часто упоминает о своем участии в аукционе коллекции герцога де Таллара, который состоялся в 1756 году во время его первой поездки в Париж. Этот аукцион, по всей видимости, произвел на начинающего коллекционера глубокое впечатление. Упоминания о его участии в аукционе Таллар также сохранились в переписке с отцом, которому он подробно сообщал о своих занятиях в Париже и искал одобрения и финансовой поддержки для своего увлечения.

Во введении к первому изданию своего каталога Строганов указывает, что собирает картины на протяжении 37 лет, и что составил его для истинных любителей искусства. Сам каталог делится на разделы, знаменующие европейские школы живописи: Флорентийскую, Римскую, Ломбардскую, Венецианскую и другие. Каждой школе дается краткое описание их стилистических особенностей [5].

Строганов всегда ссылается на конкретный аукционный каталог, указывая номер лота и иногда полностью цитируя описание картины. Для образованного коллекционера конца XVIII века происхождение произведения из известной коллекции имеет огромное значение, так как это подтверждает его подлинность и высокое художественное качество. Если возможно, Строганов не только упоминает коллекцию, из которой была приобретена картина, но и предоставляет более детальную историю ее провенанса. Например, в описании картины под номером 41 «Гробница, строение и много фигур на берегу моря» Жана-Батиста Веникса он приводит информацию, что она была приобретена на аукционе Блонделя и значилась в каталоге под номером 137. А в аннотации к работе Франческо Солимена «Аллегория славы Карла V» указывается, что ранее она принадлежала месье Буре из Парижа, который из любви к Людовику XV отдал ее во дворец Карла V. А нынешний владелец картины поспособствовал тому, чтобы она была замещена портретом российской императрицы Екатерины II.



(3)

ECOLE ROMAINE.

Les Artiſtes de cette Ecole ſe ſont formés par l'étude des antiques. Ils y ont trouvé la ſcience du deſſin, la ſuprême beauté des formes, la grandeur du ſtyle, la juſteſſe des expreſſions, portée ſeulement juſqu'au degré où elles ne détruiſent pas trop la beauté. Ce ſont ces parties & la ſcience de la compoſition qu'il faut chercher dans l'Ecole Romaine.

BENVENUTO TISIO, *dit le* GAROFALO, DE FERRARE.

N° 2. *La Vierge à genoux* ſoulève des deux mains le linge ſur lequel eſt couché l'Enfant Jéſus dans un berceau. Son regard & ſon attitude ſemblent joindre au plus ſaint reſpect la tendreſſe d'une mère. Un Ange eſt derrière elle, ayant des fleurs en main; deux autres ſont à genoux près du berceau, ayant un enfant devant eux, qui pourrait être Saint

Фрагмент каталога собрания А. С. Строганова, первым систематизировавшим картины по школам

Иногда Строганов делает более глубокие экскурсы в процесс реставрации картин, что свидетельствует о его хорошем понимании технических аспектов живописи. Еще одной особенностью описаний Реми, которые послужили образцом для Строганова, является его подход к обоснованию авторства. В отличие от более ранних каталогов, составленных Жерсеном, где авторство представленных на продажу картин воспринималось как данность, Реми часто берет на себя ответственность за атрибуцию. Строганов, хотя и редко, высказывает свои мнения по поводу атрибуции. Но не всегда обоснования, которые Строганов приводит для своих атрибуций, выдерживают современную критику. Тем не менее, это не умаляет оригинальности его оценок, которые соответствуют уровню знаточеской культуры той эпохи.

Что касается описаний картин в каталогах Строганова, то они как правило отличаются достаточной подробностью и напоминают инвентарные записи, фиксируя определенные детали композиции. Это также схоже с аннотациями в аукционных каталогах Пьера Реми. В комментариях к работам, которые владелец особенно ценил, содержатся наиболее развернутые эстетические оценки, что свидетельствует о том, что Строганов хорошо знаком с трудами ведущих французских авторов, оставивших теоретические и критические сочинения, а также жизнеописания художников. Он, как правило, точно и уместно цитирует тех или иных авторов. Так, в описании картины Давида Тенирса он приводит цитату Декана, где он сравнивает мастерство художника с Рубенсом и Тицианом.

В начале XIX века выходят первые тиражные иллюстрированные каталоги. В 1805 году был издан первый том гравюр, основанный на лучших картинах Эрмитажа. Такие каталоги, сочетающие в себе иллюстрации и описания, являются наиболее информативными для современных исследователей.

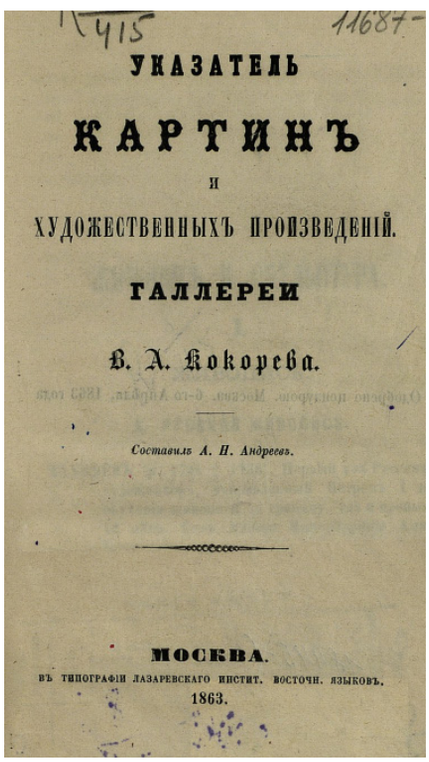
Вторая половина XIX века ознаменовалась тем, что значительные частные коллекции стали официально признаваться музеями. Примером такого собрания можно назвать коллекцию П.М. Третьякова, ставшую публичной картинной галереей, крупнейшим собранием отечественного искусства. Первые описи своего собрания Третьяков составил сам. В 1893 году публикуется «Опись художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых». Более того, из печати вышли каталоги Эрмитажа, Картинной галереи Академии художеств, Московского Публичного и Румянцевского музея, а также частных коллекций Ф.И. Прянишникова, Д.П. Боткина и В.А. Кокорева.

Издание по коллекции Кокорева вышло в 1863 году под названием «Указатель картин и художественных произведений галереи В.А. Кокорева».

Василий Александрович Кокорев был одним из самых состоятельных людей России XIX века. Он обладал обширными земельными владениями и значительным состоянием, занимался предпринимательством, выступал в роли мецената, а также был крупным коллекционером и почётным членом Академии художеств [9]. Он начал собирать картины русских и зарубежных художников в середине 1850-х годов. К 1861 году он построил здание по проекту архитектора И.Д. Черника специально для размещения своей коллекции. 26 января 1862 года в нем открылась первая Московская публичная картинная галерея, получившая название Кокоревской. В галерее было восемь залов на втором этаже, лишённых окон, с верхним освещением. В каждом зале были представлены пояснения к сюжетам картин. Кокорев, стремясь не уступать музеям Западной Европы, приобрел для своей галереи специальные «жестяные очки» и увеличительные стекла, чтобы зрители могли рассматривать картины поближе. Он полагал, что галерея должна стать не только художественным, но и значимым просветительским центром. На первом этаже находилось специальное помещение для лекций и буфет, который некоторые современники называли трактиром, а другие – рестораном «Тиволи». По разным данным, коллекция насчитывала от 430 до 570 произведений, включая 35 скульптур, организованных по историческому и монографическому принципу. В коллекции было более сорока работ Карла Брюллова, и Кокорев заказал одному из учеников художника реплики знаменитых картин

«Итальянское утро» и «Итальянский полдень», которые хранились в собрании императорского дома. Но финансовые трудности в 1870 году привели к продаже основной части коллекции Министерству императорского двора, а также другим коллекционерам, таким как П. М. Третьяков и Д. П. Боткин. Это событие стало значимым моментом в истории русского искусства, так как многие произведения, которые были собраны Кокоревым, впоследствии стали собственностью известных музеев и галерей [9].

Хотя Кокорев не получил никакого образования, он понимал ценность науки, много читал и по мере возможности общался с известными учеными. Он основал Владимиро-Марьинский приют, который позже получил название «Академическая дача». Изначально он был создан для летней практики студентов Академии художеств, испытывающих финансовые трудности. Молодым художникам были предоставлены дом со столовой и библиотекой, хорошо оборудованная мастерская, а также помещения для занятий музыкой и пением. В числе тех, кто жил и работал здесь, были такие известные мастера, как И. Е. Репин, А. М. Васнецов, А. И. Куинджи, Н. К. Рерих, В. А. Серов, И. И. Бродский, И. И. Левитан и другие.

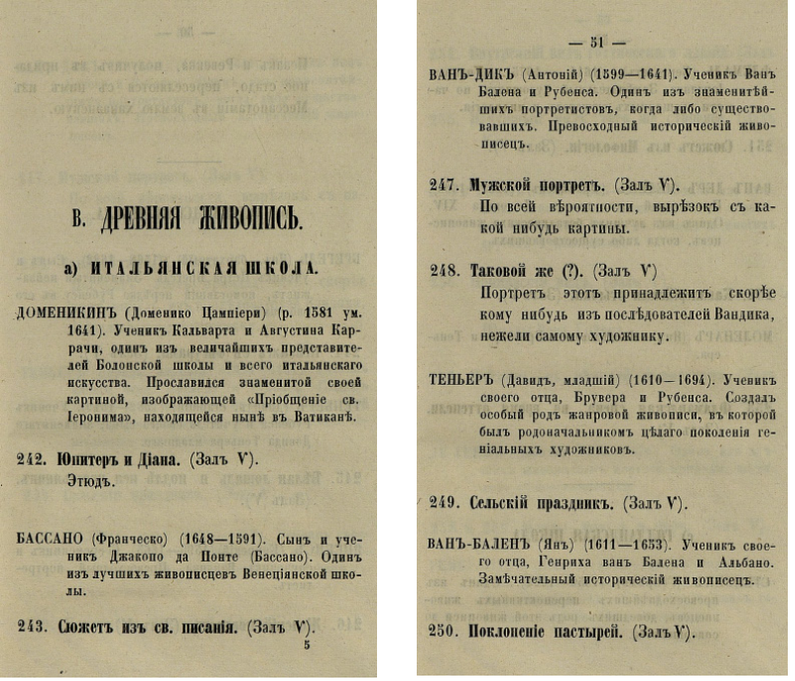


Титульный лист каталога галереи Кокорева; составитель А.Н. Андреев

Каталог коллекции живописи В. Кокорева был составлен русским искусствоведом, писателем и переводчиком Александром Николаевичем Андреевым. Среди других его трудов по истории живописи можно отметить «Живопись и живописцы главнейших европейских школ», «Памятники Древнего Рима» и «Венеция в художественном отношении». Каталог галереи Кокорева это небольшое по объему издание – 89 страниц. В нем нет оглавления, поэтому довольно трудно ориентироваться. Также отсутствуют введение и вступительная статья, книга начинается с главы под названием «Живопись и скульптура». Далее идет раздел о живописи и подраздел о русской живописи. Подраздел живописи старых мастеров в данном каталоге называется «Древняя живопись». В нем Андреев также делит художников по школам: итальянской, фламандской, голландской, немецкой и другим. Данные о мастерах минимальны, указаны лишь годы их жизни и краткая справка из двух-четырех строк. В сведениях об их работах, в основном, указаны лишь название картины и номер зала, в котором она экспонируется. Лишь к отдельным произведениям можно увидеть описания разного рода. Например, он добавил описание сюжета картины Франческо Бассано «Сюжет из святого писания». Мужской портрет кисти Антониса ван Дейка Андреев отнес к последователю живописца. Примечателен его комментарий к произведению Георга Гроота «Тигр с овцой», автор добавил, что это одно из замечательнейших произведений художника. Это мнение, безусловно, является субъективным и не может воспринято как экспертное современными искусствоведами. Из примечательных частностей можно назвать то, что автор не дублирует идентичные названия картин. Если подряд идут два мужских портрета, то название первого он указывает как «Мужской портрет», а второго – «Таковой же».

«Иллюстрированный каталог Картинной галереи московского публичного и Румянцевского музеев» – пример каталога частного собрания дореволюционной России в начале XX века.

Румянцевский музей был передислоцирован из Санкт-Петербурга в Москву в 1862 году. Его основой послужила коллекция графа



В. ДРЕВНЯЯ ЖИВОПИСЬ.

а) ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА.

