ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 2 (50) 2025
+16 ISSN 2414-9896



ХРОНИКА МИКН

РЕТРОСПЕКТИВА. 2013-2025

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ДЖАКОМО ФРАНЧЕСКО ЧИППЕР, СКОРЕЕ ДРАМАТУРГ, ЧЕМ КОМЕДИОГРАФ

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале

Мир искусств

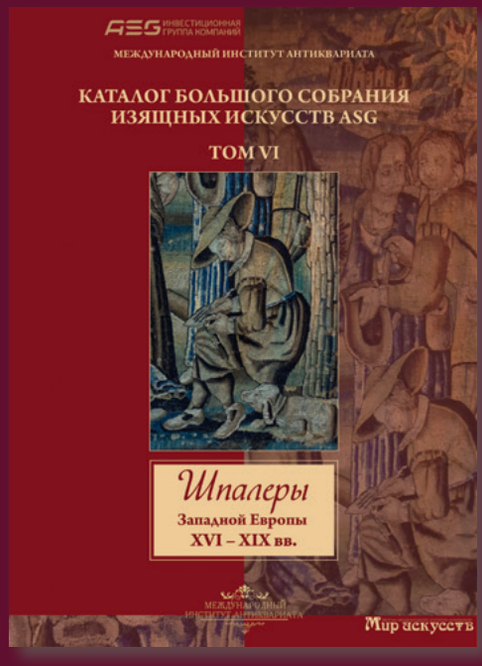
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



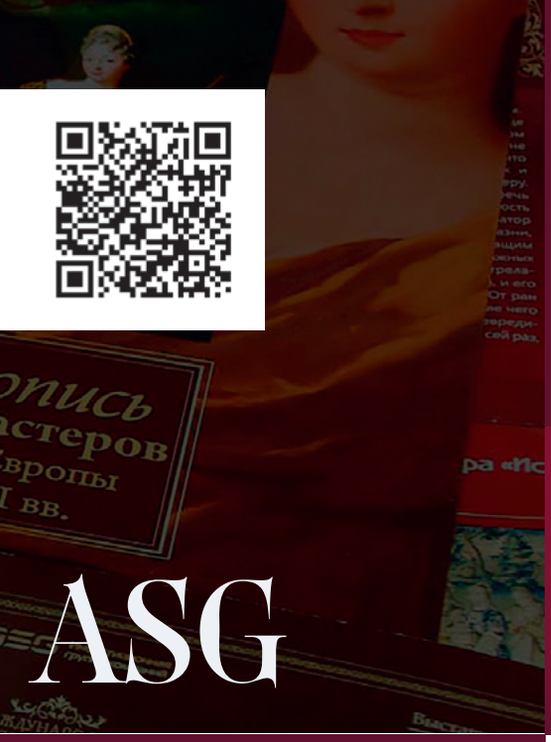








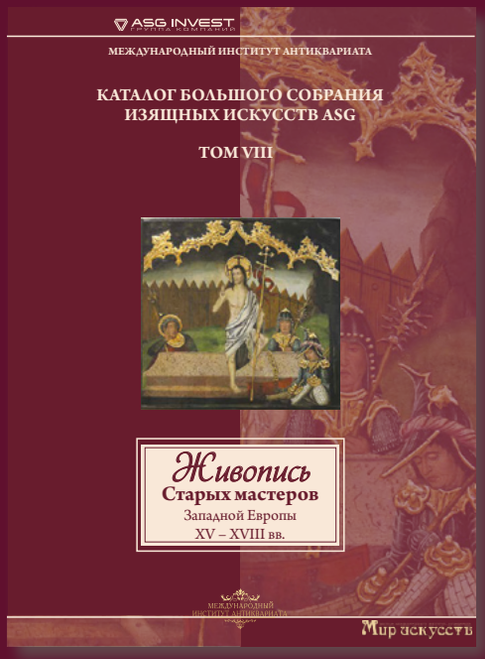




МИКН
ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991





ПИСЬМО РЕДАКТОРА

Уважаемый читатель!

Круглые числа, как и юбилейные даты, вызывают желание оглянуться назад и найти ответ на вопрос, правильный ли путь мы избрали и в каком направлении развиваться дальше?

Ретроспектива номеров «Мира искусств», которую мы подготовили для Вас в 50 номере, библиометрические показатели журнала свидетельствуют о том, что он занял свое место в ряду российских периодических изданий по искусству.

Уникальность Большого собрания изящных искусств ASG, которое постоянно пополняется, заключается в том, что редкость и малоизвестность художника, при условии его одаренности, являются для нас несомненным его достоинством. Мы делились и будем делиться с Вами радостью узнавания новых имен, фактов, событий из жизни старых мастеров. В этом номере Вы познакомитесь с творчеством Джакомо Франческо Чиппера, Абрахама Виллемсена, Мартена Пепейна.

Основным материалом номера является статья о декоративно-прикладном значении мебельной ткани, рассматриваемом на примере мебели для сидения из БСИИ ASG, коллекция которой является одной из самых полных не только среди частных, но и государственных музеев.

Светлана Бородина,
главный редактор



стр. 19

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*

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)*

ХРОНИКА МИКН

РЕТРОСПЕКТИВА. 2013-2025

стр. 8

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 16

РЕЗОНАНС

ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ПРОДОЛЖИТ ИСТОРИЮ РОССИЙСКОГО МЕЦЕНАТСТВА

стр. 19

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ТВОРЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ АБРАХАМА ВИЛЛЕМСЕНА



стр. 26

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТКАНИ В МЕБЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

стр. 36

ПЕРСОНАЛИИ

ДЖАКОМО ФРАНЧЕСКО ЧИППЕР, СКОРЕЕ ДРАМАТУРГ, ЧЕМ КОМЕДИОГРАФ

стр. 82

БИБЛИОТЕКА МИКН

ИСТОРИЯ КОРОЛЕВСКОЙ МАНУФАКТУРЫ ДЕЛФТСКОГО ФАЯНСА ОТ ОСНОВАНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

стр. 96

СПАСЁННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ

стр. 126





стр. 131

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

Стр. 136

CONTENT



p. 8

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
А.Т. Каримоваа – зам. директора Института архитектуры и дизайна КГАСУ
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.
В.С. Торбик – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой реставрации СПбГУ
А.В. Уласова – директор АО «ПАИ»

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№2 (50) октябрь 2025 года
для детей старше 16 лет

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

Издатель/Международный институт культурного наследия
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
420029, Республика Татарстан,
г. Казань, ул. Сибирский тракт, д. 34Л, а/я 28
Тел.: +7 (843) 203-93-32
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.

CHRONICLE MIKN

RETROSPECTIVE. 2013-2025

p. 8

MEDIA DIGEST

p. 16

RESONANCE

THE ASG PALACE OF FINE ARTS WILL CONTINUE THE HISTORY OF RUSSIAN PHILANTHROPY

p. 19

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

THE CREATIVE CONSTANTS OF ABRAHAM WILLEMSEN

p. 26

DECORATIVE AND APPLIED VALUE OF FABRIC IN FURNITURE ART



p. 36

PERSONNEL

GIACOMO FRANCESCO CHIPPER, MORE A PLAYWRIGHT THAN A COMEDIAN

p. 82

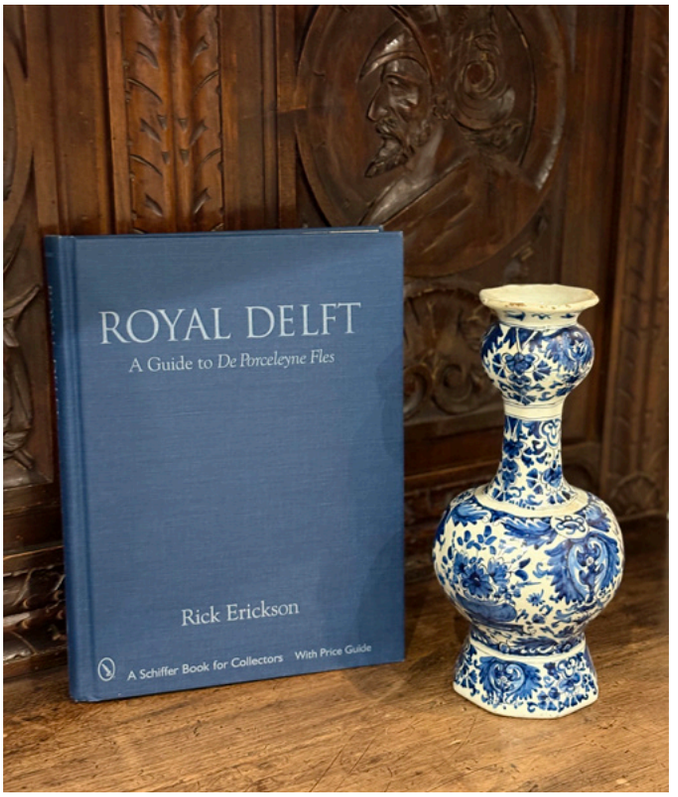


p. 126

LIBRARY MIKN

THE HISTORY OF THE ROYAL DELFTWARE MANUFACTORY FROM ITS FOUNDATION TO THE PRESENT DAY

p. 96



PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

p. 126



CALENDAR OF MEMORABLE DATES

p. 136

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

РЕТРОСПЕКТИВА

«МИР ИСКУССТВ» – ЭТО ИСТОРИЯ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG. ЗА 12 ЛЕТ, ПРОШЕДШИХ СО ДНЯ ВЫХОДА ПЕРВОГО НОМЕРА, СЛУЧИЛОСЬ МНОЖЕСТВО СОБЫТИЙ. МЫ ХОТИМ НАПОМНИТЬ И СЕБЕ, И НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ САМЫЕ ПРИМЕЧАТЕЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ.



1 (1) 2013

Журнал позиционировал себя как научное периодическое издание по сохранению и продвижению культурного наследия как современной формы меценатства. Программная статья основателя компании и инициатора создания «Мира искусств», включая его название, Алексея Сёмина раскрывает феномен меценатства, роль частных инвестиций в исторические памятники и художественные ценности как основу формирования элиты и духовного развития общества. Формой реализации этого стало государственно-частное партнерство между мэрией Казани и Группой компаний ASG при поддержке Раиса РТ Рустама Минниханова. В номере раскрываются проекты восстановления исторических зданий Казани в контексте популяризации архитектурного наследия, результаты музееведческих и искусствоведческих исследований Большого собрания изящных искусств ASG.



2 (2) 2013

«Мир искусств» рассказывает о научно-практической конференции «Государственно-частное партнерство как эффективный инструмент сохранения объектов культурного наследия России», состоявшейся 11 февраля 2013 года в Казани. Пленарное заседание, в котором приняли участие первые лица Республики Татарстан, депутаты Государственной Думы, члены Совета Федерации РФ, российские и зарубежные архитекторы, реставраторы, юристы ознаменовало собой значимый прорыв в сфере сохранения культурного наследия региона. На мероприятии обсуждались итоги Года культурного наследия в РТ, актуальные вопросы привлечения частных инвестиций в реставрацию исторических зданий как наиболее эффективного механизма сохранения отечественного культурного наследия.





3 (3) 2013

Номер представляет результаты первого этапа программы восстановления исторического центра Казани, известной как «500 дней». Обильные фотоматериалы иллюстрируют преображение исторического центра Казани, в котором ASG восстановила 26 объектов культурного наследия федерального, регионального, городского значения. Сегодня эти материалы имеют историческую ценность, так как восстановление многих объектов завершено.



2 (6) 2014

Номер представляет пилотный проект программы «Усадьбы Подмосковья». ГК ASG с декабря 2013 года начала восстановительные работы усадьбы В. Аигина в Талицах Пушкинского района Московской области, называемых Воротами в Лавру. Здесь некогда находился постоялый двор, в котором отдыхали паломники, направлявшиеся в Торице-Сергиеву лавру. Право на реставрацию усадьбы компания выиграла в открытом конкурсе, успеху сопутствовал опыт, накопленный во время президентской программы восстановления исторического центра Казани.



4 (8) 2014

Выпуск уделяет особое внимание фигуре Михаила Пиотровского, генерального директора Государственного Эрмитажа. Михаил Борисович проявляет интерес ко всем негосударственным музеям, и неоднократно позитивно отзывался о деятельности МИКН ASG и вестника. Его авторитет как одного из ведущих экспертов в области искусства и музейного дела укрепляет позиции журнала в профессиональной среде.



1 (9) 2015

Номер делится примечательной новостью – Алексей Сёмин стал «Меценатом Года культуры». Министерством культуры РФ отметило его выдающийся вклад в сохранение культурного наследия России. Получив награду из рук министра культуры РФ Владимира Мединского, А. Сёмин подтвердил необходимость возрождения национального культурного достояния, отметив развитие российской культуры как социальную ответственность бизнеса.





4 (12) 2015

Выпуск открывают материалы о визите губернатора Московской области Андрея Воробьёва в отреставрированную усадьбу Талицы, ставшую первым успешным проектом в рамках губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья». Глава региона высоко оценил масштаб и качество проведённых работ в такие сжатые сроки, объем финансовых затрат – более 250 миллионов рублей, подчеркнув большой туристический потенциал возрождённого объекта.





4 (16) 2016

Номер посвящён знаменательной дате – 25-летию Группы компаний ASG. Успехи компании за прошедшую четверть века наглядно свидетельствуют о том, что принцип социальной ответственности бизнеса – это не просто слова, что подтверждается многими успешными проектами ГК ASG. Один из которых – популяризация искусства, что высоко оценил известный европейский эксперт Фред Мейер в эксклюзивном интервью «Миру искусств».





2 (18) 2017

Темой номера стал старт второго этапа восстановления исторических объектов в центре Казани: дома Ажгихина, усадьбы Урванцовых и номеров Михайлова. Социальное значение проекта подтверждает высокая оценка Министерства культуры РФ и благодарность министра Владимира Мединского. Материалы содержат подробные отчеты о ходе работ, интервью архитекторов-реставраторов, фоторепортажи пресс-туров.



4 (20) 2017

Михаил Пиотровский в эксклюзивном интервью «Миру искусств» рассказал о деятельности Императорского фарфорового завода, подчеркнув его исключительную роль в развитии европейского декоративно-прикладного искусства. В ходе диалога генеральный директор Государственного Эрмитажа раскрыл детали выставочной деятельности музея, а также поделился видением перспектив развития музейного дела в России.







2 (26) 2019

Громкий успех журнала – «Мир искусств» стал обладателем золотого диплома фестиваля «Архитектурное наследие 2019». Эта награда стала признанием значимости издания, активно продвигающего актуальные вопросы сохранения, изучения и популяризации культурного наследия и искусства.



1 (33) 2021

Выпуск журнала открывает эксклюзивное интервью известного маркетолога и сооснователя компании «Манн, Черемных и Партнёры» Игоря Манна, поделившегося своим видением развития рынка недвижимости и ленд-девелопмента в современной России. В ходе беседы эксперт подробно рассмотрел перспективы развития территорий казанской агломерации, особо отметив успешную практику Группы компаний ASG в сфере комплексного освоения земель и создания комфортной городской среды. Игорь Манн выразил уверенность в том, что опыт и практики ASG станут новым золотым стандартом для других крупных землевладельцев страны.



2 (34) 2021

История Группы компаний ASG представлена в подробном обзоре. За три десятилетия компания прошла большой путь, реализовав инновационные проекты в сферах управления коммерческой недвижимостью, развития территорий и сохранения культурного наследия. Подготовленное к юбилею издание – пресс-портрет «Группа компаний ASG-invest: 1991-2021» демонстрирует, как из небольшого предприятия корпорация выросла в многопрофильный холдинг, успешно реализующий социально значимые проекты.







4 (36) 2021

В интервью для номера основатель компании Алексей Сёмин и генеральный директор Роберт Хайруллин подробно осветили проблемы формирования культурной элиты и меценатства в современной России. Детально рассмотрены вопросы взаимодействия бизнеса и искусства, роли частных инвестиций в сохранение культурного наследия и формирование духовности общества. Руководители компании рассказали о практическом опыте интеграции культурных проектов в бизнес-процессы, отметив важность сохранения архитектурных объектов и развития творческих инициатив.



3 (39) 2022

Выпуск открывает интервью с итальянским искусствоведом Массимо Пулини. Эксперт поделился своими профессиональными наблюдениями о работах итальянских мастеров из БСИИ ASG: «Меня потрясла ваша коллекция итальянцев». Пулини отметил высокий уровень реставрационных работ, проводимых компанией, а также выразил готовность к дальнейшему сотрудничеству в области изучения искусства старых мастеров.





4 (40) 2022

Топ-материалом номера стала выставка «Под знаком Рубенса», проходившая в музее «Новый Иерусалим». В экспозицию было включено две работы из БСИИ ASG – «Рождество. Поклонение пастухов» Яна де Дёйтса и «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса. Выставка была посвящена искусству «золотого века» фламандского изобразительного искусства из музеев и частных собраний России. Особое внимание в проекте было уделено редким работам из частных коллекций, что подчеркивает вклад меценатов в развитие отечественной культуры.



2 (42) 2023

Выпуск представлен обширный материал, посвящённый современным формам меценатства, которые играют важную роль в поддержке культурных инициатив и сохранении исторического достояния. В публикациях подробно рассматриваются различные аспекты деятельности частных коллекционеров, активно участвующих в поддержке музейно-выставочных и просветительских проектов.





4 (44) 2023

Особую ценность выпуску обеспечивают материалы, посвящённые ключевым событиям года: визитом Раиса РТ Рустама Минниханова был открыт Музея частных коллекций ASG. Осенью 2023 года состоялась презентация издания «Спасённая красота. Инвестиции во благо!», подготовленное Международным институтом культурного наследия ASG. Книга отобразила историю многолетней работы по реставрации исторических зданий в Казани, Москве и Московской области, а также предметов искусства.



1 (45) 2024

Группа компаний ASG инициировала масштабный проект с участием доктора искусствоведения профессора Вадима Садкова. В качестве главного эксперта МИКН ASG он займётся исследованием коллекции живописи старых мастеров из БСИИ ASG. Проект предусматривает атрибуционные изыскания более трехсот работ, что значительно повысит уровень собрания. Вадим Садков как признанный эксперт в области фламандской и голландской живописи будет консультировать сотрудников института, участвовать в каталогизации коллекции и определять направления научных исследований. Особое значение искусствоведческого проекта заключается в раскрытии новых фактов об уже известных произведениях, введении их в международный научный оборот, что существенно повысит значимость коллекции на мировой арене.

1994

начало формирования **Большого собрания изящных искусств ASG**

2011

учреждение **Международного института культурного наследия ASG** (до 2021 года Международный институт антиквариата ASG)

3 ИЮНЯ
открытие выставочного центра МИКН ASG. В дар Фонду «Возрождение» передана коллекция мебели и живописи XIX века

25 ОКТЯБРЯ
МИКН ASG открыл представительство в сети Интернет

2012

16 ФЕВРАЛЯ
подписание соглашения с мэрией Казани о государственно-частном партнерстве для совместной деятельности по развитию казанской агломерации и участии Группы компаний ASG в работе по восстановлению и реконструкции исторического центра города. Переданы первые объекты на реставрацию

ФЕВРАЛЬ 2012 – ИЮНЬ 2013
реализация проекта «500 дней» - осуществление на 26 переданных ASG объектах первого этапа реставрации: проведение ремонтно-реставрационных мероприятий, восстановление фасадов, благоустройство прилегающей к зданиям территории, установка архитектурной подсветки

2013

ЯНВАРЬ
учреждение научного журнала «Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата»

11 ФЕВРАЛЯ
ГК ASG совместно с мэрией Казани и Министерством культуры РТ проводит научно-практическую конференцию «Государственно-частное партнерство как эффективный инструмент сохранения объектов культурного наследия России» с участием Раиса РТ Рустама Минниханова

ИЮНЬ
завершение первого этапа: реставрация фасадов, установка окон и дверей, восстановление архитектурно-лепного декора, кованых декоративных элементов, монтаж подсветки

ИЮЛЬ
вышел в свет первый каталог живописи Большого собрания изящных искусств ASG

АВГУСТ
начало второго этапа реставрационного процесса – восстановление в каждом объекте элементов, входящих в предмет охраны.

НОЯБРЬ
участие в программе губернатора Московской области А.Ю. Воробьева «Усадьбы Подмосковья», начало восстановления усадьбы Талицы купцов Аигиных

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ХРОНИКА

2017

ФЕВРАЛЬ
открытие Дома приемов ASG (К. Маркса, 18)

ФЕВРАЛЬ
на информационном портале «Мир искусств» размещена электронная версия шестого тома серии каталогов БСИИ ASG: «Западноевропейские шпалеры XVI–XIX веков»

2018

был опубликован путеводитель «Усадьба Талицы»

2019

МАЙ
«Мир искусств» стал победителем смотра-конкурса «Лучшее печатное издание» в рамках II Всероссийского фестиваля с международным участием «Архитектурное наследие 2019»

2020

ДЕКАБРЬ
на информационном портале «Мир искусств» размещена электронная версия седьмой том серии каталогов БСИИ ASG «Фарфор – Фаянс. Китай – Европа. XVIII-XX вв.»

2021

МАРТ
завершение восстановления усадьбы Гусева Полоса г. Москва Инновационный центр Сколково. Вышел в свет путеводитель «Гусева Полоса»

ИЮНЬ
Проект «Усадьба Гусева Полоса, XX век» ГК ASG получил специальный диплом смотра-конкурса «Лучший объект сохранения и развития» в номинации «Регенерация исторической застройки и объекты ландшафтной архитектуры» IV Всероссийского фестиваля «Архитектурное наследие»

ОКТЯБРЬ
выход издания к 30-летию компании «ASG 14.10.2021: пресс-портрет»

МИКН
ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

2014

ЯНВАРЬ
программа продвижения проекта государственно-частного партнерства Правительства Московской области и Инвестиционной группы компаний ASG «Усадьбы Подмосковья» признана "Лучшим проектом в области бизнес-коммуникаций" XVIII Национальной премии «Серебряный Лучник»- Приволжье

ФЕВРАЛЬ
прокладка коммуникаций, монтаж отопительных систем, черновая отделка помещений исторических зданий в центре Казани

АВГУСТ
запуск нового информационного интернет-портала «Мир искусств»

ДЕКАБРЬ
открыта выездная выставка «Зарисовки усадебного быта» в выставочном зале «Манеж» Музея-заповедника «Казанский кремль»

2015

ЯНВАРЬ
вышел в свет второй том каталога Большого собрания изящных искусств ASG, посвященный мебельному искусству западной Европы XVI – XVIII вв.

ЯНВАРЬ
проект продвижения «Усадьбы Подмосковья» стал победителем региональной премии в области развития общественных связей "Серебряный лучник"- Приволжье

АПРЕЛЬ
завершение реставрационных работ в доме Банарцева и подготовка объекта к сдаче в эксплуатацию

АВГУСТ
опубликована вторая книга нового каталога по западноевропейской мебели XIX – XX веков из Большого собрания изящных искусств ASG

16-18 НОЯБРЯ
участие во II Международном съезде реставраторов

2 ДЕКАБРЯ
визит в усадьбу Талицы купцов Аигиных губернатора Московской области А.Ю. Воробьева в связи с завершением восстановительных работ в усадебном доме и флигеле

ДЕКАБРЬ
на информационном портале «Мир искусств» размещена электронная версия четвертого тома нового каталога по западноевропейской и русской художественной бронзе XVII – XX веков из БСИИ ASG.

2016

АПРЕЛЬ
выезд комиссии для приемки работ по сохранению объектов культурного наследия «Жилой дом архитектора М.П. Коринфского, XVIII – сер. XIX вв.» и «Дом Банарцева, XIX в.»

МАЙ
завершение работ по сохранению объектов культурного наследия «Жилой дом архитектора М.П. Коринфского, XVIII – сер. XIX вв.» и «Дом Банарцева, XIX в.» согласно проектам, согласованным с Министерством культуры РТ. Продолжение работ второго этапа реставрационного процесса на оставшихся объектах.

ИЮНЬ
приемка работ по сохранению объекта культурного наследия «Жилой дом архитектора Коринфского» ASG (К. Маркса, 16)

ИЮЛЬ
приемка работ по сохранению объекта культурного наследия «Дом Банарцева» ASG (К. Маркса, 18)

ИЮЛЬ
к 25-летию Группы компаний ASG был опубликован путеводитель «Городские усадьбы и доходные дома ASG в историческом центре Казани»

ОКТЯБРЬ
на информационном портале «Мир искусств» размещена электронная версия пятого тома серии каталогов БСИИ ASG «Западноевропейские часы XVII - начало XX вв.»

2022

опубликован каталог виртуальной выставки «Окружение гениев»: Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG

ДЕКАБРЬ
открытие выставки «Под знаком Рубенса» в музее «Новый Иерусалим» г. Истра, Московской области с участием картин из БСИИ ASG «Рождество. Поклонение пастухов» Яна де Дюйтса и «Натюрморт с устрицами и куропатками» Франса Снейдерса

2023

АПРЕЛЬ
на информационном портале «Мир искусств» размещена электронная версия восьмого тома серии каталогов БСИИ ASG: «Живопись старых мастеров Западной Европы XV – XVIII вв.»

ИЮНЬ
открытие Музея частных коллекций в Доме приемов ASG (К. Маркса, 16)

ИЮЛЬ
участие в международном форуме РЕБУС, посвященном экономике строительства в историческом центре

13 ОКТЯБРЯ
выход издания «Спасенная красота. Инвестиции во благо!»

НОЯБРЬ
открытие юбилейной выставки «Духовные школы Казани: святость, ученость, новаторство». Проект приурочен к 300-летию Казанской духовной семинарии. В экспозицию было включено 15 предметов из Большого собрания изящных искусств ASG

2024

ИЮНЬ
книга «Спасённая красота. Инвестиции во благо!» награждена дипломом VII Всероссийского фестиваля «Архитектурное наследие» в номинации «Лучшая книга об архитектурном наследии»

АВГУСТ
участие в VIII архитектурно-градостроительной конференции "Диалоги"

7 ОКТЯБРЯ
в Главном здании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина открылась выставка «Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века» с участием "Натюрморта с устрицами и куропатками" Франса Снейдерса из Большого собрания изящных искусств ASG

8 ОКТЯБРЯ
выход издания «Казанская агломерация: сервейинг и сохранение наследия»

2025

ФЕВРАЛЬ
участие в IV международном архитектурном форуме "Казаныш"

ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТАЛО ИЗВЕСТНО, КОГДА В КАЗАНИ ЗАВЕРШИТСЯ РЕСТАВРАЦИЯ НОМЕРОВ МИХАЙЛОВА И АДМИРАЛТЕЙСКОЙ КОНТОРЫ

БИЗНЕСONLINE

16.04.2025

Реставрация номеров Михайлова завершится в конце 2025 года, а Адмиралтейской конторы – к 2028-му. Помещения первого объекта культурного наследия планируется сдавать в аренду. Там могут появиться кофейни, творческие пространства или офисы. Во втором же здании разместится Дворец изящных искусств. Об этом «БИЗНЕС Online» рассказали в ASG invest.



Здание номеров Михайлова на ул. Лобачевского, 3/24
Фото: «БИЗНЕС Online»

ЖИВОПИСНЫЙ БАНКИНГ

Б.О Финансовая сфера
Банковское обозрение

25.04.2025

Финансовый мир был интересен художникам с самого появления профессии менял и банкиров

Искусство и банковское дело взаимосвязаны сильнее, чем принято считать. В то время как коллекции живописи сами по себе могут выступать для банков ценным активами, банки и работники финансовой отрасли, в свою очередь, нередко становились темой картин как классических, так и современных художников, как часть реальной жизни, в которой эти художники существовали.

Кристиан ван Донк – голландский художник середины XVII века, о жизни которого практически ничего не известно. Что любопытно, картина «Менялы», изображающая двух финансистов, существует как минимум в двух вариантах: одна принадлежит коллекции живописи старых мастеров Большого собрания изящных искусств ASG (именно она и приводится в нашей подборке), а другая была в 2008 году продана на аукционе Sotheby's в Нью-Йорке за 43,75 тыс.



Кристиан ван Донк
Менялы (1650-е годы)

ЗАВЕРШЕНА РЕСТАВРАЦИЯ САМОГО МАСШТАБНОГО ПОЛОТНА ДЛЯ ШУВАЛОВСКОГО ЗАЛА ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

БИЗНЕСONLINE

26.04.2025

В реставрационных мастерских Международного института культурного наследия (МИКН) ASG реставрируют масштабную картину «Олени, загнанные сворой собак». Работа на холсте 200×330 создавалась в мастерской выдающегося фламандского художника XVII века Франса Снейдерса. Холст, предположительно, написал один из лучших учеников мастера – Юриан Якобс (1624–1684). В 1652 году он работал в бельгийском городе Антверпене в мастерской новатора фламандского барочного натюрморта Снейдерса. Два масштабных охотничьих натюрморта, подобных работе из БСИИ ASG, выполнены им для королевских коллекций Дрездена и Копенгагена.

Работу атрибутировал главный эксперт МИКН ASG – доктор искусствоведения, профессор РАН Вадим Садков.



Мастерская Франса Снейдерса, предположитеьно Юриан Якобс Олени, загнанные сворой собак

В КАЗАНИ ОТКРОЕТСЯ ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ С ИМПЕРАТОРСКИМИ ЗАЛАМИ И ДВОРЯНСКИМИ УБРАНСТВАМИ

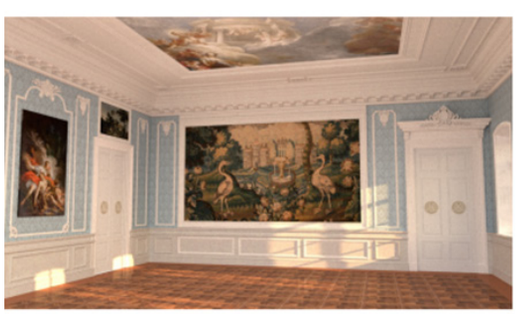
БИЗНЕСONLINE

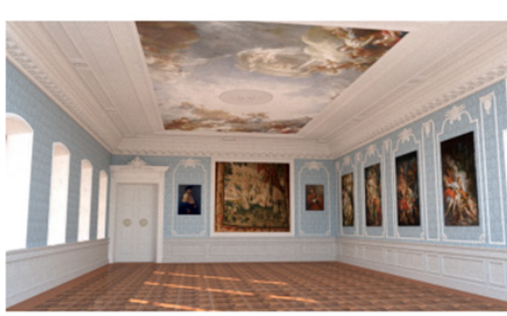
03.05.2025

Компания ASG миллиардера Алексея Семина откроет к 2027 году в комплексе зданий Адмиралтейской конторы (ул. Карла Маркса, 17) Дворец изящных искусств. Каждый зал будет носить название российского мецената и коллекционера с татарскими корнями

В воссозданных дворянских убранствах, названных в честь российских меценатов, будут представлены предметы из их личных коллекций и прослеживаться «эволюция стилей» в интерьерах, мебели и искусстве. Всего под одной крышей разместят большую часть из 7 тыс. предметов искусства, которые находятся в коллекции ASG.







В КАЗАНИ ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ С ИМПЕРАТОРСКИМИ ЗАЛАМИ ОТКРОЕТСЯ К 2027 ГОДУ

inkazan.ru

03.05.2025

В Казани на улице Карла Маркса, 17 к 2027 году откроется Дворец изящных искусств ASG миллиардера Алексея Семина. Об этом сообщает издание «БИЗНЕС Online».

Площадь объекта составит почти 12 тысяч квадратных метров, а главное здание является объектом культурного наследия. именно в нем будет храниться коллекция произведений искусства из «закромов» миллиардера.

Залы дворца назовут в честь известных российских меценатов, связанных с Татарстаном, а также в здании появятся четыре императорских зала.

В КАЗАНИ ПОЯВИТСЯ МАСШТАБНЫЙ ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ: ASG ПРЕДСТАВИЛА АМБИЦИОЗНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ

KAZANFIRST

03.05.2025

Проект планируется завершить к 2027 году.

Новое культурное пространство площадью 12 тысяч квадратных метров станет домом для более чем семи тысяч экспонатов из собрания ASG. Особенностью проекта станет уникальная концепция оформления залов: каждый из них будет назван в честь известного российского мецената с татарскими корнями.

PROKAZAN
НОВОСТИ КАЗАНИ

ASG ПРЕЗЕНТОВАЛ НОВОЕ ИЗДАНИЕ И КОНЦЕПЦИЮ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

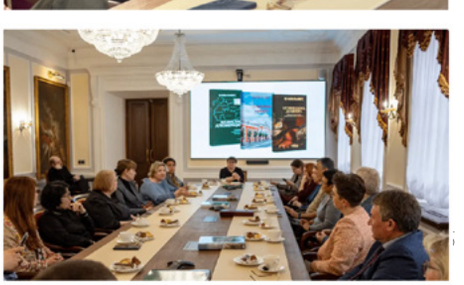
23.05.2025

В Доме приемов ASG состоялся круглый стол, собравший ведущих специалистов музейного дела, культурологов и философов для обсуждения актуальных вопросов частного коллекционирования и меценатства. Ключевым событием мероприятия стала презентация нового масштабного издания ГК ASG – альбома «От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров Большого собрания изящных искусств ASG».

Эта монументальная работа, ставшая результатом труда специалистов Международного института культурного наследия ASG (МИКН) в коллаборации с его главным экспертом – профессором Вадимом Садковым, не просто пополняет научный оборот новыми данными о произведениях искусства, но и, по словам организаторов, продолжает важную тему общественной значимости частной инициативы в сфере культуры.







ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ПРОДОЛЖИТ ИСТОРИЮ РОССИЙСКОГО МЕЦЕНАТСТВА

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

24.05.2025

В ДОМЕ ПРИЕМОВ ASG ПРЕЗЕНТОВАЛИ АЛЬБОМ «300 ОТКРЫТИЙ СТАРЫХ МАСТЕРОВ», ОБСУДИЛИ ПРОБЛЕМЫ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА И ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ



В Доме приемов ASG прошла презентация нового альбомного издания, подготовленного Международным институтом культурного наследия. На этой встрече собрались представители музейного сообщества Казани, искусствоведы, ученые, представители власти и бизнеса. Они обсудили состояние музейного дела в России, перспективы его развития и возможности сохранения исторического наследия. О том, чем ИИ поможет музею, допустимо ли «одевать» средневековых монахов в худи, где учить реставраторов и как возрождается институт меценатства в современной России, – в репортаже «Реального времени».
Фото: Динар Фатыхов

300 ШЕДЕВРОВ, 700 СТРАНИЦ

В Доме приемов ASG состоялся круглый стол, на котором анонсировали выход нового издания, подготовленного Международным институтом культурного наследия. Полноцветная 700-страничная книга «От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров Большого собрания изящных искусств ASG» выйдет в свет нынешним летом. В ней рассказывается о шедеврах казанской коллекции старых мастеров, которая сегодня является одной из крупнейших не только среди частных, но и государственных собраний западноевропейского искусства в России.

Главный редактор издательского центра МИКН Светлана Бородина напомнила о том, что издательская деятельность института продолжает политику максимальной информационной открытости коллекции. Подход собственника, в собрании которого находится более 7,5 тысячи шедевров западноевропейского искусства, заключается в том, что эти экспонаты должны служить благой цели просвещения.

– Предметы Большого собрания изящных искусств ASG отражаются на нашем информационном портале. Мы издаем журнал и серию каталогов, все это выгружается в интернет с возможностью беспрепятственного доступа и копирования. Благодаря этому, собрание достаточно известно в России. Это доказывается оценками и обращениями искусствоведов, использующих наши материалы в монографиях – как российских, так и зарубежных, – с гордостью рассказывает Светлана Бородина. – Мы рады, когда наши произведения гостят в других музеях и позволяют говорить не только о нашем институте, но и о Казани как о городе, где собрана очень достойная коллекция работ старых мастеров.



700-страничная книга «От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров Большого собрания изящных искусств ASG» выйдет в свет нынешним летом. В ней рассказывается о шедеврах казанской коллекции старых мастеров

В новом альбоме представлено 300 открытий – это масштабная работа, проведенная коллегами в сотрудничестве с главным экспертом МИКН доктором искусствоведения Вадимом Садковым (Москва). Открытия заключаются, к примеру, в установлении авторства и соавторства произведения, в описании и интерпретации сюжетов, времени создания, историко-культурного контекста, в котором они создавались. Многие произведения приходят в коллекцию только с определением школы, а в процессе определения авторства случаются редкие имена – Томас Халлеман, Игнасио Ириарте и др.

В альбом включены не только сведения по каждой картине, но и информация о ее авторе, о работах, которые находятся в других коллекциях. Рассказывается и о специфике реставрации, и об интересных деталях провенанса – истории бытования шедевров, их перемещений во времени и пространстве.