ДОМЕНИКИНЪ (Доменико Цампіери) (р. 1581 ум. 1641). Ученикъ Кальварта и Августина Карраччи, одинъ изъ величайшихъ представителей Болонской школы и всего итальянскаго искусства. Прославился знаменитой своей картиной, изображающей «Пріобщеніе св. Іеронима», находящейся нынѣ въ Ватиканѣ.

242. Юпитеръ и Діана. (Залъ V).
Этюдъ.

БАССАНО (Франческо) (1648—1591). Сынъ и ученикъ Джакопо да Понте (Бассано). Одинъ изъ лучшихъ живописцевъ Венеціянской школы.

243. Сюжетъ изъ св. писанія. (Залъ V).

5

— 51 —

ВАНЪ-ДИКЪ (Антоній) (1599—1641). Ученикъ Ванъ Балена и Рубенса. Одинъ изъ знаменитѣйшихъ портретистовъ, когда либо существовавшихъ. Превосходный историческій живописецъ.

247. Мужской портретъ. (Залъ V).
По всей вѣроятности, вырѣзокъ съ какой нибудь картины.

248. Таковой же (?). (Залъ V)
Портретъ этотъ принадлежитъ скорѣе кому нибудь изъ послѣдователей Вандика, нежели самому художнику.

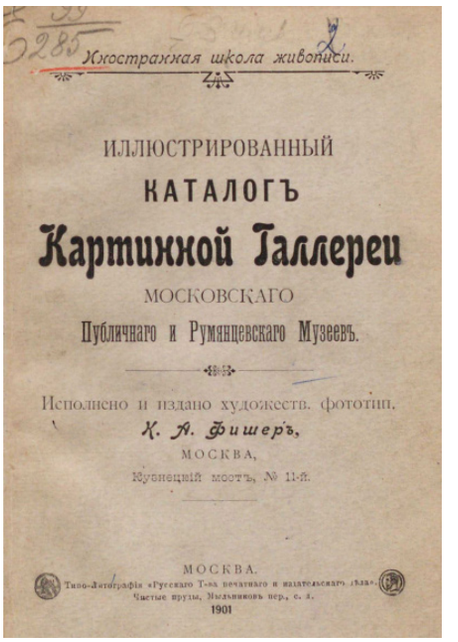
ТЕНЬЕРЪ (Давидъ, младшій) (1610—1694). Ученикъ своего отца, Брувера и Рубенса. Создалъ особый родъ жанровой живописи, въ которой былъ родоначальникомъ цѣлаго поколенія геніальныхъ художниковъ.

249. Сельскій праздникъ. (Залъ V).

ВАНЪ-БАЛЕНЪ (Янъ) (1611—1653). Ученикъ своего отца, Генриха ванъ Балена и Альбано. Замѣчательный историческій живописецъ.

250. Поклоненіе пастырей. (Залъ V).

Страницы из каталога галереи В. Кокорева с указанием рубрики (слева) и повторов названий (справа).



Жюстраженая школа живописи.

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

КАТАЛОГЪ

Картинной Галлереи

МОСКОВСКАГО

Публичнаго и Румянцевскаго Музеевъ.

Исполнено и издано художеств. фототип.
Х. А. Фишеръ,
МОСКВА,
Кузнецкій мостъ, № 11-й.

МОСКВА.
Типо-Литографія «Русскаго Т-ва печатнаго и издательскаго дѣла».
Чистые пруды, Мыльниковъ пер., с. з.
1901

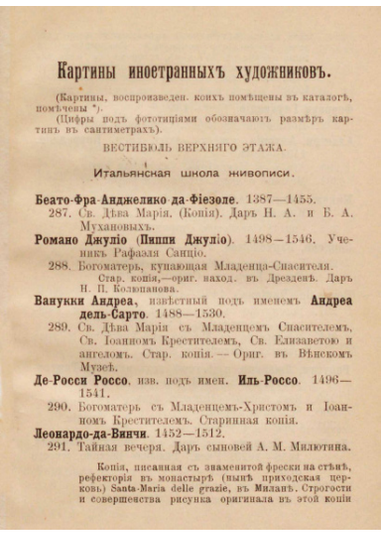
Титульный лист каталога Румянцевского музея, изданного в 1901 году

Николая Румянцева — государственного канцлера, дипломата, мецената и историка. Это обширное собрание стало основой для создания нескольких культурных учреждений, а произведения искусства впоследствии пополнили экспозиции крупнейших музеев страны.

Граф Румянцев, будучи просвещенным человеком, состоял в различных обществах, таких как Императорская Российская академия, литературный кружок «Арзамас» и Общество любителей истории и древностей российских. Кроме того, он основал свой собственный «румянцевский кружок», где участники собирали и изучали материалы, касающиеся истории России. В 1802 году Николай Петрович приобрел дом в Санкт-Петербурге, где разместил свою коллекцию. В его собрании, помимо обширной библиотеки, находились монеты и медали, минералы, а также предметы из археологических экспедиций и этнографические материалы. В коллекции Румянцева также имелись произведения искусства, включая портрет самого Николая Петровича, написанный художником Джорджем Доу. Перед смертью граф завещал, чтобы в его особняке был открыт музей. Но в Санкт-Петербурге этот музей не имел успеха, и в 1862 году было принято решение о его перемещении в Москву [11].

Каталог Румянцевского музея не содержит вступительной статьи и начинается с «Картин иностранных художников», разделенные по залам, в которых они экспонировались. Внутри – подразделы по школам живописи. Сам список представлен всего на 28 страницах и основную часть издания занимают черно-белые иллюстрации указанных картин, выполненные методом фототипии. Для того, чтобы читателю было понятно, есть ли у интересующей его работы иллюстрация, составители пометили их «звездочкой». Изображения сопровождаются указанием автора картины, ее названием и размером. Имя художника указывается также на языке оригинала, а названия работ переведены на французский язык.

Сведений в описании произведений живописи немного, они содержат в основном имена художников, их годы жизни и название картины. К некоторым работам добавлено имя дарителя, так как впоследствии собрание Румянцевского музея пополнилось предметами искусства других коллекционеров и меценатов (Щукина, Хомякова, Голицыных и других). Имеются также указания монограмм и авторских подписей. Например, подпись «P.Tillemans f.» в описании картины Петера Тиллеманса «Сражение конницы», однако в современных каталогах принято не только указывать наличие и вид подписи, но и ее расположение на холсте. И в описании картины Этьена Жора «Венера, удерживающая Адониса, стремящегося на охоту» можно увидеть информацию о расположении подписи: «слева в углу, на дуге кровати, круглыми буквами».



Картины иностранныхъ художниковъ.

(Картины, воспроизведен. коихъ помѣщены въ каталогѣ, помѣчены *).
(Цифры подъ фототипіями обозначаютъ размѣръ картинъ въ сантиметрахъ).

ВЕСТИБЮЛЬ ВЕРХНЯГО ЭТАЖА.

Итальянская школа живописи.

Беато-Фра-Анджелико-да-Фіезоле. 1387—1455.
287. Св. Дѣва Марія. (Копія). Даръ Н. А. и Б. А. Мухановыхъ.
Романо Джуліо (Пиппи Джуліо). 1498—1546. Ученикъ Рафаэля Санціо.
288. Богоматерь, купающая Младенца-Спасителя. Стар. копія,—ориг. наход. въ Дрезденѣ. Даръ Н. П. Колюпанова.
Ванукки Андреа, извѣстный подъ именемъ **Андреа дель-Сарто**. 1488—1530.
289. Св. Дѣва Марія съ Младенцемъ Спасителемъ, Св. Іоанномъ Крестителемъ, Св. Елизаветою и ангеломъ. Стар. копія.—Ориг. въ Вѣнскомъ Музеѣ.
Де-Росси Россо, изв. подъ имен. **Иль-Россо**. 1496—1541.
290. Богоматерь съ Младенцемъ-Христомъ и Іоанномъ Крестителемъ. Старинная копія.
Леонардо-да-Винчи. 1452—1512.
291. Тайная вечеря. Даръ сыновей А. М. Милютина.

Копія, писанная съ знаменитой фрески на стѣнѣ, рефекторія въ монастырѣ (нынѣ приходская церковь) Santa-Maria delle grazie, въ Миланѣ. Строгости и совершенства рисунка оригинала въ этой копіи



55

Эберть, А. 101×72. *Ebert, A.*
613. Мать и дочь
Mère et fille.

Страницы каталога Румянцевского музея с указанием рубрики (слева) и иллюстрацией картины (справа)

В этом каталоге можно найти информацию и об аналогах картин. Примером может служить работа Николя Пуссена «Елеосвящение»: составители издания указывают, что это эскиз к картине, находящейся в музее Тулуза.

Исследуя каталоги живописи разных коллекционеров, можно найти работы аналогичных художников, как, например, картины Луки Джордано в каталогах Румянцевского музея и БСИИ ASG.

После Октябрьской революции все музейные и частные коллекции были национализированы декретом советского правительства. Частное коллекционирование, рассматриваемое как аристократическое и буржуазное увлечение, было прекращено, так как оно не соответствовало коллективистским ценностям. Поступление произведений искусства из-за границы прекратились, и начался обратный процесс: начали формироваться каналы контрабанды антиквариата, которые функционировали на протяжении всего существования СССР. Художественный рынок страны стал ограниченной замкнутой системой; основным заказчиком и покупателем произведений искусства стало государство, в то время как большинство активных частных участников антикварного и арт-рынка эмигрировало или потеряло свои средства. Тем не менее, даже в самые трудные и драматичные времена в СССР существовали определенные группы людей, которые могли позволить себе создавать значительные коллекции благодаря своей профессии, социальной позиции и возможностям путешествовать за границу. Среди них были, в основном, представители советской творческой и научно-технической интеллигенции: артисты, художники, писатели, известные врачи, юристы и ученые. У них были средства для пополнения коллекций, и на них распространялось негласное "разрешение" как со сторо-



Джіордано, Л. 215×247. *Jordaens.*
382. Жертвоприношеніе Авраама.

Джіордано, Лука.—извѣстный подъ именемъ *Fa-Presto*.
1632—1705.
* 382. Жертвоприношеніе Авраама. 17.
Картина была купл. для Эрмитажа Екатериной II.



Джордано, Лука, приписывается
Пан и Сиринга
Неаполь, XVII век
Холст, масло. 52 х 68 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2151

ны властей, так и общества, владеть предметами, которые советский человек мог увидеть только в музеях. Эти люди умело обходили репрессивные законы, постоянно балансируя на грани законности. Объектами их коллекционирования становились те же предметы, что и у их зарубежных коллег, но с учетом национальных особенностей, обусловленных историческими реалиями и местными традициями. В их коллекциях можно было встретить произведения русской живописи и гравюры, книги, западноевропейское искусство, русские иконы и религиозную утварь, а также предметы декоративно-прикладного искусства. Обладание произведениями искусства подчеркивало статус отдельных членов высшей советской государственной и партийной элиты, однако в целом это не было характерно для данного слоя советского общества [14].

Коллекционеры произведений искусства не имели возможности официально взаимодействовать с музеями, организовывать собственные выставки или издательские проекты. Чем менее известна была коллекция и чем меньше привлекала к себе внимания, тем безопаснее чувствовал себя коллекционер. Тем не менее, неформальное сотрудничество между коллекционерами и музейными специалистами, экспертами и реставраторами продолжалось, хотя и было затруднено и окружено множеством ограничений.

Новая стадия развития коллекционирования коснулась и его каталогизации. С конца 1920-х годов ведущие специалисты Третьяковской галереи, составляющие большой коллектив научных сотрудников, проводили работу над каталогами живописи, графики и древнерусского искусства. А в послевоенное время необходимость учета памятников культуры возросла до масштабов всей страны. В этот период функция каталога как путеводителя уходит на второй план, их задачей стала концентрация всего объема коллекции отдельного вида искусства, либо определенного периода истории искусства, либо функция справочного издания, помогающего в исследовании в области истории искусства. В 1970-1980-ые годы каталоги приобрели статус научного труда, который включает в себя фундаментальные исследования. Что подтвердилось утверждениями, сформулированными на заседании Министерства культуры СССР и Академии художеств СССР 1975 года, согласно которым «современный каталог невозможен без широкого знания специальной литературы, работы в архивах, знания техники и технологии того или иного вида искусства, работы в области атрибуции, толкования сюжетов».