Генеральный директор ГК ASG invest Роберт Хайруллин пояснил:

– Немаловажным этапом в любой деятельности, и в сохранении культурного наследия тоже, является популяризация самой идеи. Мы всегда подходим к решению задачи системно, это наш принцип. Обсуждение проблемы в формате диалога помогает лучше понять ее суть, наметить способы решения. Издательская деятельность – тоже элемент популяризации нашей работы. Пусть сегодня ведущим трендом является переход «на цифру», мы убеждены в эффективности традиционных печатных изданий. С помощью этого проекта мы хотим показать наполнение залов Дворца изящных искусств ASG.

«МЕЦЕНАТЫ ЗАСЛУЖИВАЮТ АКТИВНОГО ПРОДВИЖЕНИЯ»

Издание нового альбома – обязательный этап реализации беспрецедентного проекта компании: Дворца изящных



В Доме приемов, где проходила встреча, в выставочных залах представлены порядка 500 экспонатов, а всего в коллекции свыше 7,5 тысячи предметов! Михаил Захаров / realnoevremya.ru



Дворец изящных искусств планируется к открытию в комплексе зданий Большой Адмиралтейской конторы, реставрацию этого объекта культурного наследия федерального значения сейчас ведет ASG invest. Мария Зверева / realnoevremya.ru

искусств ASG. В 2027 году он планируется к открытию в комплексе зданий Большой Адмиралтейской конторы (Карла Маркса, 17), реставрацию этого объекта культурного наследия федерального значения сейчас ведет ASG invest.

В этом пространстве будет представлено богатое собрание предметов прикладного и изобразительного искусства: картины, мебель, часы, статуэтки, шпалеры, фарфор.... Концепция дворца предполагает создание пяти императорских залов, каждый из которых будет представлять один из больших художественных стилей, начиная с петровского барокко и завершая александровским ампиром.

Помимо этого, во Дворце будут созданы залы российских меценатов, чьи масштабные собрания шедевров западноевропейского искусства составили основу музеев, государственных и региональных. Во Дворце будут залы Шереметевых, Строгановых, Голицыных, Юсуповых и др.

– Это наш долг – напомнить обществу, как много они сделали для пополнения национальной сокровищницы искусства. И о том, что именно благодаря их коллекциям наши российские музеи, в том числе и региональные, обладают замечательными произведениями, – напоминала Светлана Бородина. – Меценаты, которым будут посвящены залы Дворца, в основном выходцы из татарского этноса. Мы провели исследование в исторических источниках, в том числе геральдических – у дворянских родов, происхождение которых связано с татарами, как правило, на гербе имелся полумесяц. Занимаясь темой меценатства, наиболее интересными и значительными персоналиями, историей их коллекций, хочется сказать о них словами Льва Толстого, немного их перефразировав: «Все удачливые коллекционеры похожи друг на друга...» Когда мы читаем о князе Нико-



Помощник раиса РТ Олеся Балтусова, присутствовавшая на встрече, задалась вопросом, как будет организован подъезд групп туристов ко Дворцу изящных искусств. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru



«Наша цель – возвращение в Россию наследия, которое было вывезено из страны в 20-30-е годы прошлого века», – рассказывал Роберт Хайруллин. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru

лае Борисовиче Юсупове, я узнаю в нем нашего учредителя. Потому что Юсупов прекрасно разбирался в художественном процессе. Ему не нужна была помощь дилеров, его знания и вкус позволяли ему делать правильный выбор.

В создание нового казанского музея закладывается серьезный туристический потенциал и масштаб, потому что Дворец обещает быть серьезной точкой притяжения. Помощник раиса РТ Олеся Балтусова задается вопросом, как будет организован подъезд групп туристов: улица узкая, движение на ней обычно плотное.

Роберт Хайруллин заметил, что далеко не все музеи имеют возможность доставки туристов транспортом прямо к парадному входу. Присутствующие высказали мнение, что это должен быть связный пеший маршрут – от Кремля через собор Казанской иконы Божией Матери к Адмиралтейской конторе. Ведь на Карла Маркса на 500 метрах стоят целых три объекта культурного наследия федерального значения. Поэтому и сам путь к объекту будет частью экскурсионного маршрута – своеобразная «Казанская верста».

«СЛЕДСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ ИМЕНИ ШЕРЛОКА ХОЛМСА»: ASG ИЩЕТ ШЕДЕВРЫ, ПРОДАННЫЕ БОЛЬШЕВИКАМИ

Хватит ли экспонатов на огромный музей? Генеральный директор ASG invest Роберт Хайруллин уверяет: хватит с лихвой. В Доме приемов, где проходила встреча, в выставочных залах представлены порядка 500 экспонатов, а всего в коллекции свыше 7,5 тысячи предметов!

– Причем коллекция постоянно пополняется, несмотря на сложности со ввозом шедевров в Россию. Придет время, когда все приедет сюда. Наша цель – возвращение в Россию наследия, которое было вывезено из страны в 20–30-е годы прошлого века, – рассказывал Роберт Хайруллин.

Эта работа уже идет, но она очень непростая. Например, в коллекции есть полотно Абрахама ван Бейерена «Морской улов». Когда-то одноименная картина была продана из Эрмитажа за рубеж. Правда, МИКН пока не может сейчас установить, что в Казани именно то самое, эрмитажное полотно. Ведь ван Бейерен часто повторял эту работу, а в актах на продажу нет данных о размерах картины, проданной в 1930-е годы...

Ученый из КФУ, искусствовед Михаил Яо рассуждает, что КПД этого процесса всегда будет низким, и многое утрачено уже безвозвратно, но каждая, даже редкая удача будет настоящим праздником.

– Даже если для 0,1% утраченных произведений сейчас находятся каналы возврата, это надо активно делать. Ведь если с момента продажи прошло уже четыре-пять поколений, владельцы воспринимают полотно как атрибут той страны, в которой работа находится. Думаю, что для таких поисков нужен следственный отдел имени Шерлока Холмса. Если даже одна работа будет найдена в течение года, его существование будет оправдано, – говорит он.

«РЕСТАВРАТОРЫ – ЭТО ШТУЧНЫЕ СПЕЦИАЛИСТЫ, УХОДЯЩАЯ НАТУРА»

Обсуждая вопросы популяризации музейных коллекций и организации музейного дела, эксперты высказали озабоченность проблемами реставрации. Директор ГМИИ РТ Розалия Нургалиева сетовала на то, что число квалифицированных специалистов, способных спасти старинные шедевры, в России крайне невелико. Поэтому предлагала музеям объединять своих экспертов в профессиональные сообщества, взаимодействовать не только в части экспонирования, но и в части реставрации. К примеру, ассоциация реставраторов могла бы помогать музеям, в которых есть уникальные экспонаты, но нет своих специалистов, которые сохраняли бы ее в должном состоянии.

А Международному институту культурного наследия Розалия Нургалиева предложила



Директор ГМИИ РТ Розалия Нургалиева сетовала на то, что число квалифицированных специалистов, способных спасти старинные шедевры, в России крайне невелико. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru

создать реставрационный образовательный центр на базе своих мастерских:

– У нас здесь никто не обучает реставраторов. И если в вашем центре будет образовательный центр, где будут создаваться группы реставраторов, которые будут работать на музеи республики, это будет здорово. Ведь реставраторы – это штучные специалисты, уходящая натура. Кто сейчас их готовит, кроме Петербурга и Москвы? И приезжать в Казань они особо-то и не хотят. Очень жаль, что у нас закрыли Суриковский институт. Мы считаем, что нужно восстанавливать его – возможно, в рамках Казанского института культуры.

Эксперт из КФУ Юлиана Еманова тоже выразила надежду на то, что МИКН может стать лабораторной базой обучения реставраторов и вступать в коллаборацию с вузами республики.

Продолжая диалог о кадрах для музеев, Светлана Бородина отметила, что сегодня востребованы специалисты универсального профиля, со знанием языков, информационных технологий и, скорее всего, в рамках магистерских программ или профессиональной переподготовки. По мнению Розалии Нургалиевой, в подготовке музейных профессионалов важны все направления: экспертиза, атрибуция, реставрация и даже знание языков (потому что, к примеру, изучать итальянское искусство без знания языка очень сложно).

МОНАХ В ХУДИ, ФЛАМАНДЕЦ С СЕЛФИ-ПАЛКОЙ И ИИ КАК ИСКУССТВОВЕД

Поговорили и о применении искусственного интеллекта в музейной деятельности, и о привлечении молодых людей в музеи с помощью информационных технологий.

Светлана Бородина напомнила, что с идеей виртуального музея частных коллекций РТ Алексей Сёмин выступал еще в 2012 году. Создание обобщенного искусствоведческого ресурса даст музеям возможность обмениваться информацией, привлекать внимание к коллекциям и транслировать информацию о них на неограниченные пространства.

Ей вторила Ирина Статкевич, специалист по цифровому искусству из Университета Иннополис. Она напомнила о музее Кремера – коллекции голландских собирателей, трансформированной полностью в виртуальный музей с богатой коллекцией фламандской живописи XVII–XVIII веков.

Многие музеи мира заигрывают с метавселенными и VR-проектами. Статкевич рассказала о проекте Галереи Онтарио в Торонто, где разработали приложение с допол-



Светлана Бородина напомнила, что еще с 2012 года Алексей Сёмин предлагал создать виртуальный музей. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru



Ирина Статкевич, специалист по цифровому искусству из Университета Иннополис, напомнила о музее Кремера – коллекции голландских собирателей, трансформированной полностью в виртуальный музей. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru

ненной реальностью. Здесь фламандский художник с автопортрета наводит на себя селфи-камеру, а средневековый монах в скриптории одет в худи с логотипом и сидит не за манускриптом, а за «яблочным» ноутбуком. По словам эксперта, молодежи все это нравится. А сама она ужасается, поскольку ее мировоззрение сформировано в более классической среде. Словом, налицо конфликт поколений, и как с этим работать – предстоит решать современным музейным менеджерам.

Кстати, Розалия Нургалиева обратила внимание на то, что молодежь привлекают подлинники, но ребята нуждаются в комментариях к изобразительному или предметному ряду. Им нужна информация о том, что именно перед ними.

– Не просто портрет, а чей именно. Почему он был написан. Человеческий взгляд привлекает наших детей, и поэтому мы всегда готовим много интерактивных программ. И должны готовить для этого специалистов, которые будут «зашивать» все это, например, в QR-коды, – объясняла директор ГМИИ РТ.

А искусственный интеллект можно использовать в атрибуции произведений, и этой идеей живо заинтересовался советник ректора Университета Иннополис Зураб Отарашвили. За рубежом уже есть опыт цифровой атрибуции, когда нейросеть определяет кисть художника по штрихам, по изображению уголка глаза, по мельчайшим деталям техники. Отарашвили смотрит на вопрос оптимистично и считает, что машину не обманешь. У искусствоведов пробивается скепсис, однако от такой программы они, по их словам, не отказались бы.

– Чтобы музейное дело не топталось на месте, развивалось, чтобы быть в нем лидером, надо рисковать, делать что-то с заведомо неизвестным результатом. Ведь завтрашние посетители – это молодежь, которая взрослеет каждый день. Каждому музею надо думать: а что их привлечет? И придут ли они завтра? – размышлял Зураб Отарашвили.



Зураб Отарашвили рассуждал: завтрашние посетители – это молодежь, которая взрослеет каждый день. Каждому музею надо думать: а что их привлечет? И придут ли они завтра?. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru



Искусствовед из КФУ Михаил Яо восхищался коллекцией ASG. Динар Фатыхов / realnoevremya.ru

«ВАША ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НОСИТ ПОДВИЖНИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР»

Присутствующие порассуждали и об институте меценатства. Ведь, как отметила директор ГМИИ РТ Розалия Нургалиева, со времен великих коллекционеров, которые разбирались в искусствознании, прошло много лет, и сейчас собиратели практически не привозят в Россию коллекции с Запада.

– И именно в этот момент господин Семин привез и создал эту совершенно потрясающую коллекцию, да еще и отреставрировал комплекс исторических зданий, где предполагает создать еще один крупный центр искусствознания. Это очень важно! Такие люди, которые увлечены собирательством, узнаванием, атрибуцией и созданием пространств – конечно, очень нужны сегодня, – говорила директор ГМИИ РТ. – Надо вносить культуру извне, надо обязательно показывать уже собранные коллекции! Я знаю, многие коллекционеры дома у себя создают целые собрания шедевров и счастливы, что у них потрясающие коллекции. Но они не готовы передавать их в частные или государственные выставочные галереи. Поэтому начинание господина Семина – это очень большое дело. Проект потрясающий, я рада, что он создан на очень профессиональном уровне.

Кроме того, Розалия Нургалиева говорила о скудном финансировании государственных музеев, недостаточном для покупки новых ценных экспонатов. О том, что приходится держать ценные экспонаты в запасниках, потому что не хватает витрин с климатическим оборудованием для экспонирования в залах. И о том, как важны финансовые вливания в музейную деятельность – как государственные, так и со стороны частных лиц. Она предложила МИКН взаимодействовать в части музейных экспозиций в будущем – ведь шедевры старых мастеров представлены и в ГМИИ.

Ученый из КФУ, искусствовед Михаил Яо, который вместе с экспертами МИКН начинал работу над атрибуцией и разбором шедевров из Собрания изящных искусств, восхищался коллекцией:

– Меня поразила эта коллекция. Когда меня впервые пригласили в этот музей и сказали, что здесь есть мебель XVI—XVII веков, я подумал, что зря собираюсь. Когда вошел и увидел одну работу – засомневался и подумал, что передо мной копия. Но подойдя поближе, воскликнул: «Черт возьми, это же Гвидо Рени!» Увидел мебель – поразился: здесь ведь представлены эпохи французских Людовиков под любым порядковым номером. Я понял: произошло что-то невероятное, и в нашем городе появилась коллекция, сопоставимая с лучшими собраниями не только России, но и многих других государств. Вы ступенька за ступенькой последовательно осуществляете движение к созиданию. При этом сопротивление, которое иногда оказывалось вам, не всякий выдержит. Мне кажется, что ваша деятельность носит подвижнический характер. Просто меценат – это богатый человек, который отдает то, от чего сам не пострадает. А здесь, я бы сказал, есть сознание общественной необходимости.

Светлана Бородина ответила:

– Алексей Владимирович [Семин] меценатство понимает именно так: это проецирование определенных моделей поведения, забота о будущем страны, о ее духовном развитии, главной движущей силой которого является искусство.

Людмила Губаева



ТВОРЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ АБРАХАМА ВИЛЛЕМСЕНА



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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена творчеству фламандского художника XVII века Абрахама Виллемсена, работавшего во главе крупной мастерской в основном для испанских заказчиков. Вполне узнаваемая манера Виллемсена была направлена на воспроизведение сюжетов его более известных современников – Герарда Сегерса, Брейгеля Бархатного, Хендрика ван Балена, Франса и Иеронима Франкенов и др., что затрудняет атрибуцию его картин и целостность восприятия его обширного наследия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: религиозная живопись, композиция, сюжет, анаграмма, атрибуция.

ABSTRACT: this article examines the work of the 17th-century Flemish artist Abraham Willemsen, who headed a large workshop primarily for Spanish clients. Willemsen's distinctive style focused on reproducing themes by his more famous contemporaries – Gerard Seghers, Bruegel the Velvet, Hendrick van Balen, Frans and Hieronymus Francken, and others – complicating the attribution of his paintings and the comprehensive understanding of his vast oeuvre.

KEYWORDS: religious painting, composition, plot, anagram, attribution.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится картина круга Абрахама Виллемсена «Исаак благословляет Иакова», поступившая в собрание как работа голландской школы середины XVII века «Товия исцеляет отца от слепоты» [1, с. 126]. Художник был практически не известен до тех пор, пока в начале 1990-х годов не была обнаружена картина с его полной подписью, после чего постепенно начало формироваться представление о его творчестве. Трудности с атрибуцией его картин вызваны тем, что Виллемсен подписывал работы монограммой AW, что делали и Артус Волфорт, и Адриан Виллемхаут. Из-за схожести стилей работы Виллемсена ошибочно приписывались еще и Виллему ван Херпу. Картины Виллемсена также отождествлялись с творчеством анонимного мастера, ранее называвшегося Мастером Бегинок. Этот псевдоним ряд экспертов относили к художнику, работавшему в Париже в середине XVII века, потому что он часто изображал бегинок – членов полумонашеских общин.



Абрахам Виллемсен, круг (?)
Исаак благословляет Иакова
Около 1650 года
Холст, масло. 120×178 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5043



Мастер Бегинок
Всадники у корчмы
Холст, масло. 52 х 62 см
ГМИИ им. А.С. Пушкина

В музее Прадо две работы, подписанные анаграммой A.W.IN.F., были каталогизированы как картины Артуса Волфорта – это работы «Бегство в Египет» и «Отдых на пути в Египет» (в настоящее время находятся в Музее изящных искусств Гранады). Однако сравнение их с подписными работами Волфорта вызывает целый ряд вопросов.



Абрахам Виллемсен
Бегство в Египет
Медь, масло.58 х 77 см
Прадо, ныне музей Гранады



Абрахам Виллемсен
Отдых на пути в Египет
Медь, масло.58 х 77 см
Прадо, ныне музей Гранады



Абрахам Виллемсен
Отдых на пути в Египет
Медь, масло.70 х 86 см
Подпись в левом нижнем углу инициалами: «A.W. IN F.»

При попытке соотнести стиль Волфорта, родившегося в Антверпене в 1581 году и умершего там же в 1641 году, со стилем картин, подписанных A.W., обнаруживается явное несоответствие образов и самой атмосферы, свидетельствующие о том, что перед нами работы двух разных художников.



Артус Волфорт
Святой Иероним в пустыне
(1650)
Холст, масло. 136,5 х 192 см
Дворец изящных искусств Лилля

Действительно, стиль Волфорта, подчас, как и в приведенной здесь картине, отличающийся крайней степенью натурализма [7], относит его к модным течениям фламандской живописи первой трети XVII века, в которой все еще звучали отголоски маньеризма. Напротив, анаграммист A.W. представляет более описательный стиль, типичный для второстепенных фламандских художников, работавших после 1630 года, в котором прослеживается влияние стилей Брейгеля Бархатного, ван Балена и Франкена II [6]. Возможное разрешение путаницы, возникшей между стилями Волфорта и монограммиста A.W., заключается в анализе собственноручной картины Авраама Виллемсена, стиль которой совпадает с работами, подписанными A.W.

Пока же она продолжается, так, картина «Воскрешение Лазаря» из музея-библиотеки В. Балагера до сих пор приписывается А. Волфорту, хотя в ней налицо основные константы творчества А. Виллимсена: действие происходит на фоне пейзажа, на заднем плане которого видны архитектурные постройки. В характерной для него манере выписаны деревья и небо с кучевыми облаками.



Артус Волфорт
Воскрешение Лазаря (между 1601 и 1699)
Холст, масло
Библиотека-музей Виктора Балагера

Образ Марии Магдалины в картине практически процитирован из работы Абрахама Виллемсена – «Пейзаж с кающейся Марией Магдалиной», проходившей на аукционе Доротеум.



Абрахам Виллемсен
Пейзаж с кающейся Марией Магдалиной
Медь, масло. 61x82 см
Аукцион Доротеум, 22.10.2019. Эстимейт:
€ 12,0 -15,0 тыс.

Сюжет картины «Минерва, посещающая муз на Геликоне» вдохновлён отрывком из «Метаморфоз» Овидия. Это подписная работа Виллемсена, хотя она лишь с небольшими изменениями копирует оригинал Хендрика ван Балена, хранящийся в Музее Антверпена.



Хендрик ван Бален
Минерва посещает муз



Авраам Виллемсен
Минерва посещает муз на Геликоне
Медь, масло. 58,42 x 109,22 см
Частная коллекция

Тот факт, что Виллемсен подписал копию своим именем, возможно, объясняется тем, что это была юношеская работа с явным желанием заявить о себе, которое в последующие годы, уже получив признание, он удовлетворял своими инициалами. Однако в этой работе его художественный стиль уже определён, включает характерные черты, которые неизменно будут повторяться в других его работах. В этом же, назовем его юношеским, стиле исполнена «Святая Цецилия» из коллекции Раппа в Стокгольме, работа, уже подписанная характерной анаграммой Абрахама Виллемсена.



Абрахам Виллемсен
Святая Цецилия
Медь, масло.58 x 77 см
Прадо

Сцена на фоне паркового пейзажа выполнена изящной лессировочной живописью. Юная святая, покровительница духовной музыки, изысканно убранная, изображена в роскошном розово-голубом одеянии, сидящей за органом вполоборота к нам, зрителям, и всецело поглощенной музыкой. По обе стороны от неё – два ангела, с благоговением слушающих и поющих, чьи золотисто-жёлтые с синим одеяния также словно «звучат».

Допуская, что анаграммистом A.W. был Абрахам Виллемсен, следует отметить, что дата его рождения не известна, но может приходиться на период около 1610-х, поскольку в записях гильдии Святого Луки в 1627–1628 годах он упоминается как ученик французского мастера, жившего в Антверпене, Вильгельма Антониссена. Однако известен год его смерти – 1672-ой. В сохранившихся документах указано, что в 1645 году он был избран деканом гильдии Святого Луки в Антверпене и был женат на Марии де Ланг. Близко к 1645 году художник переехал в Париж, где открыл мастерскую по производству картин для зарубежных клиентов, в частности, для Испании. Супруга пережила Виллемсена на шесть лет, оба похоронены в антверпенской церкви Святого Георгия.

Установлено, что он сотрудничал с известными антверпенскими торговцами произведениями искусства Гильямом Форхондтом и Маттейсом Муссоном [6, p.167].

Обилие работ этого художника в Испании объясняется огромным спросом на декоративную живопись, который поступал из Испании в Антверпен через крупных арт-дилеров. Из отчётов о продажах Муссона следует, что первые картины Виллемсена были отправлены в Испанию в 1669 году. Успех его работ объясняется их приятным декоративным характером, подходящим для украшения ризниц и небольших церковных помещений, а также залов гражданских зданий.

Примечателен в этой связи факт, оговаривающий характеристики картин, которые должны быть соблюдаемы авторами. В марте 1663 года Жан-Мишель Пикар, торговец произведениями искусства из Антверпена, проживавший в Париже, в письме Маттейсу Муссону просит внести две существенные корректировки, как стилистические, так и тематические, в картины, которые в конечном итоге будут ему отправлены. Во-первых, картины должны быть «чисто написаны» с высокой степенью отделки». Во-вторых, не следует присылать картины, которые могли бы быть пугающими или оскорбительными, поскольку они вульгарны или грубы. Так, его заказ на двенадцать картин с животными, написанных известным фламандским натюрмортистом Яном ван Кесселем II (1626–1679), предписывал исключить летучих мышей, крокодилов и подобных существ в пользу более приятных птиц и рыб. Более того, Пикар потребовал, чтобы Авраам Виллемсен скорректировал лица персонажей на своих религиозных картинах, сделав их «менее пухлыми — иначе они будут слишком крестьянскими» [4, p.57]. Пятью годами ранее в платеже в размере 84 гульдена, произведен-

ном ван Кесселю 24 декабря 1658 года, было указано, что его картины не содержат стаффажа. В тот же день Аврааму Виллемсену было выплачено 13 гульденов за написание стаффажа в двух работах [2, p.100].

Популярности картин Виллемсена способствовала и доступная цена, обусловленная практически мануфактурным объемом производства его мастерской. Если учесть, что профессиональная деятельность Виллемсена охватывала четыре десятилетия, можно предположить, что объем его творчества был огромным, и значительная его часть экспортировалась в Испанию. Отсутствие дат на картинах исключает возможность проведения эволюционного исследования творчества художника.

Виллемсен не только копировал или создавал версии на работы более известных фламандских мастеров, как это мы видели в работе, посвященной Минерве, но и непосредственно сотрудничал со многими художниками, например, с Брейгелем Бархатным он создал картину на сюжет Венеры и Вулкана.



Ян Брейгель младший, Абрахам Виллемсен
Венера в кузнице Вулкана (1630)
Частная коллекция

Популярность античных сюжетов объясняется тем, что они помогали жителям Фландрии той эпохи связывать историю Антверпена и Рима, противопоставлять природные стихии и откровенно живописать любовь женщины и мужчины, что в условиях католицизма можно было сделать только аллегорически.

Наиболее очевидным является повторение, с которым Виллемсен посвятил себя точному воспроизведению композиций, созданных другими художниками. Именно поэтому его стремление объявить себя автором композиций, ставя на картину свою подпись, кажется наивным, хотя рядом с анаграммой своего имени он помещает in (invenit). Действительно, при рассмотрении его работ становится ясно, что композиции восходят к Рубенсу, Герарду Сегерсу, Брейгелю Бархатному, Хендрику ван Балену, Франсу Франкену II, Иерониму Франкену II и Иерониму Франкену III, чьи имена были идентифицированы среди прочих художников [6, p.168].

В то же время отнести Виллемсена к копиистам, тем более плагиаторам, было бы несправедливо. Его статус автора заключается в исключительно искусном воссоздании заимствований, в обстановке, отличной от исходных композиций, и, как правило, вписывании их в обширные пейзажи, обычно составляющие основу его картин, в то время как небольшие фигуры занимают лишь малую часть композиционного пространства. Даже когда действие происходит в помещении, художник «распахивает» окна или двери, за которыми простираются обширные пейзажи. Две картины из Музея Прадо, принадлежащие Аврааму Виллемсену, несомненно, являются лучшими образцами его творчества на сегодняшний день. В «Бегстве в Египет» художник изображает группу Святого семейства, выходящую из леса, на фоне пейзажа, в котором присутствуют хронологические отсылки к современности художника: охотник в лесу, сопровождаемый собакой, и крестьянские дома и мельницы на заднем плане, напоминающие XVII век. То же самое происходит и в «Отдыхе на пути в Египет», где средний и дальний план заняты садом, написанным в барочной манере.





Абрахам Виллемсен
Бегство в Египет
Медь, масло.58 x 77 см
Прадо, ныне музей
Гранады. Фрагменты

Серия из шести картин на меди на темы Страстей Господних: «Молитва в саду», «Ессе Homo», «Голгофа», «Распятие», «Воскресение» и «Noli me tangere» отличается хорошим качеством, с тщательной прорисовкой, уступающей из всех сохранившихся в Испании только двум медным картинам в Прадо. Как это обычно бывает у Виллемсена, очевидны композиционные заимствования из разных источников, наиболее заметным из которых является точное изображение солдата со щитом, в ужасе бегущего в сцене Воскресения, фигуру которого мы можем видеть в сохранившейся до наших дней картине Иеронима Франкена II, изображающей мученичество Святой Екатерины, из музея Антверпена [6, p.169].



Франкен Иероним II
Мученичество Святой Екатерины
Королевский музей изящных искусств, Антверпен



Ян Брейгель Младший, Хендрик ван Бален I Noli me tangere
Дерево, масло. 61,1 x 80,1 см

Абрахам Виллемсен
Юная Мария с родителями Анной и Иоахимом
Медь, масло. 78,5 x 111 см

В картине «Ессе Homo» Виллемсен точно копирует группу, появляющуюся сзади и на переднем плане с оригинальной картины Франса Франкена II, хранящейся в Музее Прадо в Мадриде. Аналогично, в картине «Noli me tangere» прослеживается явная связь с картиной, написанной совместно Хендриком ван Баленом и Брейгелем I на ту же тему.

У матерей-кармелиток из Альба-де-Тормес (Саламанка) сохранилась серия медных гравюр с характерной подписью Виллемсена. Эта серия состоит из десяти картин, восемь из которых посвящены евангельским эпизодам: «Обрезание», «Бегство в Египет», «Отдых на пути в Египет», «Святое семейство», «Святая Анна, Богоматерь с младенцем», «Святой Иоанн Креститель», «Христос и самаритянка», «Мария из Вифании, помазывающая ноги Христа» и «Кающаяся Магдалина».

Надо сказать, что картины на сюжет святого семейства, Девы Марии с родителями Виллемсен создавал очень часто, но главное место в них занимают пейзажи.



Абрахам Виллемсен
Мария с младенцем Иисусом и Святой Георгий с мертвым драконом
Медь, масло. 78,5 x 111 см
Аукцион Хампель, 6.12.2018. Эстимейт € 20,0 – 22,0 тыс.





Авраам Виллемсен
Мать Анна обучает Марию чтению
Медь, масло.59,8 х 77,2 см
Аукцион Доротеум 17.10.2012. Лот 778. Цена реализации € 6,35 тыс.



Хендрик Гольциус, круг
Обрезание Христа (ок. 1600)
Дерево (дуб), масло. 50 х 39,5 см
Аукцион Хампель 11.12.2014г.
Эстимейт € 6,5- 8,5 тыс.



Хендрик Гольциус
Обрезание (1594).
35,4 х 47, 5 см.

Этот тип живописи широко представлен в Испании, где жанристы нашли преданных поклонников. Выбранная тема священной истории призвана скорее услаждать взгляд, чем возвышать религиозные чувства. В этом и заключается визуальная функция этих привлекательных картин.

В некоторых из этих композиций очевидны заимствования, иногда сплошные. Так, в изображении Святой Анны, Богоматери, Младенца и Святого Иоанна Крестителя очевидна близость композиции к оригиналу ван Балена, хранящемуся в Мангеймской галерее Шоссгалереи. В случае с «Обрезанием» стоит отметить, что основная сцена точно воспроизводит гравюру Хендрика Гольциуса, сделанную в 1594 году.

Одно из живописных повторений данной гравюры проходило на аукционе Хампель, учитывая масштабы деятельности мастерской Виллемсена и то, что ему уже приходилось копировать этот сюжет именно в трактовке Гольциуса, можно предположить, что под кругом Гольциуса в данном случае выступают его мастера. Как и на гравюре, портрет художника Гольциуса также изображён здесь рядом с пилястрой, справа. Художник позволил себе изменить некоторые детали гравюры, например, то, что обрезающий не носит очков. Однако художнику, очевидно, пришлось разрабатывать цветовую композицию картины с нуля, отражая ярко выраженные колористические особенности маньеризма.



Питер Пауль Рубенс
Христос у Симона-фарисея (1618-1620)
Холст, масло. 189 х 285 см
Государственный Эрмитаж

В композиции «Мария из Вифании, помазывающая ноги Христа» Виллемсен повторяет посредством гравюры оригинальную картину Рубенса, хранящуюся в Эрмитаже.

Неровное качество работ позволяет предположить, что значительное число картин создано при активном участии мастерской художника.

Еще один художник, которому приписывали картины Абрахама Виллемсена – Авраам Виллартс, именно под его именем в 1841 году была приобретена работа «Святая Елизавета, королева Венгрии», стоимость ее составляла 350 франков. Атрибуция этой картины авторством утрехтского художника Авраама Виллартса (ок. 1603-1669) была весьма спорной, поскольку он никогда не писал жанровых сцен, создавая преимущественно морские пейзажи и изредка пор-



Абрахам Виллемсен
Пейзаж с мифологической сценой, предположительно изображающей смерть Эвридики
Медь, масло. 69,8 x 87 см
Аукцион Доротеум,15.04.2013. Эстимейт € 15,0-18,0 тыс.



Абрахам Виллемсен
Святая Елизавета, королева Венгрии
Медь, масло. 60 x 78,5 см
Аукцион Хампель 5.12.2024. Эстимейт € 18,0-24,0 тыс.

треты. В 1990 году Жак Фукар уже упоминал о возможной путанице в расшифровке подписей Виллартса и Виллемсена [3, p. 180].

Считается, что Виллемсен похож на другого фламандского художника того времени, Виллема ван Херпа (1614–1677), а также на Рейкарта и Тенирса, и на голландских мастеров деревенского интерьера, таких как Сорг и ван дер Пул. Мотив амбара с утварью и тёплым полумраком в традиции Броувера дорог фламандской школе, а также ван Остаде и Кафу с голландской стороны. Следует отметить, что интересующего нас Виллемсена следует отличать от другого Виллемсена, Антуана, писавшего религиозные сюжеты в тонкой и скрупулезной манере [3, p. 180].

В статье, опубликованной в 1991 году, Грегори Мартен, относит Виллемсена как автора серии картин, изображающих быт крестьян, к идеологическим последователям братьев Ленен периода 1640-х гг. Чтобы проиллюстрировать свою точку зрения, Мартен опубликовал пять работ, приписываемых Виллемсену, включая сцену с матерью, прядущей возле колыбели.

Во многих своих работах Виллемсен с особым удовольствием изображал медные сосуды – привлекательный материал для художника, стремящегося продемонстрировать техническое мастерство и, таким образом, явно принадлежащего к скандинавской традиции изящных искусств (любовно выписанные медные кувшины мы встречаем у Рубенса и Сиберехтса во Фландрии, а также у Сафтлевена и Кафа в Голландии) [3, p. 180].

Влияние на Виллемсена братьев Ленен может быть объяснено их пребыванием в одном городе, именно в 1640-ые годы братья создавали свои знаменитые крестьянские сцены и так же, как Виллемсен, использовали для основы льняной необработанный холст.

Картина Виллемсена с историей Моисея особо высокого художественного уровня происходит из частной коллекции в Мадриде. Эта работа, долгий период не привлекавшая внимания критиков, представляет особый интерес, поскольку отражает особенности этого противоречивого художника, которого сегодня относят к жанровой живописи. Виллемсен запечатлел библейскую историю о спасении младенца, которого мать, чтобы уберечь от приказа фараона об убийстве всех еврейских



Абрахам Виллемсен
Интерьер с матерью, прядущей возле колыбели
Дерево, масло. 53 x 75 см
16,5-18,0 тыс. фунтов



Абрахам Виллемсен
Крестьянский двор (1625-1672)
Холст, масло. 65,7 × 128,4 см



Абрахам Виллемсен
Спасение Моисея из вод Нила
Масло на меди. 70 x 86 см
Частная коллекция, Мадрид

новорожденных, положила в корзину и пустила по Нилу. Корзинку с младенцем нашла дочь фараона, сжалилась над ним и взяла во дворец, назвав его Моисеем ("вынутый из воды").

Виллемсен изображает момент, когда ребенка в корзине берет молодая девушка, возглавляющая процессию, в которой дочь фараона приближается к берегу реки, чтобы искупаться. Процессия визуально перекликается с классической традицией, что придает картине сдержанность, величие и красоту. Сцену замыкает холм с растительностью в центре; справа открывается вид на дворец на заднем плане, а слева – на долину у реки. Классическая женская скульптура на постаменте справа завершает сцену, представляя зрителя, направляя его взгляд. Свет заливает фон и девушек, внимательно наблюдающих за необычной находкой. В женщине со скрещенными руками на заднем плане, позади дочери фараона, можно узнать ту же модель, что и в сидящей музе, играющей на лютне, в картине «Минерва, посещающая музы».

Прежде всего, налицо сходство пейзажа, а также поза героини, которая выходит вперед, чтобы беседовать с богиней. И игра объемов, и жесты повторяются в молодой женщине в красном, прижимающей руку к груди позади богини.

Типология фигур Виллемсена с короткими торсами и маленькими головами, круглыми лицами с широкими скулами, на которых выделяются выразительно моделированные глаза, и любовь к световым бликам на тканях и материалах, ассоциирующаяся с духом Веронезе, отвечают одной и той же чувственности во всех его работах [5].

Творческая личность Абрахама Виллемсенса со временем запуталась и размылась, несмотря на то, что он был весьма плодовитым художником своего времени. Неразбериха между его работами и работами других коллег из его круга, вызванная повторением композиций и совпадением его инициалов с инициалами других фламандских художников XVII века, лишь усугубила это смешение стилей, которое, как мы надеемся, эта работа поможет отчасти прояснить.

Список использованной литературы:
1. От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG: альбом/ автор-составитель А.В. Булгакова; сост.: Д.М. Молотникова, А.Р. Хисматуллина. – Казань, 2025. – 672 с.
2. Chong A. Still-life paintings from the Netherlands, 1550-1720. –Amsterdam, 1999.- 319 p.
3. Destot M. Peintures des écoles du Nord: la collection du Musée de Grenoble. – Paris,1994. - P. 180-181.
4. Franits W. E. Pieter de Hooch: A woman preparing bread and butter for a boy. – Los Angelese: Getty Publications, 2006. – 96 p.
5. Padrón M. D. Sobre Abraham Willemsens y el éxito del tema de Moisés salvado de las aguas dentro de su producción // Philostrato. Revista de Historia y Arte. – 2021. – №. 9. – С. 127-140.
6. Valdivieso E. Dos pinturas de Abraham Willemsen en el Museo del Prado y otras obras de este pintor en España // Boletín del Museo del Prado, VII. – 1986. – Vol. 21. – P. 166-172.
7. Vlieghe H. Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581–1641), Ein Vergessener Antwerpener Maler // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. – 1977. - Vol. 39. - P. 93–136.



ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТКАНИ В МЕБЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



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

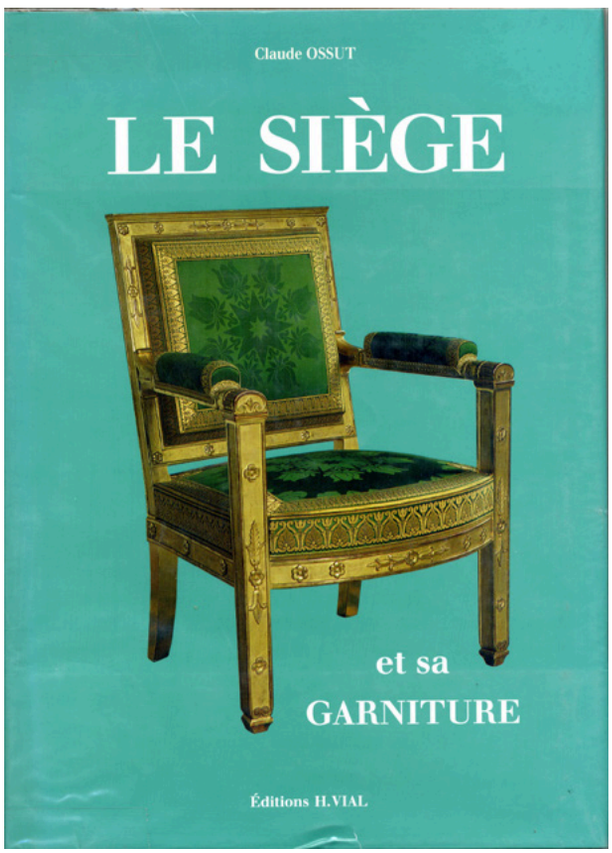
АННОТАЦИЯ: в статье анализируются устройство и обивка французской мебели для сидения XVI – XIX веков из Большого собрания изящных искусств ASG. Рассматривается мебель основных стилей: (Ренессанс, Барокко, Регентство, Рококо, Неоклассицизм, Директория, Ампир, Реставрация, Вторая империя). В качестве аналогов мебели из собрания ASG приводятся предметы, опубликованные в книге Клода Оссю «Мебель для сидения и её обивка» (фр. «Le siege et sa garniture»).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мебель для сидения, обойщик, корпус, форма спинки, царга, арбалет, обивка, ткань, валик, пружина, ножка, стиль, декор, резьба.

ABSTRACT: this article analyzes the design and upholstery of French seating furniture from the 16th to 19th centuries in the ASG Collection of Fine Arts. The furniture represents the main styles: Renaissance, Baroque, Regency, Rococo, Neoclassicism, Directoire, Empire, Restoration, and Second Empire. Pieces published in Claude Ossu's book "Seating and Upholstery" (French: "Le siege et sa garniture") are used as analogies to the furniture in the ASG collection.

KEYWORDS: seating furniture, upholsterer, frame, backrest shape, tsarga, crossbow, upholstery, fabric, bolster, spring, leg, style, decor, carving.

В библиотеке Международного института культурного наследия ASG есть книга Клода Оссю «Мебель для сидения и её обивка» (фр. «Le siege et sa garniture». Её автор родился в Труа в 1937 году в семье потомственных столяров и краснодеревщиков. С юных лет он много времени проводил в семейной мастерской, где обучался столярной работе. Впоследствии он сменил направление деятельности, занявшись ткачеством и обойными работами. В течении трёх лет он обучался ремеслу в Сен-Кантене, а затем открыл собственную мастерскую. После двадцати лет работы он начал преподавать в Лиффоль-ле-Гран и Нёшато, а затем в Париже в школе Эльзы Лемонье и школе Буля.



**Книга Клода Оссю «Мебель для сидения и её обивка» из библиотеки Международного института культурного наследия ASG
2003 год издания**

Книги, посвящённые мебельной обивке, редки. Первые публикации на эту тему вышли в «Энциклопедии» Дидро и справочнике Николя-Эдме Роре, публиковавшимся с 1825 года. Кроме этого было ещё несколько книг. В этих изданиях речь идёт о старинных техниках перетяжки мебели для сидения. При этом такой аспект как дальнейшая эксплуатация шёлка, бархата или гобелена совершенно упускался из виду. По мастерам обойных работ также не проводилось отдельных исследований, за исключением тех, кто работал на крупных мануфактурах Бове и Савоннери. Лишь недавно стали известны имена таких мастеров по обработке шёлка, как Лалье, Пернон, Дефарж, Гранд, а также обойщиков – де Капена, Даррака и Мюнье.

В отличие от искусства столяров и краснодеревщиков, к работе обойщиков всегда относились как к чему-то второстепенному, поскольку образцов оригинальной обивки до наших дней сохранилось очень мало. В основном это гобелены и вышивка в технике petits-points, которая была очень популярна при Марии Терезии. Обивка быстро изнашивалась и заменялась более модными тканями или же копиями, реконструирующими старые образцы. Немалый ущерб наносили и пружины, из-за которых ремни быстро приходили в негодность. Иногда старая обивка сознательно заменялась на более совершенную в плане технического исполнения и комфорта. Так, например, мебель периода Людовика XIV при Луи-Филиппе или Наполеоне III часто перетягивалась в модной технике капитон (стёганая обивка).

В книге Клода Оссю представлены не только наиболее характерные для той или иной эпохи образцы обивочной ткани. Здесь анализируются формы спинок, ножек, конструкция мебели для сидения на примере конкретных образцов, в основном, хранящихся в замках. Часто на этой мебели стоят клейма знаменитых краснодеревщиков. Это изделия, выполненные по заказам короля, духовенства или буржуазии.

Информация в книге изложена в хронологическом порядке с разделением на главы по стилям и периодам правления королей: античность, Средние века, Ренессанс, период Людовика XIII, Людовика XIV, регентство, эпоха Людовика XV, Людовика XVI, директория, ампир, реставрация, Вторая империя или период Наполеона III, модерн, ар-деко и послевоенные годы (1945 – 1990). Главы эти состоят из унифицированных параграфов, где анализируется устройство мебели для сидения и приводятся её основные характеристики (фр. Le siège), отдельно рассматриваются корпус (фр. Le fût), обивка мебели (фр. La garniture) и ткани (фр. La couverture).

В нашем исследовании мы пропустим главы, посвященные мебели античности, средневековья и XX века, поскольку в Большом собрании изящных искусств ASG мебель этого времени отсутствует. Образцы мебели ренессанса малочисленны и поэтому эта глава не делится на подразделы.

РЕНЕССАНС (ФР. LA RENAISSANCE)

В XIV веке во Флоренции начали возводиться новые дворцы. Архитекторы ориентировались на греко-римское искусство. Они черпали вдохновение в разрушенных античных постройках. Свет проникал в помещения через большие проёмы, что стимулировало оформление интерьеров. В XV веке начали появляться новые разновидности мебели.

Французские короли, начиная с конца XV века, после Итальянских войн, стали проявлять интерес к возрождению искусств в Тоскане. Франциск I способствовал проникновению во Францию традиций итальянского Возрождения. Король пригласил на работу художников и учёных, среди которых был сам Леонардо да Винчи. Всё это благоприятствовало взаимопроникновению французских и итальянских культурных традиций.

Франциск I вошёл в историю как великий покровитель искусств. Он построил несколько замков: Шамбор, Фонтенбло и Виллер-Котре. При нём в долине Луары стали возводиться новые постройки, ставшие культурными и художественными центрами Франции.

Меняется менталитет придворной знати, которая видит, что король поощряет развитие искусств. В обществе появляется новый социальный класс – буржуазия. В основном

это врачи, аптекари, богатые купцы. Именно они, наряду со знатью, способствовали развитию искусства и убранства интерьеров.

По мнению автора многочисленных трудов об истории мебели Гийома Жанно во Франции предшественник стула появился ещё в XIII веке. Его прообразом был епископский стул (кафедра) Ананьи. Однако первая мебель для сидения появилась в Италии: скабелло (итал. scabello) и la sedia (рус. стул или кресло). В начале XVI века начали изготавливаться стулья с подлокотниками. Их прямоугольные или трапециевидные сидения делались из дерева. Спинки были прямые. Ножки соединялись перекладинами на высоте нескольких сантиметров от пола. Подлокотники крепились к продолжениям передних ножек. Во второй половине XVI века у спинки появился наклон, что сделало её более удобной. Она могла быть гладкой или декорированной ажурным орнаментом. Для повышения комфорта на сидение обычно подкладывалась подушка. Стулья изготавливали из дуба или ореха. В основании часто использовались точёные элементы.



Стул с подлокотниками из ореха
Франция, эпоха Ренессанса
Замок Мёнг-сюр-Луар [1, с. 12]



Пара кресел в стиле Ренессанса
Франция, вторая половина XIX века
(со старинными вставками)
Орех, резьба, точение
134×64,5×39,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3362 (1,2)



Копия стула с подлокотниками эпохи Ренессанса
Замок Мёнг-сюр-Луар [1, с. 12]



Кресло в стиле Ренессанса
Франция, вторая половина XIX века
(со старинными вставками)
Орех, резьба, точение
130,5×64×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3361



Итальянское скабелло эпохи Возрождения
Музей Виктории и Альберта, Лондон [1, с. 12]



Пара стульев-скабелло
Италия, XIX век
Орех, резьба
106×40×45 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3566 (1,2)

Мебель для сидения, перетянутая тканью, вероятно, впервые появилась в Италии в середине XVI века. К сожалению, информации об этой мебели очень мало. Во Франции первые образцы мягкой мебели были созданы между 1595 и 1605 годами. Обивка здесь была фиксированной. Весьма вероятно, что первые обивки мебели осуществлялись по деревянной основе. Затем появились ремни из плот-

ного холста. Для изготовления обивки использовались шерсть, шёлк, пакля, сушёная трава и листья. Это были очень простые и небольшие по толщине наполнители.

На холст, крепившийся к фасаду спинки, помещался наполнитель, а затем ткань, которая фиксировалась крупными декоративными гвоздиками с коваными шляпками. Такой тип обивки назывался «la garniture à pelote», где «pelote» можно перевести как «козья шерсть для набивки, мяч, тюк или подушечка».

Существовало множество обивочных тканей. В Италии, начиная с эпохи Возрождения, ткали великолепные шелка, такие как дамаст и шёлковый бархат. Во Франции были популярны «шёлк из Тура» (фр. gros de Tours) или гродетур, вышитые ткани и гобелены с мелкими и крупными стежками. Применялась и кожа, ввозимая из стран Среднего Востока и Испании.

В XII веке обойщиками называли мастеров по изготовлению стёганых одеял, в XIII веке – торговцев. В словаре французского историка искусств Анри Авара (1838 – 1921) есть информация, что: «Франциск I назначил братьев Саломона и Пьера де Эрбенов обойщиками для сохранения и реставрации мебели и драпировок в Фонтенбло» [1, с. 13]. В качестве обозначения мастера по перетяжке мебели, термин «обойщик» утвердился в конце XVI – начале XVII века.

ЛЮДОВИК XIII (LOUIS XIII)

С приходом к власти Людовика XIII во Франции заканчивается череда заговоров и религиозных войн. Французы желают спокойствия и комфорта. Меняются архитектурные формы и интерьеры – расположение комнат становится более удобным. Франция по-прежнему поддерживает культурные связи с другими государствами, но теперь она диктует моду своим европейским соседям. Великие архитекторы, художники и краснодеревщики создают новый стиль. До сих пор они вдохновлялись итальянской архитектурой и фламандским декором. Отныне мебель французских мастеров становится образцом для подражания.

LE SIÈGE

До наших дней дошло немного мебели этого периода. Ещё меньше сохранилось её проектов. Предметы меблировки можно видеть на картинах художников, изображавших сцены из повседневной жизни.

Мебель для сидения эпохи Людовика XIII стала менее массивной и более мобильной. Спинки приобрели лёгкий наклон, что сделало их более эргономичными. Они стали обиваться тканью. С этого времени обойщики начали играть решающую роль в оформлении мягкой мебели.

Сидения стали широкими и не глубокими. Иногда они обивались тростником. Высота низкой спинки варьировалась от 25 до 35 см. Стулья и кресла имели одинаковую конструкцию и отличались лишь наличием подлокотников. Устройство мебели для сидения изменится после 1645 года, когда на престол взойдёт Людовик XIV.



Стул периода Людовика XIII
Основание в виде «счётных косточек»
Обит гобеленом
Замок Жоссиньи [1, с. 14]



Пара стульев периода Людовика XIII
Основание в виде «счётных косточек»
Франция, первая половина XVII века
Дерево, точение, кожа, латунь, 105×50×43 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1823 (1,2)



Кресло периода Людовика XIII
Основание в виде скрученных канатов
Обито лампасом с геральдическими лилиями
Замок Жоссиньи [1, с. 14]



Кресло
Франция, фрагменты XVII века
Орех, точение, резьба 98×64×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1534

LE FÛT

Мебель изготавливали из местных пород древесины – дуба и ореха. Корпуса полностью состояли из прямых линий. Передние ножки переходили в стойки подлокотников, а задние – в боковые части спинок. Ножки соединялись Н-образной проножкой. Аналогичная проножка размещалась спереди чуть ниже сидения для придания большей устойчивости предмету. Данные элементы, а также ножки, напоминают скрученные канаты, разделенные кубиками, которые используются в качестве соединительных элементов. У дорогих моделей кресел стойки подлокотников завершались резными фигурами в виде бюстов или голов животных. Самая простая мебель для сидения полностью перетягивалась тканью, скрывающей все деревянные элементы конструкции.



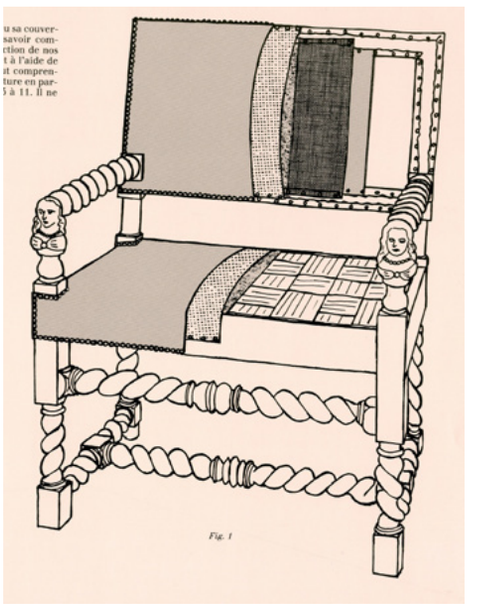
Кресло периода Людовика XIII
Основание в виде скрученных канатов
Дерево, точение, резьба
100×62×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1686 (1)



Стойка подлокотника кресла в виде резного женского бюста
БСИИ ASG, инв. № 11-1686 (1)

LA GARNITURE

Те обивочные материалы, что использовались при Людовике XIII, применялись вплоть до начала XX века. Подклады и ремни изготавливались из льна или пеньки грубого плетения, набивка – из конского волоса, шерсти, пакли, шёлка, листьев и травы. Ремни крепились к царгам. На них помещался наполнитель, покрываемый сверху льняной тканью. Ткань крепилась к царге, образуя, таким образом, подушечку. Наполнитель и накладка фиксировались с помощью бечевы, что предотвращало их скорую деформацию. Своды спинок, их боковые и нижние части обтягивались тканью. Ткань (её можно увидеть с обратной стороны) крепилась к передней части спинки. Она покрывалась прочным полотном и набивкой, а сверху – ещё одним крепким льняным или пеньковым холстом.

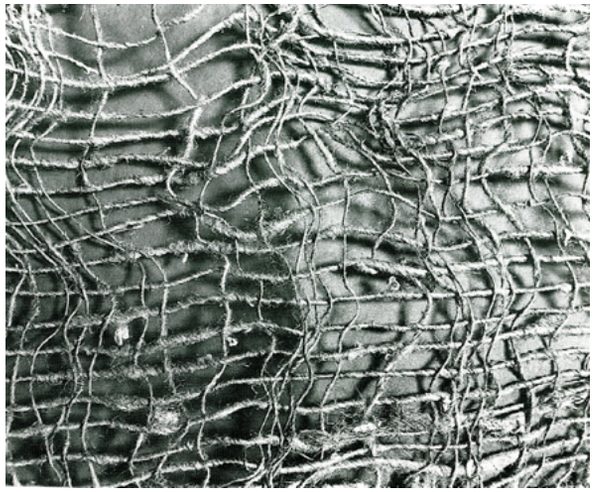


Образец обивки кресла периода Людовика XIII [1, с. 109]

Мебель для сидения без элементов токарной работы полностью перетягивалась тканью. Все деревянные части конструкции были скрыты. Обивочная ткань отделывалась тесьмой, подобранной в тон, которая крепилась гвоздиками с ромбовидными или круглыми шляпками. Гвозди располагались вереницей, один за другим. Иногда сидение и нижняя честь спинки декорировались крепином – бахромой с длинными скрученными нитями.



Стул периода Людовика XIII
Спинка и сидение полностью обиты
Ткань букле с имитацией гобелена
в стиле Людовика XIII (de la
manufacture Edmond Petit)
Франция, первая половина XVII
века
Орех, точение
112×60×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3020



Фрагмент пенькового холста, использовавшегося для обивки мебели в XVII – XVIII веках [1, с. 16]

LA COUVERTURE

При Людовике XIII самым популярным материалом для перетяжки мебели был шёлк ярких расцветок: жёлтый, зелёный, красный, синий. Широко применялись сатин, дамаст, однотонный или разноцветный шёлковый бархат, бархат с широкими разноцветными полосками и шерстяной бархат. Распространены были гобелены с мелкими стежками и красочными узорами, в частности, с Венгерской ёлочкой (разноцветные шевроны неправильной формы с эффектом градиента) и вердюрами.

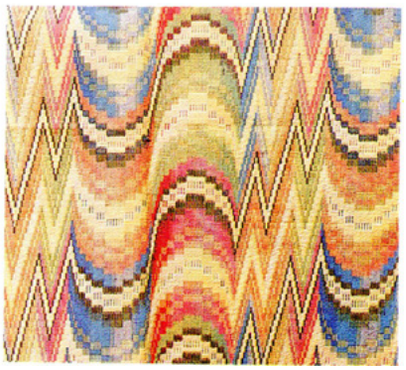
Кожа – один из самых модных материалов. Она была разного качества, но самая лучшая доставлялась из Кордовы.