Среди частных коллекций послереволюционной России собрание Ильи Самойловича Зильберштейна занимает уникальное положение. Это связано не только с количеством произведений русских и западноевропейских мастеров, которое превышает две тысячи, но и с их высокими художественными качествами и исторической значимостью. Созданию этой коллекции Илья Самойлович посвятил всю свою жизнь.

Он родился в Одессе 28 марта 1905 года и после окончания школы учился в Новороссийском университете, а с 1923 года – в Ленинградском университете на историко-филологическом факультете. В юности Зильберштейн увлекался изучением книг и журналов по изобразительному искусству. Он особенно любил журналы «Старые годы» и «Аполлон». Статьи об искусстве, написанные Александром Бенуа и Сергеем Эрнстом, произвели на него глубокое впечатление и стали его первой школой в области искусствоведения. Позже, будучи студентом философского факультета, он начал писать свои первые статьи. Живя в Ленинграде, он познакомился со многими интересными людьми, такими как пушкинист и историк П.Е. Щеголев, художник и коллекционер С.П. Яремич, а также сестра известного художника Константина Сомова — А.А. Сомова-Михайлова. После переезда в Москву в 1930-е годы круг общения Зильберштейна с искусствоведами значительно расширился. Он с благодарностью вспоминал о московских коллекционерах Н.П. Пахомове, Н.В. Власове и искусствоведе П.Д. Эттингере, которые оказали значительное влияние на его духовное развитие и способствовали увеличению его коллекции.

Плодотворная деятельность Зильберштейна как исследователя новых архивных материалов определила характер его коллекционерских

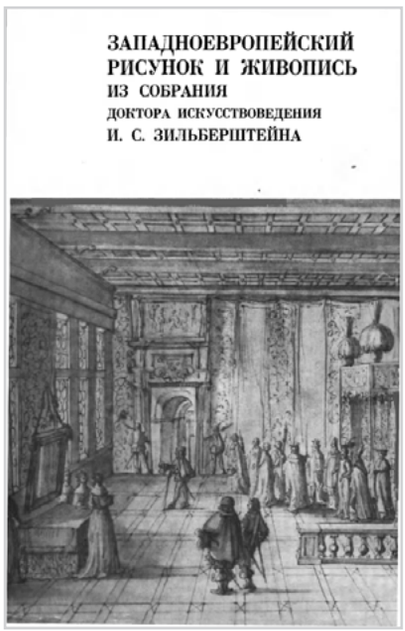
поисков. Начало его собрания было положено еще в юности в Одессе, когда ему удалось приобрести два выдающихся рисунка Бориса Григорьева. Спустя 60 лет на основе его коллекции можно было издать историю русского рисунка и акварели конца XVIII – начала XX веков, так как в ней были представлены почти все значительные имена, а количество работ каждого мастера значительно превышало масштабы частного собирательства [12].

Западноевропейский раздел коллекции, созданный И.С. Зильберштейном, формировался менее последовательно, чем русский, но содержит ряд значительных произведений. Живопись в коллекции Зильберштейна не так обширна, но отличается разнообразием. Здесь представлены уникальные картины художников XVII века, такие как работы утрехтского караваджиста Яна Ван Бейлерта Гранида и делфтского мастера Питера Борма Флора, которые являются редкими примерами искусства этих голландских живописцев. Особенно выделяется картина Я. Ван Бейлерта, в которой изображен персонаж голландской пасторальной пьесы, отражающий восприятие северным мастером творчества великого итальянского художника Микеланджело Меризи да Караваджо. Также стоит отметить традиционный для Голландии цветочный натюрморт антверпенского мастера Яна Батиста Босхарта, где тщательно прописанные цветы контрастируют с черным фоном, и каждый из них несет свое собственное аллегорическое значение.

Важной частью коллекции являются произведения французской школы. Два полотна XVII века созданы неизвестным художником, связанным с мастером батальных сцен Жаком Куртуа, который изображал драматичные кавалерийские сражения на фоне пейзажей, окутанных желтоватыми облаками дыма и пыли. Портрет Роберта Уолпола, одного из самых влиятельных британских политиков начала XVIII века, выполнен неизвестным французским мастером барокко. В первой половине XIX века представлена камерная женская портретная работа Антельма Лагрене, участника парижских Салонов и известного миниатюриста, который с 1817 по 1825 годы работал при дворе императора Александра I. Его изящные портреты, стилизованные под античные камеи, пользовались большой популярностью среди русской аристократии. Также в этом периоде выделяется работа «Нимфа и Амур» художника Нарсиса Виргилио Диаса де ла Пенья, сына испанских эмигрантов, который был близок к барбизонской школе французских пейзажистов.

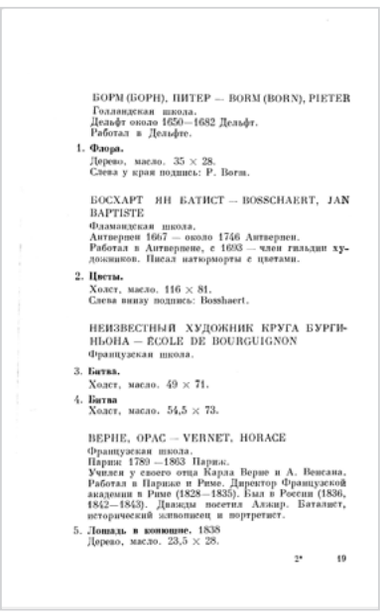
Коллекция И.С. Зильберштейна представляет собой небольшой музей русского и западноевропейского искусства, который отличается своей целостностью. Она сохранила этот характер и после передачи Ильей Самойловичем своей коллекции в ГМИИ в 1987 году. Для того чтобы расстаться с такой выдающейся коллекцией, требовалось немалое мужество, а также мудрость, чтобы осознать, что единственным способом сохранить её является передача государству.

В 1973 году экспертами Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина был составлен и выпущен каталог «Западноевропейский рисунок и живопись из собрания доктора искусствоведения И.С. Зильберштейна». Среди составителей значатся кандидат искусствоведения И.А. Кузнецова, старшие научные сотрудники Н.И. Александрова, В.А. Алексеева, М.И. Майская. Автором статьи «Воспоминания и мысли о собирательстве» явился сам Илья Самойлович Зильберштейн, в ней он рассказывает о своем пути искусствоведа и коллекционера.



Обложка каталога собрания И. С. Зильберштейна

В этот каталог включены двенадцать живописных полотен старых мастеров XVII – XIX веков. В их описании авторы указали имя художника на русском языке и языке оригинала, географическое происхождение, его годы жизни, место рождения и смерти, и краткие сведения о мастере. Далее сообщается название картины, материалы, которые использовались, размер произведения и год создания. При наличии подписи указаны ее вид и расположение. Только у трех работ описывается изображение. Это два портрета: М.Н. Волконской Карла Петера Мазера и графа В.В. Орлова Яноша Ромбауера. Здесь авторы раскрыли личности портретируемых и добавили литературу, где эти портреты публиковались. Третья картина с описанием сюжета – «Гранида» кисти Бартоломеуса ван дер Хельста. Ко всем указанным в каталоге живописным полотнам прилагаются иллюстрации в виде черно-белых фотографий.



БОРМ (БОРН), ПИТЕР — BORM (BORN), PIETER
Голландская школа.
Дельфт около 1650—1682 Дельфт.
Работал в Дельфте.

1. **Флора.**
Дерево, масло. 35 × 28.
Слева у края подпись: P. Borm.

БОСХАРТ ЯН БАТИСТ — BOSSCHAERT, JAN BAPTISTE
Фламандская школа.
Антверпен 1667 — около 1746 Антверпен.
Работал в Антверпене, с 1693 — член гильдии художников. Писал натюрморты с цветами.

2. **Цветы.**
Холст, масло. 116 × 81.
Слева внизу подпись: Bosshaert.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК КРУГА БУРГИНЬОНА — ECOLE DE BOURGUIGNON
Французская школа.

3. **Битва.**
Холст, масло. 49 × 71.

4. **Битва**
Холст, масло. 54,5 × 73.

ВЕРНЕ, ОРАС — VERNET, HORACE
Французская школа.
Париж 1789 — 1863 Париж.
Учился у своего отца Карла Верне и А. Венсана.
Работал в Париже и Риме. Директор Французской академии в Риме (1828—1835). Был в России (1836, 1842—1843). Дважды посетил Алжир. Баталист, исторический живописец и портретист.

5. **Лошадь в конюшне.** 1838
Дерево, масло. 23,5 × 28.

2* 19



Питер Борм (Борн). Флора

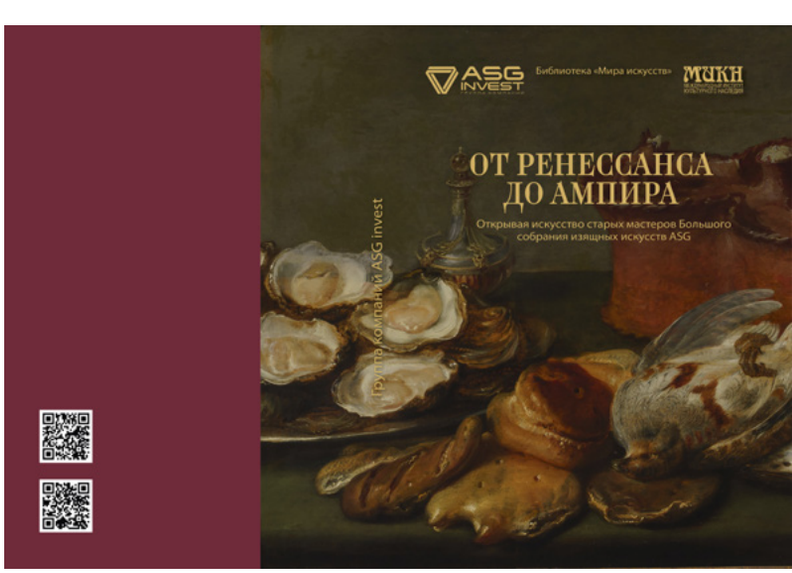
20

Страницы каталога собрания И.С. Зильберштейна

1990-ые годы в России связаны с разрушением сложившейся в советские годы художественной системы, а также с появлением частных картинных галерей. В большей степени художественные музеи отошли от издания научных каталогов и перешли к выпуску изданий научно-популярного характера. На данный момент можно наблюдать продолжение данной тенденции. В большинстве случаев составлением каталогов занимаются художественные галереи и выставочные залы, но заметен также рост осознания частными коллекционерами значения каталогов своих собраний и их роль в культуре собирательства.

В Большом собрании изящных искусств ASG находится более 1000 произведений живописи старых мастеров, представителей фламандской, голландской, итальянской, французской, немецкой и австрийской школ. Среди самых примечательных имен следует назвать Франса Снейдерса, Луку Джордано, Франческо Альбани, Жан-Жака Лагрене, Джованни Джакомо Сементи и других. Интерес к коллекции БСИИ ASG проявлен как со стороны российских, так и со стороны зарубежных искусствоведов [6]. Так, в 2022 году итальянский эксперт Массимо Пуллини принял участие в атрибуции картины «Мадонна с младенцем», датированной 1708 годом, и установил авторство художника Стефано Мария Леньяни. А доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина Вадим Анатольевич Садков принимает участие в качестве научного эксперта в составлении каталога живописи старых мастеров «От ренессанса до ампира». Это уже третий каталог живописи по корпоративной коллекции.

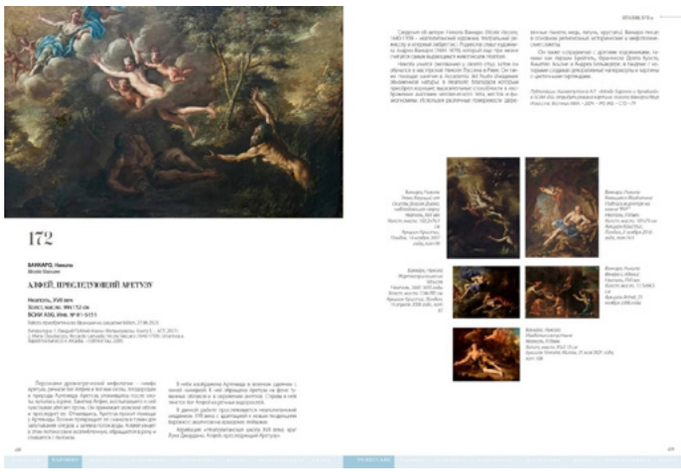
Необходимость создания каталога БСИИ ASG обусловлена наличием редких имен художников или их произведений, не включенных в научный оборот. Так, например, мастер Никола Ваккаро, представленный в сети как



Макет обложки альбома украшает шедевр БСИИ ASG – одна из ранних работ Франса Снейдерса «Натюрморт с устрицами и куропатками»

творец, работы которого в основном находятся в частных собраниях, что затрудняет масштабное исследование его наследия, а каталог ASG направлен не только на изучение произведения, хранящегося в фондах, но и на исследование места этой картины в его творческом развитии, определении типичности-нетипичности ее замысла и исполнения и, таким образом, на окончательное определение того, насколько это произведение может выступать как характеристика его автора.