Пара кресел периода Людовика XIV, обитых тканью с узором Венгерская ёлочка
Франция, вторая половина XVII века
Дерево, точение, резьба
118×67,5×56 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2112 (1,2)



Узор Венгерская ёлочка [1, с. 13]



Узор Венгерская ёлочка
Ткань второй половины XX века
[1, с. 13]



Полосатый сатин
Коллекция Quenin [1, с. 14]





Стул XVII века, обитый полосатой тканью
Дерево, точение
БСИИ ASG,
инв. № 11-1467 (1)

Образец кожи из Кордовы [1, с. 16]

ЛЮДОВИК XIV (LOUIS XIV)

Новый король Франции имел твёрдую политическую волю, благодаря которой он добился объединения страны. Организованная торговля способствовала обогащению городов и буржуазии. Франция стала могущественным государством, а король поощрял развитие искусства. Возводится новая королевская резиденция – Версаль. Людовик XIV обожал роскошь, а знать стремилась перещеголять в ней короля. Требования к комфорту повысились, что привело к созданию новых форм мебели. Мебель для сидения играла огромную роль. Её разнообразие определял, отчасти, придворный этикет. Во время Тридцатилетней войны король запретил импорт тростника и перетянутой им мебели.

LE SIÈGE

Мебель для сидения периода Людовика XIV тяжела и массивна. Вся она делится на две группы:

1. Парадная мебель, декорированная резьбой и золочением;

2. Сдержанная в декоре мебель из неокрашенного дерева.

Распространение получают такие формы мебели как:

– банкетки или табуреты (фр. Le placet ou tabouret). Не имели спинок, размещались вдоль стен;

– складная мебель (фр. Le ployant), имеющая те же функции, что и банкетки. Раскладывалась за счёт металлического шарнира;

– стул со спинкой (фр. Le chaise à dos). Сидение было как у кресла, а спинка – узкая и высокая;

– трапециевидные кресла (фр. Le fauteuil en plan est trapézoïdal) с большими спинками, верхняя часть которых прямая или изогнутая. Подлокотники имеют изгиб. Благодаря характерной форме токарной работы проножки таких кресел получили название «баранья косточка» (фр. os de mouton);

– исповедальное кресло (фр. Le fauteuil en confessionnal) с просторным сидением и высокими ножками. По обе стороны спинки для удобства располагались мягкие выступы – «щёчки» (фр. joue). Исповедальные кресла считаются прообразами кресел бержер;

– кушетка (фр. Le lit de repos), являющаяся предшественницей канапе. Она имела дополнительные ножки для устойчивости и проножки.

Как утверждает французский писатель Антуан Фюретьер (1619 – 1688), первое канапе было изготовлено в 1690 году.



Кресло периода Людовика XIV
Перетянуто современной льняной тканью
Замок Мёнг-сюр-Луар [1, с. 18]



Кресло периода Людовика XIV
Франция, XVII век
Орех, точение, резьба
107×58×70 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3998



Кресло из ореха с Х-образной проножкой позднего периода правления Людовика XIV
Обивка – современный гобелен
Шато де Буж [1, с. 18]



Кресло из ореха с Х-образной проножкой позднего периода правления Людовика XIV (возможно раннее Регентство)
Франция, начало XVIII века
Массив ореха, резьба
116×67,5×72 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2828 (1)



Кресло периода Людовика XIV с проножкой в форме «бараньей косточки»
Обивка отреставрирована, ткань – современная
Замок ла Мот Тийи
[1, с. 18]



Кресло периода Людовика XIV с проножкой в форме «бараньей косточки»
Франция, XVII век
Дерево, резьба
117×64×65 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4147

LE FÛT

Корпуса мебельных изделий внушительны и имеют трапециевидную форму. Н-образная перекладина постепенно заменяется на Х-образную, обильно украшенную резьбой у парадной мебели. В XVIII веке эта проножка станет намного более лёгкой. Прямые своды высоких спинок приобретают изгиб. Длинные изогнутые подлокотники заканчиваются резными завитками. К концу эпохи правления Людовика XIV они выпрямляются и снабжаются манжетами.

Мебель изготавливалась из бука и ореха. Их мелкозернистая древесина хорошо поддаётся резьбе и не раскалывается при обивке. Для придворной мебели применялось листовое золочение. Неокрашенный и травлённый массив покрывался воском.



Кресло с Х-образной проножкой периода правления Людовика XIV
Обивка – современный бархат
Шато де Буж [1, с. 19]



Кресло с Х-образной проножкой периода правления Людовика XIV
Замок Шамп-сюр-Марн [1, с. 21]



LA GARNITURE

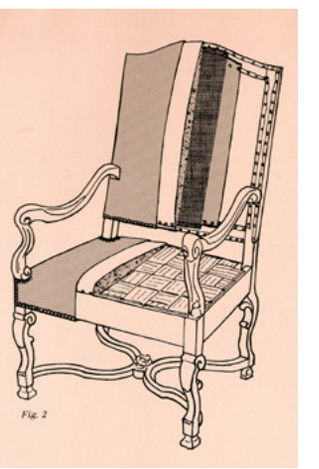
В сравнении с периодом Людовика XIII мебельная обивка изменилась незначительно. На ремни накладывался чуть более плотный слой конского волоса, покрытый грубой льняной тканью, применявшейся для этих целей вплоть до конца XVIII века. Края обивки были более скруглёнными. Такая обивка получила название «капля сала» (фр. «goutte de suif»). Обивка спинки, «щёчек» и «ушек» (фр. oreilles) осуществлялась по тому же принципу, что и обивка сидений. Деревянные части спинок, сидений и «щёчек» оказывались полностью скрытыми тканью. Они снова станут видны в начале XVIII века.

Существовало два способа обивки спинок стульев и кресел:

1. Подкладка крепится к лицевой части спинки, а затем покрывается обивкой.

2. Подкладка крепится к задней части спинки, а затем покрывается обивкой.

У исповедальных кресел сначала осуществлялась обивка спинки, а затем обивка «щёчек» и «ушек» путем крепления различных подкладов и тканей к спинке. На холст накладывалась обивка, а затем этот холст заводился обратно на края «ушек» или «щёчек». Затем они крепились к спинкам, при этом соединительные швы скрывались тесьмой или декоративными гвоздями.



Образец обивки кресла Людовика XIV [1, с. 110]

Кресло с Х-образной проножкой позднего периода правления Людовика XIV (возможно раннее Регентство
Франция, начало XVIII века
Массив дерева, резьба
120×66×56 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-3799

LA COUVERTURE

Самая популярная ткань – шёлк, который дополнен золотыми и серебряными нитями. Он получил название брокат или брокатель (фр. la brocatelle). Широко применяются дамаст, генуэзский узорчатый бархат, гродетур и утрехтский бархат – льняная ткань с шерстяным форсом контрастного цвета. Преобладали яркие цвета: красный, жёлтый, зелёный и синий. Насыщенной полихромией отличались обивки, изготовленные на мануфактурах Гобеленов и Бове.



Фрагмент парчи с золотым и серебряным шитьём из королевских покоев Версаля Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 20]



Лампас периода Людовика XIII и Регентства Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 21]



Фрагмент изнанки парчи Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 20]



Лампас периода Людовика XIII и Регентства Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 21]



Фрагмент красного дамаста периода Людовика XIV БСИИ ASG, инв. № 14-3831



Фрагмент рытого бархата XVII века БСИИ ASG, инв. № 14-3830

РЕГЕНТСТВО (LA REGENCE)

Уже к концу правления Людовика XIV мебель начинает меняться. Её линии стали более изящными и гармоничными. Придворный протокол стал куда более мягкий. Знать и буржуазия покинула Версаль, перебравшись в Париж, где началось строительство особняков.

Стиль Регентства является переходным. Он начал формироваться около 1695 года и завершился примерно в 1725 году. Интерьеры Регентства – гармоничные, светлые и жизнерадостные. В живописи распространение получила пейзажная и жанровая тематика. Мебель стала менее громоздкой и более удобной для перестановки. Появились новые разновидности.

LE SIÈGE

Помимо табуретов, стульев и кресел широкое распространение получают шезлонги (фр. la chaise longue), герцогини (фр la duchesse) и банкетки (фр. la banquette). В период Регентства стулья часто перетягивались тростником, который приобретёт широкое распространение при Людовике XV. Стулья стали лёгкими. В оформлении их спинок используется больше дерева. Стойки подлокотников отодвинулись назад, больше не образуя единого целого с передними ножками. Таким образом дамам стало легче располагаться в креслах в широких платьях с кринолинами и панье.



Тонированный стул периода Регентства, обитый ротангом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 24]



Тонированный стул периода Регентства, обитый ротангом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 24]



Стул периода Регентства, обитый ротангом
Франция, начало XVIII века
Массив бука, резьба, ротанг, плетение
93×50×54 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3331

Банкетка – мебель для сидения без спинки, располагающаяся вдоль стен или оконных проёмов.

Канапе – мебель для сидения на несколько мест, имеет много разновидностей.

Шезлонг или герцогиня – мебель, состоящая из одной или нескольких частей. Может иметь две спинки, разные по высоте.



Канапе со «щёчками» периода Регентства
Обито дамастом в стиле Регентства
Шато де Буж [1, с. 26]



Канапе со «щёчками» периода Регентства
Франция, начало XVIII века
Массив бука, резьба
94×100×83 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2124



Обивка «щёчек» канапе периода Регентства
БСИИ ASG,
инв. № 11-2124



Шезлонг периода Регентства
Франция, начало XVIII века
Массив ореха, резьба
102×183×83 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3039

Бержер – просторное кресло для отдыха с подушкой на сидении. Его спинка и подлокотники образуют единое целое. У первых бержеров деревянные элементы конструкции были скрыты под обивкой.

LE FÛT

Мебель для сидения имела трапециевидную форму. Передняя царга исполнялась в форме арбалета для удобства расположения ног и ограничения глубины сидения. При Людовике XV этот арбалет станет ещё более выразительным. Боковые царги имеют слега изогнутый контур. Деревянные элементы корпуса видны и появляется паз, для крепления обивки. Царги – эффектны, передняя богато декорирована резьбой в виде рокайлей, цветов, листьев, аканта, розеток и трельяжа.



Кресло периода Регентства с Х-образной проножкой
Замок Шамп-сюр-Марн [1, с. 24]



Кресло из ореха периода Регентства со спинкой королевы и изогнутым сводом
Перетянуто старинным гобеленом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 22]



Кресло периода Регентства со спинкой королевы и изогнутым сводом
Франция, начало XVIII века
Массив бука, резьба
107×63×79 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4011



Кресло периода Регентства со спинкой королевы и изогнутым сводом
Франция, начало XVIII века
Массив бука, резьба
112,5×67×60 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3017



Кресло из ореха периода Регентства со спинкой королевы и изогнутым сводом
Перетянуто гобеленом
Музей изящных искусств, Труа [1, с. 22]



Кресло периода Регентства с Х-образной проножкой
Франция, начало XVIII века
Массив ореха, резьба
169×109×55 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2970



Кресло периода Регентства без проножки
Перетянуто старинным гобеленом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 25]



Кресло периода Регентства без проножки
Франция, начало XVIII века
Массив красного дерева, резьба
103×74×77 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-1921

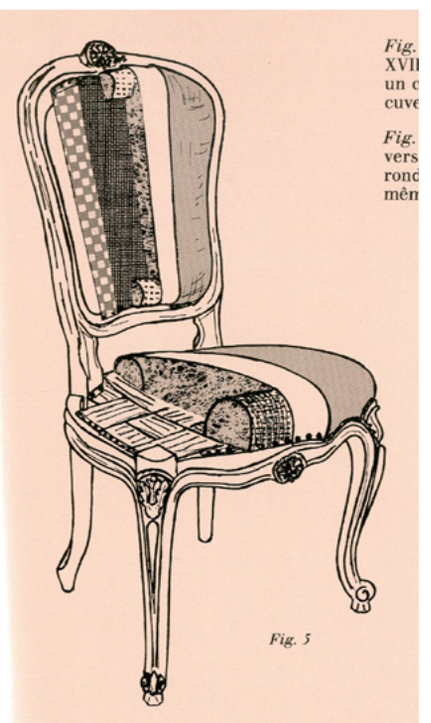
Проножка Х-образной формы становится лёгкой, а затем исчезает. Изогнутые ножки оканчиваются оленьими копытцами (фр. biche) или волютами.

Когда спинка стула или кресла имеет плоскую форму, то её называют «спинкой королевы» (фр. siège à la Reine). Своды украшены резьбой. Постепенно спинки обретают изгиб и напоминают «скрипку» (фр. violonée).

Мебель для сидения периода Регентства изготавливалась из бука, дуба, вишни или ореха в зависимости от региона производства. Иногда древесина окрашивалась.

LA GARNITURE

Ремни обивки крепили к царгам. На них накладывалась набивка, которая стала толще и удобнее. По окружности сидения проходил валик, прошитый для укрепления. Валик этот образовывал наружное кольцо, которое заполнялось конским волосом. Он достаточно упругий, чтобы не дать сидению быстро деформироваться. На спинках имелся тот же валик. Конский волос удерживался тонким льняным холстом с плотным переплетением нитей, который крепился в паз. Для подкладов использовались холст в клетку (фр. toile à carreaux), сатин или марселин. Мебель для сидения по-прежнему располагалась вдоль стен, поэтому оформлению обратной стороны спинки уделялось мало внимания. Манжеты, которые при Людовике XIV покрывали практически весь подлокотник, стали короткими.



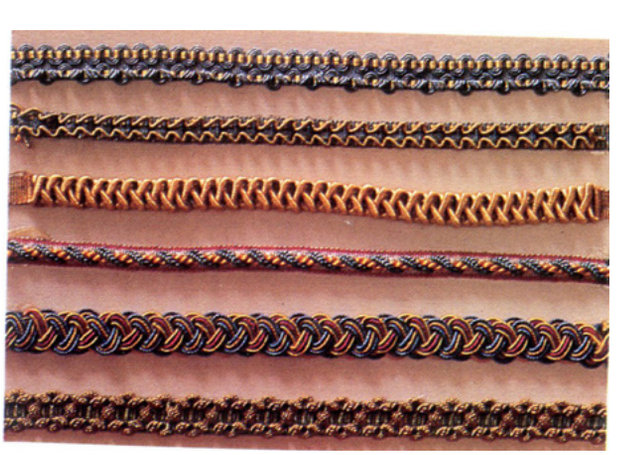
Образец обивки стула, применявшейся в период Регентства и Людовика XV до 1750 года [1, с. 111]

Сидения кресел бержер также перетягивались ремнями и холстами. Спереди был валик, который покрывался тканью. Спинка и боковые «щёчки» перетягивались тем же образом, что и сидение. Все части бержеров крепились друг к другу уже после обивки тканью. Спинка и «щёчки» крепились в последнюю очередь, чтобы обеспечить правильную обивку. Спинка и подушка простёгивались в технике капитон (впоследствии с применением пуговиц). В креслах бержер практически нет открытых деревянных элементов, за исключением царг и стоек подлокотников. Подушка имеет ту же форму, что и сидение. Подушки набивались пухом, а чехлы к ним изготавливались из тика (плотная льняная или хлопчатобумажная ткань), мягкой овчины или бараньей кожи, которую в XVII веке использовали для обивки сидений.

LA COUVERTURE

Из-за того, что в период Регентства оформлению мебельных корпусов резьбой уделялось много внимания, и они больше не перетягивались полностью тканями, появился специальный паз для крепления обивки и тканей. В обивке остаются отверстия в тех местах, которые огибают подлокотники, их стойки и ножки. Стыки скрываются тесьмой или декоративными гвоздиками.

Подушки стали плоскими и обшивались вручную кантом. Самой распространённой тканью был шёлк, дамаст и лампас с однотонным фоном и разноцветными узорами. Используется брокатель, парча, вышитые шёлковые ткани, генуэзский бархат и гобелены.



Образцы тесьмы, изготовленной вручную Коллекция Bernard Gomond [1, с. 26]



Дамаст периода Регентства и Людовика XV
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 27]



Дамаст периода Людовика XIV и Регентства
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 27]



Дамаст периода Людовика XIV и Регентства
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 27]



Дамаст периода Регентства
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 27]



Дамаст периода Регентства
БСИИ ASG, инв. № 14-3834

ЛЮДОВИК XV (LOUIS XV)

Период Регентства, считающийся переходным, подготовил почву для расцвета нового французского стиля, который получит распространение во всей Европе. Стиль Людовика XV просуществовал практически полвека. Лучшую мебель изготавливали французские краснодеревщики. Среди выдающихся имен следует назвать Жана-Батиста Булара (1725 – 1789), Луи Крессона (1706 – 1761), Луи Деланua (1731 – 1792), Жана-Батиста Гурдена (1723 – 1781), мебельщиков династии Надаль. Стремление дворянства и буржуазии к комфорту достигло своего апогея. Интерьеры претерпели изменения, что, в основном, выразилось в уменьшении размеров комнат. Общество стало более легкомысленным, увлечённым азартными играми и поиском уединения. Парадные залы по-прежнему оставались большими, остальные же помещения превратились в камерные. Назначение комнат стало более рациональным и конкретным: будуар, малая и большая гостиная, музыкальная комната и т.д. Разнообразие новых комнат диктовало создание новых разновидностей мебели.



Кресло со спинкой кабриоль периода Людовика XV
Ткань современная в стиле Рококо
Замок ла Мот Тийи [1, с. 28]



Кресло со спинкой кабриоль и сводом арбалет периода Людовика XV
Ткань современная в стиле Рококо
Замок ла Мот Тийи [1, с. 28]



Пара кресел со спинками кабриоль и сводами арбалет периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Бук, резьба
89×63×55 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0910 (1,2)



Стул со спинкой кабриоль периода Людовика XV
Сохранилась обивка, ткань – бархат
Замок ла Мот Тийи [1, с. 28]



Стул со спинкой кабриоль периода Людовика XV
Жан Надаль
Франция, XVIII век
Дерево, резьба, левкас
83×50×44 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1301



Кресло со спинкой кабриоль периода Людовика XV
Сохранилась обивка, ткань – набивной холст
Шато де Буж [1, с. 28]

Набор из шести кресел со спинками кабриоль периода Людовика XV
Пьер Реми
Франция, XVIII век
Бук, резьба, лак
90×63×61 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1099 (1-6)



LE SIÈGE

К уже известным формам мебели – табуретам, стульям, креслам и канапе – добавляются новые виды. Часто предметы близкой формы и одинакового назначения имеют разные названия.

1. Кресло для отдыха (фр. La chauffeuse). У него низкое сидение, позволяющее женщинам расположиться в нём с большим комфортом.

2. Стул или кресло со спинкой кабриоль (фр. La chaise, le fauteuil en cabriolet). Задняя часть их сидений имеет полукруглую форма, а спинка – изгиб, придающий дополнительный комфорт.

3. Бержеры бывают разного вида. Если кресло трапециевидное в объёме, то его спинка имеет плоскую форму; если полукруглое, то спинку кабриоль; у кресел бержер в форме гондол (фр. en gondola) спинки переходят в подлокотники. Бержеры ставили в гостиных.