Каталог как справочное издание может служить основным и базовым источником информации об авторе и его произведениях. Поскольку кроме указанных сведений в него может войти информация об участии произведения в выставках, обоснование отнесения его к школе или кругу художника, описание сохранности и другое. Таким образом, включение произведения в каталог одновременно является введением его в актуальный научный оборот. Большое значение имеет методическая информация, включенная в каталог, то есть вступительные статьи, указатель сюжетов, именные указатели, оглавление. Все это выступает в качестве дополнительных или косвенных источников изучения произведения искусства и является эффективным средством продвижения музейной коллекции, а сопоставление каталогов, в частности каталогов БСИИ ASG, изданных в разное время позволяет сделать выводы о динамике развития коллекции и уровня ее изучения.

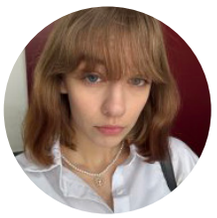


Оригинал-макет страницы альбома; сочетание научных и популярных сведений рассчитано на широкий круг читателей

Список использованных источников:
1. Stroganoff A. Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. – à St. Petersbourg, 1793. - 72 с.
2. Андреев А.Н. Указатель картин и художественных произведений галереи В.А. Кокорева. – М: Лазаревский институт восточных языков, 1863. - 89 с.
3. Арциховская-Кузнецова А.А. А.С. Строганов как тип русского коллекционера // Панорама искусств. - 1988. - Вып. 11. - С.282-291.
4. Богданов М.С. Частное коллекционирование в СССР и новая советская элита // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2023. – №. 3 (219). – С. 54-60.
5. Бородина С. Необыкновенная картина европейского вкуса: французская, фламандская, голландская, немецкая, живопись в коллекции меценатов графов Строгановых // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2024. – №3 (47). – С. 38-57.
6. Бородина С.Д. Частное коллекционирование произведений искусства как социокультурный феномен. – Казань: КазГик, 2022. – С. 6-65.
7. Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России. – М.: Наука, 1989. – 187 с.
8. Западноевропейский рисунок и живопись из собрания доктора искусствоведения И.С. Зильберштейна / сост. И.А. Кузнецова. – М, 1973. - 176 с.
9. Из истории российского предпринимательства: династия Кокоревых / сост. М.Л. Гавлин. – М., 1991.
10. Иллюстрированный каталог картинной галереи Московского Публичного и Румянцевского музеев. – М, 1901. - 69 с.
11. Коллекционирование в российской Империи до 1917 г. Общие тенденции и основные предпочтения русских коллекционеров. Наиболее громкие имена коллекционеров и краткая характеристика их коллекций [электрон. ресурс]. – Точка доступа // https://zlatoylarets.ru/blog/novosti-antikvariata/kollektsionirovanie-v-rossiyskoy-imperii-do-1917-g-obshchie-tendentsii-i-osnovnye-predpochteniya-rus/
12. Коллекция Ильи Самойловича Зильберштейна [электрон. ресурс]. – Точка доступа // http://www.artprivatecollections.ru/collection/i_s_zilberschtein/ (проверен 14.03.2024)
13. Павлова М.А. Частное коллекционирование в России XVIII – начала XX века (историко-культурный аспект) // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – Т.23. - №4. – С. 31-35.
14. Пуликова И.В. Развитие частного коллекционирования произведений искусства в России (конец XX–начало XXI века) // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2014. – №. 5. – С. 60-65.
15. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых – феномен художественной культуры России второй половины XVIII – начала XX века: от истоков формирования до издания каталога // Искусствознание. – 2012. № 1-2. – С. 435-479.
16. Шарнова Е.Б. Каталог коллекции АС Строганова и традиция французских аукционных каталогов второй половины XVIII века // Искусствознание. – 2019. – №. 1. – С. 222-249.
17. Юренева Т.Ю. Музееведение: учебник. – 4-е изд., испр. и доп // М.: Академический проект. – 2007.



ПАНЕТЬЕР ИЗ ПРОВАНСА



Елизавета Копосова,
искусствовед МИКН ASG

АННОТАЦИЯ: статья посвящена провансальской хлебнице эпохи Директории из Большого собрания изящных искусств ASG.
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Прованс, французская кухонная утварь, хлебница, эпоха Директории.

ABSTRACT: the article is dedicated to a Provençal bread bin of the Directory period from the Grand Assembly of Fine Arts ASG.
KEYWORDS: Provence, French kitchenware, bread bin, Directory period.

ХЛЕБНИЦА КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА ПОПОЛНИЛА БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG В ИЮНЕ 2011 ГОДА. В ДАННЫЙ МОМЕНТ ОТРЕСТАВРИРОВАННЫЙ ПРЕДМЕТ НАХОДИТСЯ В ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG.

Данная хлебница из древесины фруктовых деревьев относится к эпохе Директории (конец XVIII – начало XIX вв). Мебель в эпоху Директории отличалась скромностью оформления, строгой симметрией и цветовым однообразием, однако это не мешало краснодеревщикам создавать резные шедевры [1].

Предмет БСИИ ASG имеет достаточно большой размер. При высоте 80 см и ширине 81 см хлебница имеет декоративные элементы в виде 18 опорных балясин по периметру, резное обрамления акантовыми листьями и маленькие изогнутые ножки с завитками на углах. Посередине фасада находится дверца с изображением колосьев пшеницы – символа материального изобилия, плодородия и благополучия.

На французском языке предмет называется Панетьер (фр. panetière – дословно “пекарь”), это хлебница, представляющая собой небольшой своеобразный шкафчик с клересторием (в архитектуре стена с окнами над кровлей частей здания, служит для вентиляции, ее аналогом являются слуховые окна). В традиции того времени мебель постоянно перекликается с архитектурой, поэтому термин клересторий является актуальным и для данной хлебницы.



Панетьер эпохи Людовика XV [2]



Панетьер (хлебница)
Франция (Прованс), кон. XVIII – нач. XIX вв.
Фруктовые породы дерева, резьба, точение, металл, ковка
80×81×39 см
БСИИ ASG, Инв. № 13-3081

ИСТОРИЯ ПРЕДМЕТА

Панетьер (паниеро по-провансальски) в том виде, в каком мы его знаем, существует только с 17 века. Его самое раннее упоминание находится в муниципальном архиве Оранжа и датируется 1620 годом.

Важную роль играло общее культурное значение хлеба во Франции. После жестокого голода и неравенства, вызванных Великой французской революцией, в 1793 году издается закон о максимуме цен, согласно которому было несколько основных постановлений:

– все владельцы хлеба должны заявить об имеющихся запасах хлеба

– хлеб можно продавать только на общественных рынках

– в каждом департаменте устанавливается максимум, выведенный из средней рыночной ценности



Французский дизайнерский онлайн-магазин “1stDibs” [4]



Аукционный дом RICHARD [3]

– за нарушение закона и порчу хлеба назначается конфискация запасов и смерть

Таким образом, отголосок жестокого голода отражался на всех жителях Республики, вне зависимости от их статуса.

На протяжении еще долгого времени хлеб является главным продуктом питания, его готовят всей семьей дома или в общей печи, но делают это не чаще раза в неделю. Отсюда становится понятна архитектура предмета – для долгой сохранности продукта нужны лучшие условия. Помимо расположения предмета в интерьере, правильное хранение достигается открытыми панелями с балясинами, которые мы уже упоминали, они обеспечивают цирку-







Панетьер с продажи Antiquités Lecomte [5], вид сзади (показан тип крепления)

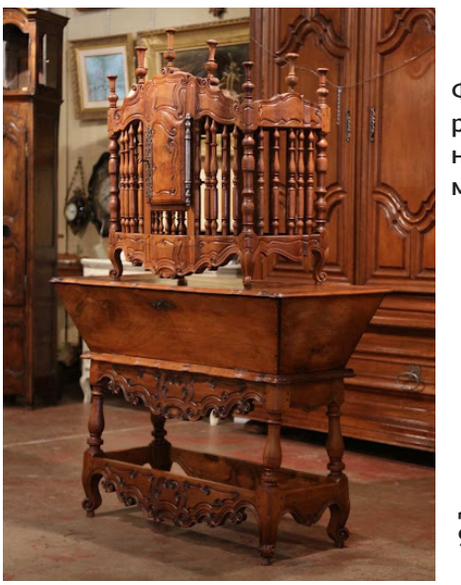
ляцию воздуха для предотвращения появления плесени.

Первоначально французские хлебницы представляли собой простые ажурные деревянные ящики с хлебом, которые ставили прямо на стол, низкий буфет или на тестомесильную машину. Только ближе к XIX веку, когда Прованс стал лидером по изготовлению панетьеров, они стали более сложными и изящными – появились точеные деревянные веретена, которые заменили грубые бруски деревянных панелей. На некоторых панетьерах фасад стали оборудовать дверкой с замком, доступ к которой чаще всего был у хозяйки дома. Изменился не только вид, но и расположение панетьера – его стали крепить к стене, первом этаже, раздавали хлеб слугам, вассалам и обездоленным.

Именно в XIX веке панетьер достиг своего расцвета и превратился в произведение прикладного искусства. Его продолжали размещать на стене, но уже в качестве светильника, однако даже в таком случае предмет оставит за собой традицию резных ножек. Помимо светильника у предмета могла быть приближенная к изначальной функция шкафчика для хранения предметов. Подтверждением тому служит картина Жана-Жоржа Вибера “Пасьянс”, предложенная аукционом Sotheby’s 9 мая 2014 г. в Нью-Йорке, и на акварели из серии французских интерьеров "Intérieurs de







Фотографии панетьера, расположенного над тестомесильной машиной [6]

что спасало от "несанкционированного доступа” - грызунов и детей.

Провансальские панетьеры оказали влияние на другие французские территории, такие как Лангедок и Дофин, но они делали дизайн хлебниц более скромным, в то время как провансальское производство отличалось следующими характерными чертами: богатые формы (от плоских до куполообразных), разнообразие украшений (скульптуры колосьев пшеницы, птиц, фруктов, растительных элементов, листьев, цветов и даже семейные гербы), небольшие резные колонны в форме плюмажа, некоторые из которых заканчиваются фрагментом в форме желудя или оливы. Эти фрагменты обычно называются «candellie». Отдельное название имел и сам зал, панетерия, где в старых сеньориальных резиденциях, обычно на



Жан-Жорж Вибер
Третий пасьянс
Дерево, масло. 93×73 см
9 мая 2014 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby’s





Жорж Ремон, Серия французских интерьеров "Intérieurs de Style", акварель, Париж, Центральная библиотека изящных искусств [7]

Style" Жоржа Ремона. В панетьерах на изображениях находится посуда.

Подобные хлебницы использовались во Франции вплоть до Первой мировой войны, впрочем, и сейчас в воссозданных и даже современных интерьерах можно встретить отреставрированный панетьер, который уже имеет декоративную функцию.

АНАЛОГИ ПРЕДМЕТА В МУЗЕЯХ

В Музее Арля (Museon Arlaten – музей, посвященный этнографии Прованса) можно найти в экспозиции два панетьера, идентичных хлебнице из Большого собрания изящных искусств ASG.

Аналог также можно найти во дворце Рур (фр. Palais du Roure) в Авиньоне (Воклюз, Прованс, Франция):



Интерьер дворца Рур [9]







Панетьеры музея Арля



Экспозиции музея Арля [8]



Панетьер в интерьере шато д,Эспейра [10]

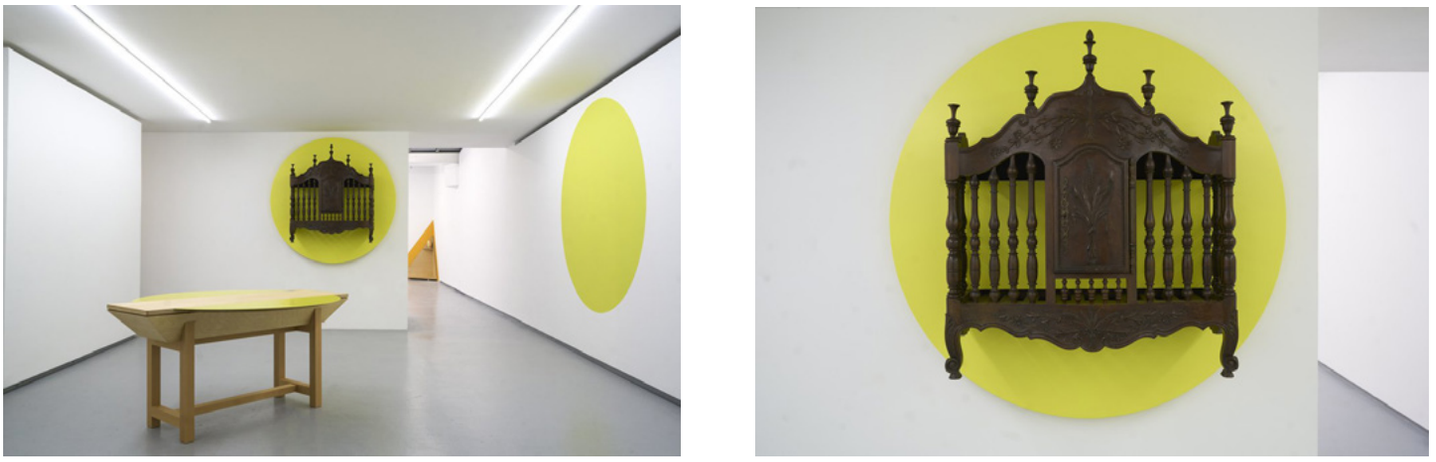


Панетьер в воссозданных и современных интерьерах

И в интерьере кухонной комнаты в шато д,-Эспейра (муниципалитет Сен-Жиль)

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ.

О значимой роли панетьера в жизни жителей французского Прованса говорит и выставка современного искусства, открытая в конце 2023 года во французской галерее-мастерской Филиппа Валентина [11]. Экспозиция выставки Матали Грассе “Мы забыли хлеб по дороге” делится на три пространства, первое из которых предлагает “возврат к структурам, которые имели важное значение в жизни”. К ним относится как раз провансальская хлебница.



Панетьер в экспозиции выставки «Nous avons oublié le pain en chemin»

Список использованных источников:
[1] Энциклопедический словарь Bénézit
[2] Le Dictionnaire Pratique de Menuiserie, Par J. Justin Storck, édition de 1900
[3] https://www.richardmdv.com/lot/27146/5948321-panetiere
[4] https://www.1stdibs.com/furniture/storage-case-pieces/dressers/provencal-bread-box
[5] https://www.antiquites-lecomte.com/boutique
[6] https://eyefordesignlfd.blogspot.com/2019/10/decorating-with-french-panetiere.html
[7] https://bibliotheque.madparis.fr/opac/catalog/bibrecord
[8] https://www.museonarlaten.fr/en
[9] https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Roure_palace
[10] https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Saint-Gilles_Espeyran_castle
[11] https://www.galeriechezvalentin.com/expositions/nous-avons-oublie-le-pain-en-chemin

ЗАГАДКА ГРИМУ, ИЛИ НОВАТОР ФРАНЦУЗСКОГО ПОРТРЕТА ЭПОХИ РЕГЕНТСТВА

АЛЕКСИС ГРИМУ/ГРИМУА

1678–1733

– французский художник-портретист. Работал с элитарными заказчиками, критики называли его французским Рембрандтом, поскольку он привнёс в портретную живопись Франции североевропейский стиль.

ALEXIS GRIMOU, ALSO GRIMOULT OR GRIMOUX

1678–1733

– was a French portrait painter. He worked for an elite clientele and was called the French Rembrandt as he introduced the Northern European style of portrait painting in France. Many of his intimate portraits at half-lengths were influential on the development of 18th-century portrait painting in France.

Alexis Grimou, né à Argenteuil le 24 mai 1678 et mort à Paris en mai 1733, est un peintre français, portraitiste à la cour de Louis XV.

НЕТРИВИАЛЬНЫЙ ДЕБЮТ

Алексис Гриму появился на свет в предместье Парижа, в городе Аржантёй до сих пор сохранилась запись о его крещении 24 мая 1678 года.

Биографы XVIII века выставили его редким шалопаем, хотя Гриму, отодвинутый на обочину истории живописи, более достоин сочувствия, нежели осуждения. О юности художника не известно почти ничего, кроме того, что склонность к рисованию он проявил с детства. Историки искусства начала XIX века полагали, что он выучился сам, копируя работы Рембрандта и Ван Дейка, выставленные в торговых лавках. Версия довольно смелая, если учесть, что, во-первых, во времена Гриму найти «Рембрандтов» в Париже было непросто, а во-вторых, в XVIII веке стать членом академии, минуя стадию ученичества у одного из признанных ею мастеров, было невозможно. Кроме того, у художника-самоучки, не зависимо от степени одаренности, всегда заметна некоторая наивность, выдающая незнание азов профессии. Гриму же владеет всеми секретами живописи; поэтому он, несомненно, получил уроки у превосходного мастера, и, хотя ни один документ не сообщает нам об этом, историки искусства полагают, что его наставником был сам Франсуа де Труа.

«Рембрандтовской» светотенью Гриму увлекся позже, причем толчком интереса к ней вполне могли стать рассуждения, которые он слышал в окружении де Труа. Гиацинт Риго и Ларжильер, дружившие с ним, восставали против академических доктрин в духе Пуссена, противопоставляя им основы более реалистического голландского искусства.

Гриму часто бывал у Риго, отношения между ними были

установлены без сомнения через де Труа. Благодаря советам и примеру этих прославленных портретистов Гриму обрел достаточно уверенности для поиска собственного пути в искусстве. Но это всего лишь предположения, на самом деле сказать что-то определенное о жизни Гриму до года его женитьбы сложно. Его бракосочетание с Габриэль Пети, дочерью парижского буржуа, состоялось 29 мая 1704 года. Гриму часто посещал знаменитое кафе, расположенное на улице Нев-де-Фоссе-Сен-Жермен, и именно там у него появилась возможность знакомства со своей будущей женой. Не будучи богатым, Пьер Пети дал за дочерью солидное приданое в размере 3200 ливров, а именно: тысячу наличными, тысячу в виде мебели и платья, семисот - на еду, пятисот – в виде столового серебра. Кроме того молодая семья первый год могла проживать в доме родителей жены [3, p.10].

Гриму, которому теперь нужно было содержать семью, не мог оставаться в роли ученика, но прежде, чем стать самостоятельным мастером, он должен был вступить в одну из двух академий. Выбирая между Королевской академией живописи и скульптуры и академией Святого Луки, 5 сентября 1705 года Гриму представил свои работы Королевской академии.

Академия одобрила работы, что означало допуск к конкурсному отбору. Прежде, чем стать полноправным академиком, претендент должен был самостоятельно выполнить в классе Академии одну или две картины по выбору директора. Алексису Гриму предстояло написать портреты Антуана Куапеля и скульптора Жана Раона, но он не очень с этим спешил. По истечении шести месяцев он просит руководство академии об отсрочке, во время сеансов откровенно развлекается, рассматривая картины других кандидатов в академики. В конце концов он якобы заявил: «Вы приветствуете здесь таких невежд! Я бы ногой нарисовал гораздо лучше. Я больше не хочу находиться в такой Академии...» [3, p.12-13].

Конечно, это скорее одна из легенд, которыми изобилует память о художнике, в действительности после шестимесячного продления срока Гриму так и не проявил желания представить свои картины. В течение нескольких лет Академия о нем ничего не слышала. В 1707 году умер Раон, а наш художник ничуть не был этим обеспокоен. По словам его биографов, Гриму в это время был заперт в исправительном доме; причины этого заключения многообразны и невероятны, включая и ту, что его туда «упекла жена со своим любовником-полицейским...» [7, p.153-154].

Говорили, чтобы завершить свое выздоровление, Гриму отправился в Голландию. Путешествие такого рода было тогда затруднительным из-за войны за Испанское наследство, охватившей многие европейские страны. Когда Гриму пришел в себя и снова смог рисовать, ему пришлось вступить в академию Святого Луки, более декоративную и коммерчески ориентированную, чем королевская, где он состоял до самой смерти.

Алексис Гриму считал, что колористом становятся посред-



Труа, Франсуа де
Портрет Франсуазы-Марии де Бурбон в образе Юноны
Холст, масло.
146×113 см
БСИИ ASG,
инв. № 01-0789

ством вдумчивого наблюдения за природой, а не в результате копирования венецианских художников. Врожденные способности Гриму получили развитие под влиянием Франсуа де Труа, одного из трех великих портретистов того времени. По моде века тот облачал знатных дам, своих клиенток, в костюмы и мифологические атрибуты и, сохраняя точное портретное сходство, умел придать им вид богинь. Когда мужчины уже не носили ни тогу, ни кирасу, он обряжал их в пальто, пышные складки которого скрывали обычную одежду.

Гриму учился у природы не только цвету, но и рисунку, Пьер Лебрен утверждал, что он «старался не рисовать ничего, чего у него не было перед глазами», ни людей, ни предметов, уделяя особое внимание пропорциональному воспроизведению объекта [3]. Однако художник обычно писал своих персонажей в причудливых костюмах, чего не встретить ни у Ларжильера, ни у Риго, это он мог перенять только у де Труа. Именно в стиле и колорите отчетливо проявляется родство предполагаемых учителя и ученика. У Гриму мы находим и колорит Франсуа де Труа, более изысканный, чем у Ларжильера и Риго, и теплый тон лиц.

Внимательный взгляд на портрет герцогини Мэнской кисти де Труа не сможет отыскать в нем деталей, которые не смог бы написать Гриму. Реминисценции фактуры и цвета, позы модели мы можем найти в работах Гриму, например, в портрете молодой женщины из Эрмитажа.



Труа, Франсуа де
Портрет Луизы Бенедикты де Бурбон, герцогини Мэнской (ок. 1700).
Холст, масло.
Музей изящных искусств Орлеана



Гриму, Алексис
Молодая женщина в театральном костюме (между 1730 и 1733).
Холст, масло. 74 x 59 см.
Государственный Эрмитаж

БОРЬБА ПРОТИВ ИГА ТРАДИЦИИ

На поздних портретах Гриму холодные тени и слегка тонированные блики придают колориту еще большую утонченность. Объясняется это тем, что художник поддался магии Рембрандта, при этом так громко провозглашал превосходство этого мастера, что навлек на себя недоброжелательство коллег. Не покидая Парижа, Гриму имел возможность изучать его творчество в Пале-Рояле или в доме графа Йенса, своего соседа по рю дю Бак. Будучи во Фландрии, граф приобрел 12 картин Рембрандта, часть которых в настоящее время можно увидеть в Лувре. Вид этих шедевров стал для Гриму откровением, его поразили богатство красок, изумительная светотень, примеров которой не было во Франции. Гриму завладел соблазн победить иго традиции. Если Гриму и умеет что-то лучше, чем де Труа, то он обязан этим знакомству с творчеством Рембрандта. Что касается знаменитой техники Рембрандта, то Гриму поступил мудро, оставаясь в технике, к которой он привык с де Труа. При этом современники прозвали Гриму французским Рембрандтом. Они даже восхваляли некоторые качества первого, в которых они отказали второму. Конечно, в реалистических сценах Рембрандта неизмеримо больше поэзии, чем в самых величавых композициях Лебрена, но до восприятия этой поэзии французское общество тогда еще не доросло [3, p.19]. Похвала Гриму поэтому просто означает, что, следуя примеру Рембрандта, он сохранил, сам того не осознавая, главные качества или, если хотите, недостатки французской школы [3].

IN VINO VERITAS, IN AQUA SANITAS

Ни одна другая страна на протяжении всего XVIII века не обладала столь сильной портретной школой [2, p.1, 7], что во многом было подготовлено веком предшествующим. Французский портрет XVII века отличается пышностью, благородной композицией и элементами театрализации, наивысшего расцвета жанр достиг после 1680 года: Франсуа де Труа, Ларжильер, Риго, Жозеф Вивьен переживали тогда свои лучшие годы, начал работать Жан-Марк Натье; рядом с ними творили Робер Турньер, Жан Батист Сантерр, Пьер Гобер, лучшие исторические живописцы, лишившись крупных королевских заказов, также стали писать портреты [5], показательно, что Гриму не затерялся в этом сообществе мэтров.