Кресло бержер периода Людовика XV
Ткань лампас
Замок ла Мот Тийи [1, с. 31]



Кресло бержер периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Массив бука, резьба, левкас, золочение
95,5×69,5×79 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2974



Кресло бержер периода Людовика XV
Шато де Буж [1, с. 34]



Кресло бержер периода
Людовика XV
Ткань – генуэзский бархат
Замок Шамп-сюр-Марн [1, с. 35]



Кресло бержер периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Дерево, резьба
96×65×54 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1575 (1)



Кресло бержер периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Бук, резьба
97,5×69×69 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2720

4. Маркизы (фр. La marquise) имели широкие сидения и напоминали бержеры.

5. Кресло бержер ponteuse (от фр. «ponter» – делать ставку). Его верхняя часть спинки была снабжена подлокотником, на который можно было опереться.

6. Стул наблюдателя (фр. La voyeuse). В верхней части спинки располагался подлокотник, на который можно было опереться или присесть.

7. Биде (фр. Le bidet). Фаянсовая чаша скрывалась под крышкой, перетянутой ротангом или кожей.

Многоместная мебель:

1. Канапе. Имели то же строение, что и кресла, однако «щёчки» не применялись.



Канапе периода Людовика XV
Обито гобеленом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 37]



Канапе периода Людовика XV
Франция (Лион), XVIII век
Орех, резьба
103×164×67 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2952

2. Софа (фр. sopha ou sofa) – канапе с подушками и мягкими «щёчками».

3. Оттоманка (фр. L'ottomane) – канапе в форме гондолы с подушками. Имеет турецкое происхождение.

4. Канапе-конфидант (фр. Le canapé à confidant). Представляет собой небольшое канапе с двумя приставными креслами по бокам.

Мебель для отдыха:

1. Герцогиня (фр. La duchesse) – шезлонг с двумя спинками разной высоты в изголовье и изножье. Если спинка в изголовье имеет форму гондолы, то такие предметы называют «лодочками» (фр. duchesse en bateau). Герцогини, состоящие из двух-трёх частей, называют «ломанными» или «разбитыми» (фр. duchesse brisée).





Герцогиня периода Людовика XV
Франция (долина Роны), XVIII век
Орех, резьба
106×214×78 см
БСИИ ASG, инв. № 21-3089



«Разбитая» герцогиня периода Людовика XV
Версальский дворец [1, с. 35]



«Разбитая» герцогиня периода Людовика XV
Франция (Лион), XVIII век
Орех, резьба
94×172×70,5 см
БСИИ ASG, инв. № 21-0836

2. Канапе La veilleuse (рус. «ночник»). Имеет нисходящую по высоте спинку. Высокая часть расположена в изголовье.

3. Турецкая банкетка или султан (фр. La turquoise ou sultane). Банкетка с равными по высоте боковыми ручками. Имеет турецкое происхождение. Устанавливалась вдоль стен.

Герцогиня периода Людовика XV
Обита дамастом
Версальский дворец [1, с. 34]

LE FÛT

В период Регентства все части корпусов мебели для сидения приобретают незначительный изгиб. Он станет ярко выраженным в период Людовика XV, а к концу эпохи его правления даже чрезмерным. Весь декор состоял из изогнутых элементов орнамента.

Спинки стульев и кресел стали отделяться от сидений, оставляя между ними зазор. Спинки приобретают форму скрипки. Стойки подлокотников значительно отодвигаются назад и утолщаются у оснований. Это было продиктовано женской модой, в частности широкими платьями-панье. В свободных креслах дамы могла удобно разместиться.



Кресло со спинкой королевы и округлым сводом периода Людовика XV
Николя Бланшар Сильвен
Франция, XVIII век
Бук, резьба
94×68×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2551



Кресло со спинкой королевы и округлым сводом периода Людовика XV
Замок ла Мот Тийи [1, с. 30]



Кресло со спинкой королевы и сводом арбалет периода Людовика XV
Ткань лампас
Замок ла Мот Тийи [1, с. 31]



Кресло со спинкой королевы и сводом арбалет периода Людовика XV
Пьер Ледюк
Франция, XVIII век
Дерево, резьба
96×70×57 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0790

Отныне у мебели для сидения деревянный корпус остаётся открытым практически полностью, не перетягиваясь тканью. У всех сидений имеется паз, в который крепится обивка.

Корпуса обильно украшаются резьбой. Самыми популярными мотивами были цветы (особенно розы), лопнувшие гранаты, листья аканта, рокайли, растительные мотивы и аграфы. Передние изогнутые ножки-кабриоль завершаются волютами, листом аканта или молдингами. Задние ножки оканчиваются изгибом.

Передняя царга украшена молдингом, что прида-

ёт дополнительную элегантность и легкость мебельным изделиям. Боковые и задняя царги редко декорировались резьбой. Передняя царга имеет форму арбалета, вне зависимости от модели спинки, среди которых самой популярной была изогнутая спинка кабриоль.



Золочёное кресло со спинкой королевы и округлым сводом периода Людовика XV
Жан-Батист Булар
Обивка мануфактуры Бове
Версальский дворец [1, с. 33]



Золочёное кресло со спинкой кабриоль и сводом арбалет периода Людовика XV
Клод I Сене
Обивка мануфактуры Бове
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба, левкас
85×62×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2872 (1)

Важным нововведение периода Людовика XV было создание мебели для сидения с мобильными корпусами, что значительно облегчало процесс перетяжки тканью. В верхней части спинки находилось два штифта, которые вставлялись под её свод. Крепилась эта часть двумя болтиками. Манжеты фиксировались на подлокотниках аналогичным образом.

Ткани на мебели для сидения менялись в зависимости от сезона и назначения помещения, в котором она стояла. Самые популярные породы дерева – орех и бук. Предметы часто окрашивались и покрывались листовым золочениям.

LA GARNITURE

Обивка существенно меняется. Она становится выше, что делает сидения более удобными. Увеличение объёма обивки улучшило внешний вид мебели, сделав её формы более



Кресло со спинкой королевы и сводом арбалет периода Людовика XV
Обито ротангом
Шато де Буж [1, с. 33]

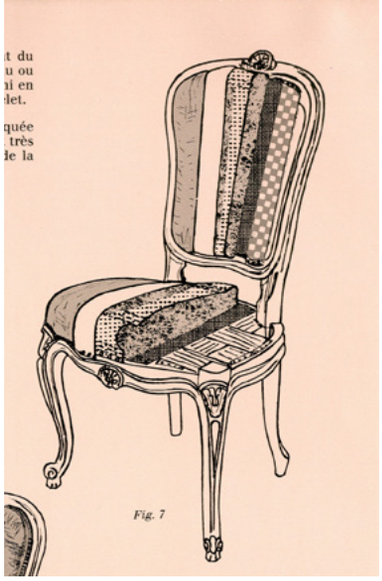


Кресло со спинкой королевы и округлым сводом периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Массив ореха, резьба, ротанг, плетение
98×64×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2810

округлыми. Для обивки сидения применяется большой валик, проходивший по окружности сидения. Валик этот прошивается для придания ему необходимой плотности. Центральная часть кольца, образованного валиком, заполняется конским волосом, который покрывается льняной тканью.

Подкладка спинки крепится к внутренней стороне паза. Она выполняется из холста в клетку, сатина или марселина. Обивка спинки осуществляется по такому же принципу, что и сидения. Толщина обивки спинки составляла примерно 3,5 см, а в некоторых моделях могла достигать 5 – 6 см. Манжеты приобрели более округлую форму, продолговатую или фасолевидную. Конский волос накладывался на подлокотник, а сверху покрывался холстом.

В 1750-е годы появляется новый тип обивки – полная обивка (фр. La garniture en plein). Она позволяла осуществить обивку предмета за один подход с помощью того же валика, который более не укладывался в виде кольца. Конский волос и холст фиксировались на месте за счёт пришивания. Валик этот был достаточно большим и толстым, диаметр достигал 60 мм.



Образец обивки стула, применявшейся в период Людовика XV около 1750 года [1, с. 111]



Кресло-гондола периода Людовика XV
Покрыто дамастом
Замок Шамп-сюр-Марн [1, с. 34]



Кресло-гондола периода Людовика XV
Покрыто шерстяным бархатом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 35]



Кресло-гондола периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Орех, резьба
107×73×99 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0503



Кресло-гондола периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Бук, резьба
89×77×71 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2722

У кресел бержер на сидение спереди добавлялся валик, образующий кольцо. На спинке обивка крепилась в паз, на сидение – в пазы царг. Толщина обивки спинки и «щёчек» у бержеров составляет примерно 3,5 см. Внешние части «щёчек» обиваются в последнюю очередь.



Кабинетное кресло периода Людовика XV
Обито ротангом
Музей изящных искусств, Труа
[1, с. 35]

У некоторых стульев, кресел для отдыха и моделей со спинкой кабриоль на сидениях были ремни, которые крепились к поясу царги и перетягивались холстом. Иногда на сидение добавлялась подушка, обитая той же тканью, что и корпус изделия. Подушка изготавливалась из тика с наполнением из перьев и пуха. Её высота – 10 – 12 см. Она служит изящным аксессуаром, придавая мебели не только дополнительное удобство, но и более эстетичный внешний вид. Всё дело в её крое. Она плотно прилегает к спинке и «щёчкам» и точно повторяет форму передней царги, огибая стойки подлокотников.



Кабинетное кресло периода Людовика XV на пяти ножках
Франция, XVIII век
Бук, резьба, ротанг, плетение
87,5×69×50 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-2552



Ретирадный стул
периода Людовика XV
Обит ротангом
Музей изящных
искусств, Труа [1. с. 38]



Ретирадный стул периода
Людовика XV
Франция, середина XVIII
века
Дуб, резьба, ротанг,
плетение
90×40×40 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3735



Ретирадное кресло
периода Людовика XV
Обито ротангом
Шато де Буж [1, с. 38]



Ретирадное кресло
периода Людовика XV
Франция, XVIII век
Орех, резьба, ротанг,
плетение
97×60×46 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2543

LA COUVERTURE

Ткань крепилась к корпусам мебели в паз. На сидениях края ткани были скрыты поясом царг, на спинках – сводами, боковыми и нижней планками. Обивка манжетов закреплялась на подлокотниках. Стыки были спрятаны под тесьмой.

Виды применяемых тканей весьма разнообразны. Преобладают пастельные тона (золотой, зелёный, голубой, розовый и карминовый). Узорчатые ткани, такие как лампас и брокатель, имеют светлый фон с ярким орнаментом. Фон дамаста отличается насыщенностью оттенков. Размер раппорта не столь важен, как в предыдущие эпохи. Рисунки свободно располагались на ткани, иногда на расстоянии 30 – 50 см друг от друга. Самый популярный мотив – цветочный букет.



Лампас Людовика XV
Коллекция
Tassinari&Châtel [1, с. 39]



Дамаст Людовика XV
Коллекция
Tassinari&Châtel [1, с. 39]



Лампас Людовика XV
Коллекция Prelle [1, с. 39]



Генуэзский бархат периода
Регентства и Людовика XV
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 39]



Лампас Людовика XV и
Людовика XVI
Коллекция
Tassinari&Châtel [1, с. 39]



Дамаст Людовика XV
Коллекция Tassinari&Châtel
БСИИ ASG, инв. № 14-3833

Некоторые раппорты исполнены под влиянием культуры Востока. Первые образцы изображали птиц, но впоследствии от них отказались, т.к. считалось, что они приносят неудачу. Ткани с изображением китайских мотивов получили название шинуазри (фр. chinoiserie).

Большинство тканей были шёлковые. Импорт индийских тканей во Францию был запрещён. Самыми дорогими были: дамаст, лампас, брокатель, парчовые ткани, генуэзский узорчатый бархат, шёлковый бархат. По-прежнему распространены были утрехтский бархат, продукция мануфактур Бове и Гобеленов с изображениями пасторалей, цветочных букетов и галантных сцен. Для маскировки стыков применялись галуны или гвоздики. Иногда они комбинировались.

ЛЮДОВИК XVI (LOUIS XVI)

Ещё при Людовике XV в 1760-е годы начал формироваться новый стиль, преобразовавший мебель. Он получил название переходный (фр. transition). Смена стиля Рококо на Неоклассицизм не произошла в одночасье. Археологические открытия городов Помпеи и Геркуланума возродили к жизни греко-римское искусство. Зодчие, художники и мастера декоративно-прикладного искусства при создании собственных произведений вдохновлялись античной культурой, архитектурой, скульптурой и фресками. Столяры и краснодеревщики использовали для декора мебели колоннады, капители, каннелюры и греко-римские орнаменты. Популярны были природные мотивы: сосновые шишки, жёлуди, цветы и гирлянды из них.



Кресло периода Транзисьон со спинкой королевы и ножками балюстрами Шато де Буж [1, с. 48]

Дворянство и буржуазия пресытилась насыщенными, а подчас и перегруженными формами рокайльной мебели. Стремление к рациональности привело к господству в мебели прямых чистых линий. В 1783 году состоялся первый полёт монгольфьера, форма которого повлияла на конструкцию спинок и сидений мебели. Кресла и стулья с ажурными деревянными спинками изготавливались под влиянием английских образцов. Среди мастеров мебельщиков выделим Жана-Батиста Леляржа, представителей династии Сене, Надалей, Жакобов, а также Жана-Батиста Тильяра II.



Кресло со спинкой кабриоль в форме монгольфьера периода Людовика XVI Ткань набивной холст Коллекция B. Gomond [1, с. 48]



Пара кресел со спинками кабриоль в форме монгольфьеров периода Людовика XVI Адриен Пьер Дюпен Франция, 70 – 80-е год XVIII века Бук, резьба, точение, левкас 89×58×55 см БСИИ ASG, инв. № 11-2001 (1, 2)



Пара кресел периода Транзисьон со спинками кабриоль и ножками балюстрами Франция (провинция Лион), 60-е годы XVIII века Дерево, резьба, точение, обивка современный гобелен 93×52×51 см БСИИ ASG, инв.№ 11-2996 (1, 2)



Стул с плоской деревянной спинкой периода Людовика XVI
Шато де Буж [1, с. 38]



Пара стульев с плоскими деревянными спинками периода Людовика XVI
Франция, 80 – 90-е годы XVIII века
Орех, резьба, точение
85×46×50 см
БСИИ ASG,
инв. № 11- 2301 (1, 2)



Стул с плоской деревянной спинкой в виде лиры периода Людовика XVI
Шато де Буж [1, с. 38]



Пара стульев с плоскими деревянными спинками в виде лиры периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас
89×53×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2159 (1,2)

LE SIÈGE

В период Людовика XVI продолжают бытовать те же виды мебели. Её наименования, за редким исключением, не изменились. Мебель для сидения классифицировалась в соответствии с формой спинки. Около 1760 года появляется овальная спинка медальон (фр. Le fauteuil médaillon). Первоначально ножки и сидения остаются как при Людовике XV, а спинка и завершения подлокотников становятся овальными. Прямой спинке королевы отдаётся предпочтение перед изогнутой спинкой кабриоль.



Набор из четырёх стульев со спинками в форме медальонов периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Массив красного дерева, резьба, точение
93×49×43 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1887(1-4)



Стул со спинкой кабриоль в форме медальона периода Людовика XVI
Шато де Буж [1, с. 41]



Кресло со спинкой кабриоль в форме медальона периода Людовика XVI
Клеймо Надаля
Ткань набивной хлопок
Замок ла Мот Тийи [1, с. 49]



Пара кресел со спинками кабриоль в форме медальонов периода Людовика XVI
Жан Батист Булар
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас
85×56×49 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0707 (1, 2)

Распространённые формы спинок:

1. Плоские спинки: квадрат (фр. en carré), медальон, ручка корзины (фр. en anse de panier), монгольфьер (фр. en montgolfière), герб (фр. en écusson);



Кресло с плоской квадратной спинкой периода Людовика XVI
Обито бархатом
Шато де Буж [1, с. 45]



Кресло с плоской квадратной спинкой периода Людовика XVI
Жан-Батист Клод Сене
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Бук, резьба, точение
89×59×63 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0860



Золочёное кресло с плоской квадратной спинкой периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас, золочение
88,5×56×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (1)



Золочёное кресло с плоской квадратной спинкой периода Людовика XVI
Жан-Батист Клод Сене
Обивка мануфактуры Бове
Версальский дворец [1, с. 46]



Кресло бержер со спинкой кабриоль и сводом «ручка корзины» периода Людовика XVI
Шато де Буж [1, с. 50]

2. Спинки кабриоль: трапециевидная (фр. en trapèze), капот (фр. en hotte), шляпа (фр. à chapeau);

3. Ажурные деревяные спинки: монгольфьер, сноп (фр. la gerbe), лира (фр. la lyre).

Корпуса мебели покрываются шеллаком или воском. Самые популярные породы дерева – орех и вишня.

Кресла бержер имеют трапециевидную форму с «щечками» и «ушками».



Кресло бержер со спинкой кабриоль и сводом «ручка корзины» периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Массив бука, резьба, точение, левкас
97,5×62,5×68 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2964



Набор из четырёх кресел с трапециевидными спинками периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение
84×57×51см
БСИИ ASG, инв. № 11-1258 (1-4)



Набор из четырёх кресел со спинками кабриоль и сводами «шляпа жандарма»
Франция, 70 – 80-е года XVIII века
Дерево, резьба, левкас, тонирование, роспись
90×56,5×56 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3095 (1-4)

LE FÛT

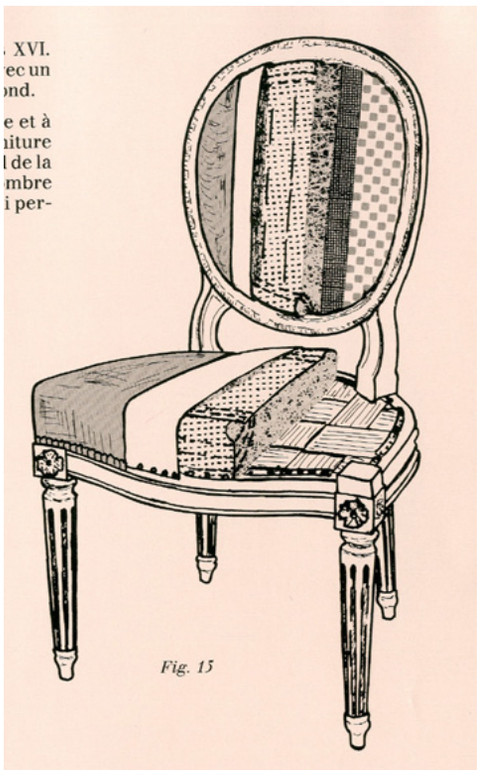
Мебель для сидения, изготовленная по заказам двора, обильно украшалась резьбой: rais-de-cœur (орнамент в виде череды листьев в форме сердец), переплетениями, жемчужником, пилястрами, цветочными гирляндами и букетами, овами, лентами, шишками, желудями и листьями аканта. Простые модели мебели декорированы молдингами и орнаментами в местах крепления частей конструкции.