Перед зрителем предстает не рядовой человек, а почти всегда публичный персонаж, украшенный знаками личного достоинства или профессиональными атрибутами. Гриму так и не освободился полностью от этого подхода, следы которого можно обнаружить в тщательном поиске выражения лица его модели, изяществе ее жестов, хотя и предпринимал такие попытки, что доказывает его серия портретов «Пьяниц».

За свою карьеру Гриму написал не менее дюжины пьющих персонажей, ёиз которых несколько – автопортреты. Они, как правило, большие – более метра в высоту – и изображают одну мужскую фигуру, обычно со стаканом и бутылкой, хотя иногда с более простыми кувшином и чашкой. Многие из них веселы и открыты, поднимая стакан «за здоровье зрителя», есть и те, что сосредоточены на своих мыслях.



Гриму, Алексис
Автопортрет в образе Вакха (1728).
Холст, масло. 77 x 78 см. Музей Маньен, Дижон

Для непосвященных эта серия – главное доказательство личного поклонения художника Вакху, проще говоря, его беспробудного пьянства.

Историкам же известно, что карьера Гриму совпала с важными событиями в винной торговле: техническими инновациями и новыми рынками. Портрет маркиза д' Артагьетта в образе пьяницы человека, находившегося в центре французской международной торговли в эпоху Регентства (1715–1723 гг.), чье головокружительное приобретение богатства и статуса позволило ему переключить свою энергию с доставки жизненно важных грузов в колонии на культивирование образа жизни, полного удовольствий и изысканности. Во Франции XVIII века не было недостатка в выпивке, и удовольствия от употребления спиртного широко воспевались в стихах, а также в изобразительном искусстве. В тавернах алкоголь способствовал сближению элиты и городских низов [6,p.6-7].

Пьяницы Гриму говорят нам о том, что они хорошо знакомы с питейным делом. В отличие от грубых персонажей традиционных нидерландских сцен в тавернах, которые обычно раз-



Гриму Алексис
Молодой пьяница (1704)
Холст, масло. 112 x 87,5 см
Частная коллекция, Грасс.



Гриму Алексис
Веселый пьяница (1729)
Холст, масло 100 x 85 см
Лувр, Париж



Гриму, Алексис
Автопортрет в образе пьяницы (Пьяница) (ок. 1732)
Холст, масло. 116,5 x 89,5 см
Шотландская национальная галерея, Эдинбург

махивают своими кружками, в которых пиво, на картинах Гриму показан весь спектр винных аксессуаров, от граненых графинов до более простых бутылок, обернутых в плетеные чехлы, вместе с пробками, лафитными стаканами и пр.

Расцвет творчества Гриму начался с 1720 года – написания портрета маркиза д' Артагьета, владельца замка Ла-Мот-Сен-Эре. Маркиз сидит за столом, держа в правой руке бутылку вина, на которую он смотрит не просто с удовольствием, а с любовью, как на близкого друга. Коричневый кафтан не застегнут, как и камзол под ним, и нам открывается ослепительная сорочка из тончайшего батиста с кружевным жабо. На столе кусок ветчины и ломоть свежего хлеба. Этот портрет, одна из самых сильных работ Гриму, находится в музее Ниора и некоторое время приписывался Шардену, пока реставрация не выявила подпись и дату, под именем своего настоящего автора портрет появился на выставке в 1878 году [3, p.22-23]. Эта путаница вовсе не унизительна для Гриму, скорее, это комплимент.

В Лувре есть два портрета пьяему ю кисти Гриму, поясные, на овальных холстах. Один из них изображает самого художника, сидящего перед столом, на который он облокотился, держа в одной руке бутылку, а в другой – бокал, наполненный бургундским вином, цвета вина и куртка художника. Подпись внизу справа: Алексис Гриму. Другой пьяниуа одет в красную куртку с поясом. Одной руке он высоко поднимает стакан по типу лафитника с красным вином, другой прижимает к груди кувшин.

На автопортрете Гриму показаны два новшества в сохранении и распространении вина. Бутылка темного цвета — дорогое английское стекло, изначально импортированное из Ньюкасла, но с 1723 года



Гриму, Алексис
Портрет маркиза д'Артагьета в образе пьяницы (1720)
Холст, масло. 130 x 98,4 см
Музей Бернара д' Ажеши, Ниор



Гриму, Алексис
Автопортрет с бокалом вина (1724)
Холст, масло. 100 x 85 см
Лувр



Гриму, Алексис
Любитель шампанского
Холст, масло. 89,5 x 71,8 см
Музей изящных искусств, Реймс

поставляемое фабрикой в Бордо, и пробка, выращенная в Испании или Португалии, идущая на замену кожаным и стеклянным [6, p.19].

Серия пьющих - это не только продолжение аллегории пяти чувств или манифестация пристрастий художника, но и отражение культурных сдвигов и борьбы за власть. «Любитель шампанского» – аргумент в соперничестве за новые рынки: престиж бургундского обеспечивался тем, что его пили французские королевские особы, оно славилось и своими лечебными свойствами, в то время как вино из Шампани, особенно новый игристый сорт, быстро превращалось в предмет роскоши, втрое превосходя своего конкурента на рубеже XVIII века [6, p.19].

«ФРАНЦУЗСКИЙ РЕМБРАНДТ»

Стремление противопоставить себя классикам заставило Гриму определенным образом принаряжать своих персонажей. Его современник Ватто, который тоже не жаловал французское платье, одевал своих персонажей как актеров итальянской комедии. Гриму предпочитал псевдоиспанские костюмы или даже чистые фантазии, в которых мы часто видим «шляпу Рембрандта». Как Ватто и те, кого позже назовут малыми мастерами, Гриму по-своему пытался уйти от классических формул, только образование и окружающая среда не подготовили столь же не зависимых мастеров. Сегодня мы понимаем, что интересными находками мастера, подобные Гриму, обязаны именно своей недисциплинированности, но во времена господства классицизма их воспринимали только с отрицательной стороны.



Гриму, Алексис
Пьяница
Холст, масло.101,9 x 81,3 см
Художественный музей Вустера, Вустер, Массачусетс

Идею творчества Гриму легко охарактеризовать: художник пытался перенести во французский портрет естественность Рембрандта. Хотя это почти невозможно, по крайней мере, в отношении его цвета и светотени, тем не менее даже частичное решение этой задачи обеспечило Гриму оригинальность и место, если не в числе лучших, то, по крайней мере, в числе самобытных французских художников XVIII века.

Теперь мы подходим, в порядке датировки, к двум картинам, которые входят в число самых красивых произведений Гриму, это юные пилигримы-паломники из галереи Уффици во Флоренции, неоднократно повторявшиеся в виде авторских реплик, воспроизводившиеся в гравюрах [1, p. 43].

Эти картины дополняют друг друга. Они подписаны художником и запоминаются каждому,

кто их видел. В музее Бордо есть точная копия «Юного пилигрима» из Флоренции, она датируется 1732 годом. Портреты несут в себе отпечаток рембрандтовского стиля: это проявляется и в колорите, золотом свете и диалогичности персонаже й.

Портреты работы Гриму – почти всегда погрудные или доходящие до середины бедра. Видно, что он знает, как нарисовать человеческую фигуру академически правильно. Почему он никогда не писал портреты в рост? Возможно, из-за лени, отсюда и критика в его адрес за то, что он не совершенствовал свое мастерство. Вероятно по той же причине он не помещает обычно на полотне больше одной фигуры, с несколькими персонажами он написал всего три или четыре картины.

Анализируя анекдоты из жизни Гриму, можно сделать вывод, что он вел исключительно разгульную жизнь, наслаждаясь обществом пьяниц и т.п. Но как совместить это с фактом, что так много знатных высокопоставленных людей просили его написать их портрет? Почему они не обращались к другим, более достойным? Ответ очевиден: у Гриму был талант, несомненный, настоящий. Заказчиков не отталкивали ни его небрежный наряд, ни грубая речь и пьяные выходки. Возможно и другое, что отвращение художника к избранному обществу не было столь явным, а его характер не был таким уж взбалмошным, как это проистекало из слухов.

Невероятные истории, героем которых был Гриму, распространяли его коллеги, в частности Иоганн Георг Вилле, немецкая прямота которого не позволяла ему адекватно оценить парижские легкость и остроумие [3, p.32]. Он относился серьезно ко всем историям, которые слышал в мастерской Ларжильера. Их охотно подхватывали другие художники, и в итоге потомкам известна только карикатура на Гриму.

Можно допустить, что эти анекдоты носили и злонамеренный характер, выходивший за рамки обычной шутки. Основными причинами этой враждебности могли стать два обстоятельства. Известно, что Гриму был натурой впечатлительной и обидчивой; у него также были очень твердые взгляды на искусство, что подтверждается его оценкой при поступлении в Академию. Менее даровитые коллеги, должно быть, легко раздражали его, а они избрали Гриму мишенью для насмешек, развлекаясь его негодованием.

Даже в историях, рассказанных его друзьями, Гриму предстает вспыльчивым человеком, малейшее противоречие приводит его в ярость. Неприятие Гриму традиций школы, его «проповеди» о гениальности Рембрандта вызывали полемику. Против него ополчился весь клан классиков, «стадо посредственности», обреченно идущее по проторенному пути. Его идеи и сами по себе были неприятной критикой их покорности, более того, учитывая его нрав, понятно, он высказывал их в довольно агрессивных выражениях. На него смотрели как на безумца, необходимо было представить доказательства этому, которые нередко и досочинялись. Так постепенно формировалась легенда, и в своем окончательном воплощении Гриму стал гротескным персонажем, в котором материализовались все глупости, придуманные его недоброжелателями в парижских мастерских.



Гриму, Алексис
Юная девушка-пилигрим (между 1725-1726.
Холст, масло. 82 x 64 см
Галерея Уффици



Гриму, Алексис
Юный пилигрим
Холст, масло. 117 x 90 см
Галерея Уффици

Справедливости ради скажем, что Алексис Гриму и не был образцом добродетелей. Его раздражительный характер, несомненно, не раз ставил его в глупое положение; может быть также, что в зрелые годы он любил вино намного больше, чем следовало, что, кстати, не сильно отличало его от коллег; очевидно, что он был ни лучше, ни хуже своих недоброжелателей и не заслужил репутации, которую ему приписали.

Многие художники охотнее посещали кабаре, чем студию, и мало заботились о королевских милостях и академических почестях. Их жизнь нечасто заслуживает рассказа, но их историческая роль состоит в том, что они ускорили трансформацию церемониальной живописи в реалистическую. До Алексиса Гриму никто во Франции не осмеливался заимствовать этюды о пьяницах из реалистического искусства соседней Фландрии [5, p.88-89].

В книге, посвященной биографии и творчеству Гриму, вышедшей в Париже в 1911 году, рассказывается несколько историй, раскрывающих черты его характера и стиль поведения [3].

Известно, что Гриму постоянно был в долгах. Его пекарь просит в счет погашения написать его портрет. Гриму согласился и назначил день на следующей неделе. Пекарь бежит немедленно заказывать новый парик, фрак, и в этом наряде приходит к художнику, который не только не оценил приготовления, а пришел в ярость: «Что означает этот маскарад?! Где твоя куртка, твой колпак? Я тебя не узнаю». Пекарь утверждает, что на семейном портрете нужно быть прилично одетым, но безрезультатно, пришлось облачиться в куртку и колпак, и пекарь был великолепно изображен в привычным образе.

Однажды сам регент герцог Орлеанский, желая иметь работы художника, пригласил его в Пале-Рояль, запер и приказал, чтобы его снабдили всем необходимым как для работы, так и для проживания. Гриму, уязвленный тем, что его лишили свободы, сказал, что он ничего не умеет делать в тюрьме, и клялся очень энергично, что первому, кто поднесет ему палитру, он разобьет об нее лицо. Покои, где его содержали, находились на первом этаже. Он подходит к окну и видит, как мимо проходит один из его друзей, спросивший, что он там делает.

– Я ничего здесь не делаю», – ответил Гриму, – и не хочу ничего делать; вот почему меня держат взаперти.

– Заперто! – отвечает друг, – мне очень жаль. Я бы предложил тебе бутылку вина.

При этих словах Гриму немедленно прыгает в окно и ломает ногу. История, достойная сюжета Дюма-отца. Более правдоподобна следующая история: Гриму получил авансом 25 луидоров от министра за написание портрета дочери, что составляло половину стоимости. Когда была готова голова, Гриму оказался совершенно без денег, и вместо того, чтобы закончить работу, стирает написанное, говоря, что портрет ему надоел, бежит в комиссионный магазин, продает мебель, даже балдахин от своей кровати, достает около 40 луидоров, возвращает аванс министру, и пока выпивает, клянется, что никогда еще не был так счастлив...

Несмотря на беспутную жизнь, Гриму был уверен в превосходстве своего таланта и никогда не заискивал ни перед сильными мира сего, ни перед своими более именитыми коллегами. Очень немногим из придворных особ удалось получить его портрет его работы, тогда как он охотно писал их слуг, ремесленников и т.п.

Знаменитые художники Риго, Ларжильер были самого высокого мнения о нем и искали его общества. Однажды Риго попросил Гриму купить подходящую одежду, чтобы не шокировать других его гостей.

– Месье, я думал, что вы обращаете внимание на прелести моей кисти, а не на великолепие одежд; отныне я больше не буду вас беспокоить – ответил Гриму и ушел.

«ВКУС ИСКУСНОГО ХУДОЖНИКА»

И напоследок хочется представить два близких по манере портрета, «Мальчика с птицей» круга Алексиса Гриму из Большого собрания изящных искусств ASG и «Юную девушку с птицей», проходившую в качестве лота аукционного дома Доротеум в 2014 году. Работы заключают в себе проявление стиля, усвоенного от Франсуа де Труа, и Рембрандта, особенно в работе из БСИИ ASG. Аллегория птицы, выпущенной из клетки, юной прелестной девушкой привносит в портрет скрытый эротический подтекст, что характерно для голландской школы. В руках мальчика, колористически решенного

как портреты пилигримов, - это просто детская забава.

Франсуа де Труа научил Гриму использовать палитру необычайно теплых цветов и работать с простыми изобразительными форматами, включая полуфигуры. Его портреты часто показывают идеализированные типы и неоднократно одни и те же виды молодых и привлекательных девушек, а не реальных современниц, что мало чем отличается от голландских «трони» XVII века. Привнеся во Францию сочетание северных мотивов и голландского стиля в своих импровизированных портретах, Гриму выступает новатором французского искусства эпохи Регентства.

Работы Гриму ставили в сложное положение критиков. Официальная система покровительства искусству признавала ценным эмоционально «прохладный» элегантный французский классицизм, а новый, теплый и юмористический стиль Гриму вступал с ним в противоречие. Хвалить его было сложно, а не замечать – невозможно...

Свидетельства о смерти Гриму не сохранилось, известно, что он умер в начале мая 1733 года [3, p.45]. В марте 1734 года состоялась продажа 12 картин Гриму, отвечал за это арт-дилер Пьер Лебрен. В предисловии к составленному им каталогу он высоко отзывается о художнике: «Коллекция, которую я анонсирую, заслуживает внимания ценителей, успехи в историческом портрете и других сюжетах, которые он создавал, доказывают вкус нашего искусного художника» [3].

Блестящий реалист, Гриму неоднократно подвергался критике, поскольку «не пошел дальше» [5, p.262], то есть остановился в своем развитии. Тема пьянства — это холст, на котором вытканы яркие детали личности художника, да и сама его смерть наступила в результате пирровой победы в двухдневной пьяной дуэли.

Демонстрируя отвращение к благовоспитанному обществу, Гриму предпочитал связывать себя с нетрезвыми товарищами и был совершенно незаботлив в вопросах приличия. Его картины пользовались большим спросом, но до него было очень трудно достучаться. Он был равнодушен к управлению своими делами, работал только урывками и часто дарил своему другу, виноторговцу, холсты, заказанные платежеспособными покровителями. В результате он постоянно оставался в долгах.

До появления мифа Гриму эксцентричность, кажется, была совершенно чужда французской традиции истории искусства. Существует очень мало задокументированных примеров явно странного поведения среди художников XVIII века. Мизантропия Жака Отро, меланхолия Антуана Ватто и странности Габриэля де Сент-Обена слишком сдержанны в своих проявлениях, чтобы быть отнесенными к этой категории. Интересно отметить, что немногие яркие случаи экстравагантного поведения,



Круг Алексиса Гриму
Мальчик с птицей
Холст, масло, овал.
58 x 69 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2915



Гриму Алексис
Юная девушка с птицей (1700-1733)
Холст, масло. 81 x 65 см
Доротеум, 21.10.2014. Эстимейт: € 15,0 тыс.

такие как странное самоубийство Франсуа Лемуана и мания величия де Латура не описаны их современниками как интригующие странности характера, а скорее как плачевные результаты медицинских недугов, не имеющие прямого отношения к профессии художника. Таким образом, Гриму представляет собой первый пример французского художника XVIII века, рассматриваемого как действительно странная личность.

Конечно, нельзя исключать возможность того, что образ Гриму находился в значительной степени под влиянием его устоявшейся репутации как французского Рембрандта. В этот период личность великого голландца часто называли странной, очень необычной, очень капризной и т.п.

Ввиду отсутствия информации о жизни Гриму, было заманчиво наделить его некоторыми чертами голландского мастера, с которым его уже уподобляли из-за его искусства. Агрессивно-плебейское, иногда вульгарное поведение Гриму также могло найти модель в Рембрандте, который, как было хорошо известно, «общался только с простыми людьми и находил удовольствие только в пьяном виде». Таким образом, в течение последней четверти XVIII века, "голландская" личность художника, кажется, развернулась, чтобы отразить его «голландское» искусство. Хотя исследование источников особой эксцентричности Гриму не может быть ограничено исключительно "голландской" интерпретацией [4]. Этот аспект предполагает другой дискурс – романтической богемы, появившийся всего через несколько десятилетий.

Художники XVIII века были приняты в общество. Тем не менее, истинное их положение можно представить, только уяснив степень экономического и социального давления, которому они подвергались. Профессия художника никогда не была легкой, но в XVIII веке понятие экономических трудностей художника стало рассматриваться как самоочевидная истина. Выражение «gueux comme un peintre»: беден, как художник, стало пословицей. Тема бедности художников является источником разнообразных анекдотов и справедливой мишенью для юмористических выпадов.

Некоторые из них раскрывают оттенок черного юмора, например, история о художнике, греющемся у огня, уничтожающего его собственный дом. Чаще всего пафос маскируется шутливостью, когда художник и его семья спасаются бегством от двух кредиторов, винотрговца и жены пекаря.

Были художники, такие как Жан-Батист Пьер, что родились в богатстве, другие, как Франсуа Буше, Жозеф Верне и Морис-Кантен де Латур преуспели в накоплении внушительных состояний. Однако, в целом, комментарии современников свидетельствуют о крайней нестабильности, и несомненно, что большинство художников помнили об угрозе бедности. Таким образом, повторяющиеся намеки на нищенский конец в больнице не всегда выражали образ речи, и известно, например, что 12 обездоленных художников умерли в Шарите в 1778 году. Масштабы нищеты среди художников невозможно установить с какой-либо степенью объективности, поскольку большинство из самых нуждающихся были также наименее известными.

Не зависимо от их экономического положения художники в XVII веке считались простолюдинами, и их талант не всегда защищал их от неприятных переживаний, сравнимых с унизительным исключением знаменитого Верне из-за обеденного стола его родовитого заказчика.

Судьба Гриму представляет собой прекрасный пример типичных биографических «формул», повторяющихся в судьбах художников, уже не являющихся ремесленниками, но еще не ставших творцами.

Список использованных источников:
1. Coste-Messelière L. et al. Sous le signe de la coquille, Compostelle et Cythère // Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France. – 1986. – Т. 1984. – №. 1. – С. 33-48.
2. Dumont-Wilden L. Le portrait en France. – Bruxelles: G. van Oest & cie, 1909.-276 p.
3. Gabillot C. Alexis Grimou, peintre franc□ais (1678-1733). – Paris: Gazette des beaux-arts, 1911. - 63 p.
4. Levitine G. The Eighteenth-Century Rediscovery of Alexis Grimou and the Emergence of the Proto-Bohemian Image of the French Artist // Eighteenth-Century Studies. -1968. - vol. 2. - №. 1. - P. 58–76.
5. Marcel P. La Peinture Française au début du dix-huitième siècle 1690-1721. – Paris, 1906. – 412 p.
6. Percival M. Taste and Trade: The Drinking Portraits of Alexis Grimou (1678–1733) // The Art Bulletin. – 2019. – Т. 101. – №. 1. – С. 6-25.
7. Pinset R., d'Auriac J. Histoire du portrait en France. – Paris: A. Quantin, 1884. – 274 p.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-2560



Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Картина «Страшный суд»
(Фламандская школа XVI века, последователь Мартина де Воса)

Произведение представляет собой живописную композицию на тему «Страшного суда», выполненную в традициях фламандской школы XVI века. Сюжет отражает библейский апокалиптический сценарий. В центре композиции расположен Христос-Судья, окруженный ангелами и апостолами, в нижней части картины: грешники, низвергаемые в ад, и праведники, направляемые в рай.

Стилистика: Присущие для фламандской маньеристической живописи XVI века сложные многофигурные композиции, насыщенный колорит и тщательная проработка деталей.

Техника и материалы: Масляная живопись на дубовой доске, паркетирование.

Размеры: 151×93 см.

ДО РЕСТАВРАЦИИ

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ

Произведение поступило в реставрационные мастерские со следующими основными проблемами:

– Значительные поверхностные загрязнения
– Многослойные лаковые покрытия с признаками потемнения и помутнения
– Локальные осыпи красочного слоя и грунта
– Деформационные изменения деревянной основы
– Наличие неавторских вмешательств и записей.





РЕСТАВРАТОР: Сульдин Андрей

Главной целью реставратора стало бережное раскрытие подлинного облика произведения, скрытого под наслоениями веков, при максимальном сохранении его исторической подлинности. Сульдин А. видел свою задачу в осторожном возвращении утраченной цельности картины, сохраняя при этом благородные следы времени.

Основной фокус работы заключался в деликатном диалоге с произведением – через укрепление осыпающихся фрагментов, аккуратное раскрытие авторского слоя из-под поздних наслоений, стабилизацию деформированной основы.

В результате кропотливой работы произведение должно было обрести экспозиционный вид, не утратив при этом своей подлинности - с сохранением всех исторических наслоений, свидетельствующих о его многовековой истории. Это тонкое равновесие между эстетической гармонией и уважением к возрасту стало главным ориентиром всего реставрационного процесса.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ:

1. Предварительные процедуры

– Демонтаж рамы и подготовка к основным работам

– Очистка поверхности от поверхностных загрязнений

2. Стабилизация основы

– Работы по выравниванию деревянной основы

– Укрепление конструкции

– Установка дополнительных деревянных подвижных планок, которые в случае дальнейшего расхождения досок не деформируют картину

3. Работа с живописным слоем

– Укрепление осыпающихся участков

– Удаление нестабильных лаковых покрытий

– Раскрытие авторской живописи

4. Эстетическая интеграция

– Тонирование утрат

– Нанесение защитного покрытия

5. Завершающий этап

– Подготовка к экспонированию

– Установка в раму

РЕЗУЛЬТАТЫ ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ:

- Стабилизировано состояние основы и живописного слоя
- Восстановлена визуальная целостность произведения
- Сохранён максимальный объём авторской живописи
- Обеспечены условия для дальнейшей сохранности









ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:









420 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

МАЛОИЗВЕСТНЫЙ УЗНАВАЕМЫЙ ХУДОЖНИК РОМБАУТ ВАН ТРОЙЕН

Ромбаут ван Тройен (1605-1650) до недавнего времени не вызывал заметного интереса к своему творчеству. Известно, что он был очень привязан к Голландии, из которой практически не выезжал, но при этом в его работах ощущается итальянское влияние. Историки искусства объясняют это тем, что он мог черпать вдохновение из воспоминаний своего учителя.

Дошедшие до нас картины ван Тройена, одного из тысяч голландских живописцев Золотого века, не являются исключительными по своим художественным достоинствам, но при этом очень узнаваемы.

Сведения о жизни художника скудны. Большинство из них почерпнуто из нотариальных архивов Амстердама благодаря подвижничеству голландского историка искусства Абрахама Бредиуса. Ван Тройен 15 декабря 1605 года был крещен в Старой церкви. Его отец Ян Эвертсен был токарем, а дед – портным. Когда и в связи с чем художник взял имя Тройен, не известно.

Также не понятно, каким образом, но по свидетельству современников, Питер Ластман, учитель Ливенса и Рембрандта, способствовал тому, чтобы Тройен стал учеником известного амстердамского мастера Яна Пейнаса, одного из трех главных – вместе с Ластманом и Муйартом - прерембрандтистов. Ван Тройен мог слышать рассказы учителя об Италии или даже пользоваться зарисовками, сделанными им в Риме в 1605-1606 и 1615 годах. Обучение продолжалось с 1615 до 1623 года, и поскольку на момент его окончания ван Тройен был еще очень юн – ему было всего 17-18 лет – он не сразу утвердился как самостоятельный мастер, а продолжил обучение, но кто стал его учителем в этот период, не документировано. Самая ранняя подписанная работа ван Тройена приходится на 1627 год, когда он переехал из Харлема в Утрехт. Эта работа подтверждает мнение, что во время обучения в мастерской Яна Пейнаса большое влияние на ван Тройена оказал его брат Якоб Пейнас.

Начав самостоятельную карьеру, ван Тройен специализировался на написании библейских или мифологических сюжетов, действие которых происходит в гротах и пещерах. В Голландии пристрастие к подобным сюжетам имели утрехтские мастера, где собрались последователи Корнелиса ван Пуленбурха – Карел де Хох, Абрахам ван Кёйленборх и др., всего около семи мастеров, включая де Тройена. Самым известным и продуктивным из них был Абрахам ван Кёйленборх (ок.1620-1658), наследие которого включает несколько десятков работ этого поджанра. Жанр распространился также в Амстердаме, где у него нашелся последователь в лице Адриана ван Ниландта (1586/7-1658). Таким образом, Троен не был первым, кто писал пещерные сцены, просто его картины, всего на сегодняшний день их число составляет 57, относят к самым разнообразным; грот или пещера являются не фоном, а местом действия.

Картины на эти сюжеты, часто небольшого размера и зловещие по своей атмосфере, он дополнял крошечными фигурками, алтарями, идолами или античными руинами. Сце-

на жертвоприношения, с которой дебютировал в искусстве, была, очевидно, его любимой темой, иногда он изображал ее на открытом воздухе, как в своей ранней дошедшей до нас вещи. Описываемый в Ветхом Завете (Танахе) в Книге Самуила (1-я и 2-я Книги Царств: 1Цар. 9–31, 2Цар. 1), Саул – первый царь народа Израиля и основатель единого Израильского царства, создатель регулярной еврейской армии; в ветхозаветном повествовании он – воплощение правителя, поставленного на царство по воле Бога, но ставшего Ему неугодным.



Тройен, Ромбаут ван
Жертвоприношение Саула (1627)
Дерево, масло. 46 х 67 см

Священная история гласит, что Саул во время опасности от врагов по повелению Божию должен был ждать пророка Самуила для совершения жертвоприношения. Он имел терпение ждать Пророка семь дней, после чего совершил жертвоприношение самостоятельно. Как оказалось, ему недостало терпения только на несколько часов; Пророк явился уже не для того, что бы призвать ему Божию помощь, но чтобы объявить ему лишение благодатного избрания Божия. На картине изображен момент подготовки к жертвоприношению, Саул с возвышения в окружении воинов горделиво взирает на приготовления, в то время как все остальные явно удручены и напуганы нарушением Божией воли...

О ван Тройене мы ничего не знаем до 1632 года, когда он женится на служанке Лизбет Янсдр, умершей в сентябре 1634 года, вскоре после рождения их дочери Трайнтье.

Следующие сведения о ван Тройене в архивных материалах датируются концом 1640-х годов, когда спустя 15 лет после его второго брака дела у него наконец пошли хорошо. Правда, это длилось недолго. Весной 1650 года ван Тройен был должен своему домовладельцу более 120 гульденов. Он обещает выплатить долг в течение шести месяцев и передает в качестве залога два цветочных натюрморта... Осенью 1650 года ван Тройен уже не жил в Амстердаме. Обстоятельства его кончины не известны.

Безусловно, ван Тройен в художественном отношении не был выдающимся мастером, но его значение для истории искусства заключается в том, что он практиковал уникальный жанр, находивший своих поклонников. Жесткая конкуренция художников Голландии в XVII веке, ограничения гильдии (известно, что были художники, которым разрешалось писать только весельные лодки) требовали поиска своей «ниши». Ван Тройен не просто нашел таковую, он на удивление часто оказывается единственным художником, чьи работы указаны в инвентарных списках напротив картин данного жанра, так что иногда кажется, что его фамилии достаточно для определения жанровой принадлежности работы.

К числу важных работ в его наследии относится картина «Руинированный пейзаж с Христом и хананеянкой». На фоне пейзажа южного побережья с руинами древних и средневековых построек слева на переднем плане изображена сцена с хананеянкой, которая бросается к ногам Иисуса и просит его исцелить ее дочь, одержимую дьяволом (Матфей 15:21; Марк 7:24).



Тройен, Ромбаут ван
Руинированный пейзаж с Христом и хананеянкой
(1625?1650?)



Тройен, Ромбаут ван (?)
Жертвоприношение в Листре.
Дерево, масло. 30,5 х 49,5 см.
Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева

Наиболее ценимыми были картины ван Тройена кабинетного формата, в которых гроты, руины и пещеры «населены» фигурами, представляющими сюжеты священной или мифологической истории.

Типична для Ромбаута де Тройена картина из Большого собрания изящных искусств ASG. Кабинетного формата, она представляет причудливую комбинацию подземных сводов, частично поддерживаемых осыпающимися опорами, которые стоят вопреки всем законам физики. Маленькие фигурки людей и животных на переднем, среднем и дальнем планах добавлены только для придания композиции большей выразительности. Это «стаффаж» – процесс изображения анонимных фигур с целью сделать сцену более яркой, а не для того, чтобы рассказать конкретную историю. В глубине пространства мы видим фонтан, где утоляют жажду и люди, и животные, он украшен статуей Дианы (?), которая является настоящим клише его работ.



Тройен, Ромбаут ван
Стадо около фонтана.
Дерево, масло. 32 х 40 см.
БСИИ ASG, инв. №04-2127

К сожалению, многие картины ван Тройена с течением времени сильно потемнели из-за использования красок низкого качества.

Картина из Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева рассказывает о событии, описанном в Деяниях Апостолов. Граждане Листры (Турции) решили принести жертву Павлу и Варнаве, ко-



Тройен, Ромбаут ван
Авраам с Агарью и Измаилом.
Дерево, масло. 48 х 64 см.
Аукцион Хампель, 4.07.2008.
Эстимейт € 22,0 – 24,0 тыс.



Тройен, Ромбаут ван
Великодушие Сципиона Африканского
Дерево, масло. 76 × 120,5 см.

торые вылечили хромого человека, уверовав, что эти два проповедника были богами Юпитером и Меркурием. Это вызвало горячий протест апостолов, которые попытались убедить собирающуюся толпу, что они – посыльные одного истинного Бога. В центре картины мы видим жертвенник. Справа от него группа идущих людей в сопровождении жреца, возле которого быки. Слева около жертвенника мужская фигура – апостол Павел – с поднятыми руками, как бы останавливающий группу идущих. На нем темная с красным одежда; еще левее группа людей, на первом плане сидящая женщина. Вдали архитектурные постройки в типичном для ван Тройена стиле.

Потемневшей выглядит и картина «Авраам с Агарью и Измаилом». Жена Авраама Сарра не могла зачать ребенка, поэтому она благословила Авраама на брак со своей служанкой Агарью. Агарь родила ему сына, которого назвали Измаилом. Позже у Сарры родился собственный сын Исаак. Отношения между Саррой и Агарью были сложными: они не любили друг друга, и Авраам удалил Агарь и Измаила из дома.

Древняя библейская тема разворачивается на фоне фантастического руинированного пейзажа с эффектной, почти мистической атмосферой освещения. Художник традиционно сместил группу фигур влево, чтобы обратить внимание на руины колоннад и куполов, фонтан и гроты, виднеющиеся на заднем плане справа. В группе фигур Агарь, служанка Авраама, стоит между своим сыном Измаилом и Авраамом, прикрыв лицо, держа в руке бутылку с водой для путешествия по пустыне. Ее маленький сын Измаил изображен в короткой охотничьей куртке, со стрелами, колчаном и луком, с дорожной котомкой на пле-



Тройен, Ромбаут ван
Усекновение главы Иоанна Крестителя.
Дерево, масло. 35,5 × 58 см.

че. Авраам изображен в ярко выраженном психологическом ключе, воспринимая отвержение своей служанки Агари как проявление Божьей воли, и в то же время по-человечески горюя о разлуке со старшим сыном и стыдясь своего предательства.

К одной из самых оригинальных работ ван Тройена можно отнести «Великодушие Сципиона Африканского». История о благородном поступке победителя, проявленном к побежденному врагу во время Второй Пунической войны в 209 г. до н. э. после взятия Нового Карфагена (Испания), часто встречается в западноевропейском искусстве. После захвата города среди пленных нашлась одна красивая девушка. Солдаты привели её полководцу, однако Сципион, узнав, что она любит испанского вождя Аллуция, возвратил её жениху. Когда же родители девушки принесли за неё золото в качестве выкупа, он отдал его Аллуцию как приданое. В благодарность Аллуций во главе 1400 воинов своего племени присоединился к армии Сципиона.

Ван Тройен использовал этот сюжет для создания историзованного портрета голландской семьи с детьми, о чем позволяют судить портретные изображения центральных героев, присутствующих в сцене наряду с условными персонажами.

Работы Ромбаута ван Тройена имеются в собраниях Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина. Картина «Усекновение главы Иоанна Крестителя» («Казнь Иоанна Крестителя») при поступлении в Эрмитаж была определена как работа круга Брамера, под именем Ромбаута ван Тройена впервые упоминается в 1958 году.

Живописная манера ван Тройена, сочетающая темный фон с эскизно набросанными мелкими фигурами и вкраплением белил в освещенные места, придающими поверхности особый эффект, позволяла художнику вести работу в быстром темпе. Отчасти его приемы напоминают творческий почерк Леонарта Брамера (1596-1674), но в композициях ван Тройена чувствуется также влияние пейзажей с пещерами и гротами, которые создавал его старший современник Карель де Хох (1577–1638).

В другой эрмитажной композиции ван Тройен обращается к изображению одного из чудес Христа, сюжеты которых особенно привлекали художника. Фигура Христа с поднятой рукой и мраморная статуя Дианы встречаются в нескольких работах мастера.

Самой оригинальной из приведенных здесь является работа из ГМИИ им. А.С. Пушкина. Художник чаще всего изображал сцены с искусственным освещением не зависимо от времени суток, поскольку действие их происходит в гротах, пещерах, катакомбах. Московская картина принадлежит к группе произведений с рассеянным дневным светом. Сюжет и композиционное решение восходит к старо-нидерландской традиции. Скульптуры и стаффажные фигуры типичны для художника, а вот красивый серый тон является редким.

Светлана Бородина



Тройен, Ромбаут ван
Христос исцеляет бесноватых (1649)
Дерево, масло. 47,5 × 71 см.
Приобретена в 1915 из собрания П.П.Семенова-Тян-Шанского.



Тройен, Ромбаут ван
Кузница
Дерево, масло. 17 х 22 см



Тройен, Ромбаут ван
Вавилонская башня
Медь, масло. 18,5 х 27,2 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Источники:
Соколова И.А. Голландская живопись XVII–XVIII веков: каталог коллекции. – Т. 4 Рембрандт — Холстейн /Гос. Эрмитаж. - СПб., 2023. -С.245-246.
Lenders P. B. e. N. A. De wonderbaarlijke wederopstanding van een Amsterdamse historieschilder Rombout van Troyen (1605-na 1657) en zijn tweede leven in Friesland // De Vrije Fries. – 2016. - № 96. – P. 11-38.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

ASG INVEST
ГРУППА КОМПАНИЙ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
АНТОНИС ВАН ДЕЙК
ФРАНС СНЕЙДЕРС
ЯКОБ ЙОРДАНС

«Золотой век» фламандского искусства



«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG

Каталог виртуальной выставки

2022

Ян де Дуйтц
Жан-Батист де Шампень
Пьер Жозеф Верхаген
Паулюс дю Бойс
Йорис ван Сон
Кристиан Люикс
Питер ван Бакль
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