Ножки и пояс царги трансформировались. Сидение приобретает трапециевидную форму, а царги выпрямляются. При этом передняя царга часто была дугообразной.

Ножки предметов мебели имеют веретенообразную форму с простыми или зубчатыми каннелюрами и спиралевидными канавками в верхней части.

Стойки подлокотников, как и при Людовике XV, часто отодвинуты назад, при том, что мода меняется. Платья больше не мешают свободно сидеть в креслах. Стойки иногда изогнуты для большего удобства сидящего. Подлокотник несколько выступает вперёд над стойкой.

В моде спинка королевы в форме медальона. Античное влияние выразилось в том, что некоторые спинки, такие как медальоны или капоты, фланкированы двумя колоннами по бокам. У некоторых предметов спинки медальон ориентированы по горизонтали. Спинки увенчаны шишками или колокольчиками.



Образец обивки стула периода Людовика XVI [1, с. 113]

Мебельщики охотно применяли древесину бука, покрывая её лаком светлых тонов. Молдинги иногда окрашивались в цвет доминирующего оттенка обивки. К концу периода правления Людовика XVI мебель стала изготавливаться из фруктовых пород: сливы, абрикоса, вишни.

LA GARNITURE

Обивка постепенно меняется. Её форма приобретает более чёткие контуры благодаря тонким строчкам. Изменения коснулись обивки спинок и манжетов.

Ремни крепились к поясу царг. На ремни по всей поверхности накладывался конский волос. Применялась та же техника, появившаяся в 1750-е годы, когда конские волосы заворачивались в мягкий льняной холст, который фиксировался за счет 3 – 4 стежков. В результате получался валик. В период раннего Неоклассицизма диаметр этого валика достигал 30 мм, а при Директории – 15 – 20 мм, т.к. обивка увеличилась в высоту.

Спинки обивались по тому же принципу, что и при Людовике XV. Применялась полная обивка. Её толщина варьируется от 35 до 45 мм. Спинки кабриоль имели полную обивку или с применением валика, который образовывал кольцо. Некоторые образцы со спинками кабриоль, капотами или шляпами имеют скошенную обивку (фр. sifflet), которую ещё называют забегающей вперёд (фр. en fuite). Она завершается у основания спинки.

Появилась новая разновидность обивки прямой спинки – обивка с рамкой (фр. La garniture en tableau). В данном случае валик располагается не заподлицо, он смещён по отношению к пазу на 45º. В этом случае применяется тонкий валик толщиной в 10 мм. Его форма поддерживается за счёт стежков. Аналогичным образом изготавливается и манжета, чья форма становится более строгой благодаря стежкам. По центру манжета имеет незначительный изгиб, повторяя форму подлокотника.

Бержеры и канапе обиваются по такому же принципу, как и при Рококо. Обивка спинок и «щёчек» имеет одинаковую толщину и прошита тонкой строчкой.



Канапе периода Людовика XVI
Клеймо Сене
Обивка дамаст
Шато де Буж [1, с. 50]



Кресло с трапециевидной спинкой периода Людовика XVI
Спинка обита с рамкой
Симон Жан
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Массив бука, резьба, точение
86×55×50 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2989 (1-6)



Канапе периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас, золочение
99,5×128×64 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-3120



Канапе периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас, золочение
94×168×57 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1130 (2)

Канапе периода Людовика XVI
Шато де Буж [1, с. 50]





Оттоманка периода Людовика XVI
Шато де Буж [1, с. 51]



Оттоманка периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас
95,5×173,5×77 см
БСИИ ASG, инв. № 11-1341 (1)



«Разбитая» герцогиня периода Людовика XVI
Покрыта бархатом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 53]



«Разбитая» герцогиня периода Людовика XVI
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Бук, резьба, точение
100×197×74 см
БСИИ ASG, инв. № 21-2314

LA COUVERTURE

Если спинка предмета имеет обивку с рамкой, то по краю валика пришивается тесьма. Сидения, спинки и манжеты обиваются кантом. В моду входят ткани с полосками, что затрудняет подгонку рисунка ткани на спинках и сидениях. Стыки обиваются тесьмой или гвоздями жемчужного или оливкового цвета.

Ткани по-прежнему роскошны и разнообразны. Цвета стали мягче: розовый, голубой, жёлтый, зелёный. Распространённые орнаментальные мотивы: ленты, банты, цветы, собранные в букеты и в корзинах, гирлянды, широкие полосы с крупными цветочными композициями по ним.

Обойщики используют всё те же шелка: дамаст, лампас, брокатель, парчовые ткани, генуэзский узорчатый бархат. Появляется новая разновидность шелка – гургуран (фр. Le gourgouran) – двухцветная ткань с полосками по 35 – 45 мм на кремовом фоне.



Дамаст Людовика XVI
Коллекция
Tassinari&Châtel [1, с. 48]



Лампас Людовика XVI
Коллекция
Tassinari&Châtel [1, с. 53]



Броше Людовика XVI
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 53]



Лампас Людовика XVI
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 53]



Дрогет Людовика XV и Людовика XVI
Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 52]



Образцы тесьмы, изготовленной вручную
Коллекция Bernard Gomond [1, с. 49]

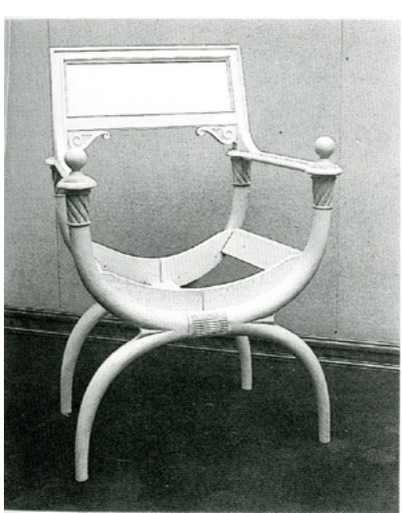
ДИРЕКТОРИЯ (LE DIRECTOIRE)

Директория – период Великой французской революции (1789 – 1792). Общество стремится к свободе и равенству. В 1791 году были упразднены все гильдии, что привело к упадку ремесленного производства и временному прекращению изготовления предметов роскоши. В 1792 – 1795 годах произойдут важные события: казнь короля и установление власти Конвента. 1795 – 1799 – время Директории и Египетского похода. 1799 – 1804 – Консулат, а затем восшествие на престол императора. В мебельном искусстве период Директории считается переходным.

LE SIÈGE

Директория выступает преемницей стиля Людовика XVI. В ходе археологических раскопок городов Помпеи и Геркуланума было обнаружено курульное кресло, формы которого стали копироваться повсеместно. Кроме того, была найдена этрусская мебель, которую французские мебельщики охотно воспроизводили.

В целом мебель стала менее роскошной, чем в предыдущие периоды. Её декор отличался скромностью. Роговидные спинки (фр. En forme de corne) часто завершаются завитками по бокам. Самым известным краснодеревщиком Директории был Жорж Жакоб. Особенно славились его модели стульев и кресел с деревянными ажурными спинками. Мебель начнёт трансформироваться в период Консулата, предвещая собой Ампир.



Копия курульного кресла по модели Жакоба
Изготовлена в 1991 году [1, с. 57]



Кресло бержер периода Директории
Франция, конец XVIII века
Дерево фруктовых пород, резьба, точение
91×60,5×62 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3019



Кресло бержер периода Директории
Ткань набивной холст
Замок ла Мот Тийи [1, с. 54]



Кресло с трапециевидной спинкой периода Директории
Замок ла Мот Тийи [1, с. 54]



Кресло-бержер и пара кресел с трапециевидными спинками периода Директории
Франция, конец XVIII века
Дерево, резьба, точение, левкас
Кресло-бержер 94,5×62×62,5 см
Кресла 87×57×59 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0881 (1-3)

LE FÛT

Самая распространённая форма мебельных сидений – трапециевидная со слегка изогнутой передней частью. В том случае, если задняя царга у предмета полукруглая, то спинка имеет роговидную форму с завитками на концах. Передние ножки – прямые веретенообразные с перехватами, точёные или квадратные в сечении. Задние ножки – саблевидные. Стойки подлокотников являются продолжением передних ножек и имеют форму балясины.

Ажурные деревянные спинки дополнены средниками строгих геометрических форм с изображениями розеток, пальметт и лир по центру. Подлокотники – прямые, манжеты применяются редко. Популярные орнаментальные мотивы - ромбы, полосы, розетки в кубиках.

Формы бержеров очень близки креслам классической конструкции. Они имеют подушки и «щёчки» по бокам, при этом сидения располагаются ниже.



Кресло периода Директории
Обито рытым бархатом
Шато де Буж [1, с. 55]



Стул периода Директории
Обивка и фурнитура оригинальные
Шато де Буж [1, с. 56]



Пара стульев периода Директории
Франция, конец XVIII века
Орех, резьба, точение
86×42,5×47,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2266 (1,2)

Мебель изготавливается из вишнёвого, сливового и черешневого дерева. Часто применяется бук и красное дерево. Древесина нередко окрашивается с окантовками по молдингам.



Кресло с роговидной спинкой периода Директории
Обито щелком
Шато де Буж [1, с. 59]



Пара кресел с роговидными спинками периода Директории
Франция, конец XVIII века
Бук, резьба, точение, левкас
85×59×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0796 (1,2)





Канапе периода Директории
Обито хлопковым бархатом
Школа Буль, Париж [1, с. 58]



Канапе периода Директории
Франция, конец XVIII века
Бук, резьба, точение
90×178×83 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0992



Кресло периода Директории
Замок ла Мот Тийи [1, с. 58]

Пара кресел периода Директории
Франция, конец XVIII века
Дерево, резьба, точение
85×55,5×64 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2642 (1, 2)

LA GARNITURE

Меняется принцип обивки сидений. Для облегчения этого процесса устанавливаются первые шипы – небольшие деревянные стержни, которые крепятся вокруг ножек и стоек подлокотников. Они позволяют регулировать высоту обивки. Впоследствии во всей мебели для сидения будут применяться данные шипы. Более того, даже мебель более раннего времени при её реставрации будет снабжаться ими.

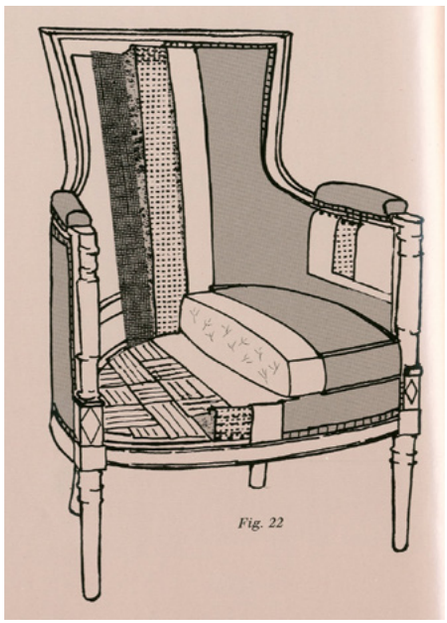


Фрагмент простёганной обивки периода Директории [1, с. 58]

Обивка сидения подчёркивает простоту и элегантность форм мебели за счёт тонкости валика – 8 – 10 мм, который прошивают в 3 – 4 местах.

Спинки классических кресел и бержеров обиваются по принципу подушки. Сидения кресел бержер имеют чашеобразную форму для размещения подушки. При наличии манжетов они простёгиваются.

Образец обивки кресла бержер периода Директории [1, с. 114]



LA COUVERTURE

Как и прежде используются шелка – дамаст и лампас. Преобладающие цвета – зелёный, карминовый, жёлтый. Раппорт – мелкий, частый и повторяющийся: изображения крылатой богини Ники, факелы, херувимы, курильницы, колчаны, кадуцеи, лиры, арфы и т.д.

Применяются гургуран с полосками на кремовом фоне и рытый бархат. Популярны набивной лён и хлопок, в особенности туаль де жуи (фр. La toile de Jouy).



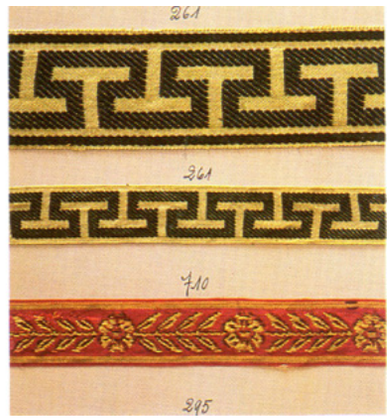
Лампас Людовика XVI и Директории Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 56]



Пекинский муар Людовика XVI и Директории Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 57]



Тесьма периода Директории, Ампира и в стиле Ренессанса Коллекция Bernard Gomond [1, с. 55]



Тесьма периода Директории Жаккардовое плетение Коллекция Bernard Gomond [1, с. 59]

АМПИР (L'EMPIRE)

Эпоха правления династии Бурбонов прервалась. На престол, хотя и ненадолго, восходит император – Наполеон I. Доверие к власти в обществе высоко, возрождается экономика. В страну возвращаются эмигранты, изгнанные аристократы, а также новая буржуазия.

Кресло бержер периода Ампир Перетянуто шёлком Шато де Багатель [1, с. 60]



После египетского похода Наполеон отправляет туда группу учёных-исследователей. Император прививает обществу собственные эстетические предпочтения. Помогают ему два выдающихся архитектора – Шарль Персье и Франсуа Фонтен.

Убранство интерьеров и экстерьеров основывается на принципе симметрии. Мебельные корпуса состоят сплошь из прямых линий и ровных поверхностей. Важный элемент декора – золоченая бронзовая фурнитура.

Ампир – авторитарный и холодный стиль, возрождающий патрицианское великолепие. Это последний Большой европейский стиль.



Золочёное кресло периода Ампир
Одна из первых моделей, изготовленных с применением пружин
Большой Трианон [1, с. 63]



Золочёное кресло периода Ампир
Пьер Антуан Белланже
Франция, первая четверть XIX века
Массив бука (береза ?), фанерование сосной, резьба, левкас, золочение
Кресла 97×65×57 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2246 (1)

LE SIÈGE

Мебель для сидения имеет квадратную или прямоугольную форму. Прямые пропорции функциональны и обусловлены модой. Мебель массивна и прочна, прямые спинки практически не имеют наклона. Жесткость обивки делает мебель неудобной.

В моде классические табуреты и складные с Х-образными ножками. Придворный этикет диктует появление новых форм мебели:

1. Стулья гондолы с выгнутой спинкой, заканчивающейся завитками.

2. Кресла, устанавливающиеся возле камина (фр. Le coin du feu). Их ещё называли Paumier. Это угловые кресла, у которых один из подлокотников имел ту же высоту, что и спинка.



Кресло с квадратной спинкой периода Ампир
Стойки подлокотников выполнены в виде дельфинов
Обивка туаль де Жуи
Замок ла Мот Тийи [1, с. 64]



Кресло с квадратной спинкой периода Ампир
Стойки подлокотников выполнены в виде египтян
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, резьба
92×62×62 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3904



Кресло, устанавливающееся возле камина
Оригинальная обивка
Дворец Фонтенбло [1, с. 66]



Кабинетное кресло периода Ампир [1, с. 64]



Кабинетное кресло периода Ампир
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, тонирование, резьба
76×60×45 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3632

3. Кушетка Рекамье (фр. Récamière). Она имела две изогнутые наружу высокие спинки в изголовье и изножье.

В период империи самыми востребованными краснодеревщиками были Жорж Жакоб и его сыновья Жорж Жакоб Младший и Франсуа-Оноре-Жорж Жакоб-Демальтер, а также Пьер-Антуан Белланже и Пьер-Бенуа Марсион.

LE FÛT

Большинство сидений стульев и кресел имеют трапециевидную форму, за исключением мебели со спинкой гондолой. Спинки были квадратными или прямоугольными. Под влиянием египетского искусства в мебели появляются звериные мотивы. Например, передние ножки оканчиваются лапами животных. Стойки подлокотников выполняются в виде сфинксов, бюстов грифонов, лебедей, львиных голов или дельфинов.

У мебели позднего Ампира передние ножки сужаются к низу. Они могут быть веретенообразными, иметь форму колчана или завершения в виде кариатид. Задние ножки – саблевидные. Передние ножки и стойки подлокотников представляют единое целое, являясь продолжением царги. Стойки иногда венчает сфери-

Кресло бержер периода Ампир
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанерование, резьба, точение
89,5×68×69,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2850



Кресло бержер периода Ампир
Красное дерево, перетянуто лампасом
Mobilier national, Париж [1, с. 64]



ческий или цилиндрический элемент. Подлокотники имеют цилиндрическую форму, даже в том случае, если они с манжетами.

Предметы обильно декорировались накладками золочёной бронзы: пальметтами, розетками, лавровыми ветвями и венками, звёздами и листьями. Бронзовая фурнитура особенно хорошо смотрелась на фоне экзотического красного дерева. В 1806 году Наполеон издал декрет о континентальной блокаде Англии, что привело к запрету импорта этой древесины из центральной Америки. По этой причине стали использовать светлые сорта – клён, ясень, ель.



Кресло бержер из красного дерева периода Ампир
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, резьба, токарная обработка
90×62×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2975 (1)



Кресло бержер из красного дерева периода Ампир
Обито набивным холстом
Замок ла Мот Тийи [1, с. 67]

Изделия, у которых царги фанеруются или окрашиваются, изготавливают из бука. Корпуса мебели для сидения из бука часто тонировали, а резьбу золотили. Мебель из красного дерева покрывали шеллаком.

LA GARNITURE

Ремни по-прежнему крепятся поверх царг. Согласно счетам, хранящимся в архивах, первые пружины в перетяжке мебели были применены в 1813 году, вопреки распространённому мнению, что это произошло около 1820 года [1, с. 65]. Обивка становится высокой и элегантной. Применяется тонкий валик диаметром около 5 мм, который прошивается тамбурным швом. Данный тип обивки требует большого количества стежков – от 6 до 9. Для фиксации обивки используются шипы. Такая прошивка делала обивку неудобной и выпуклой. Обивочная ткань становится хрупкой из-за тонкости валика. При этом до наших дней дошло немало ампирных образцов обивки, которые практически не деформированы.



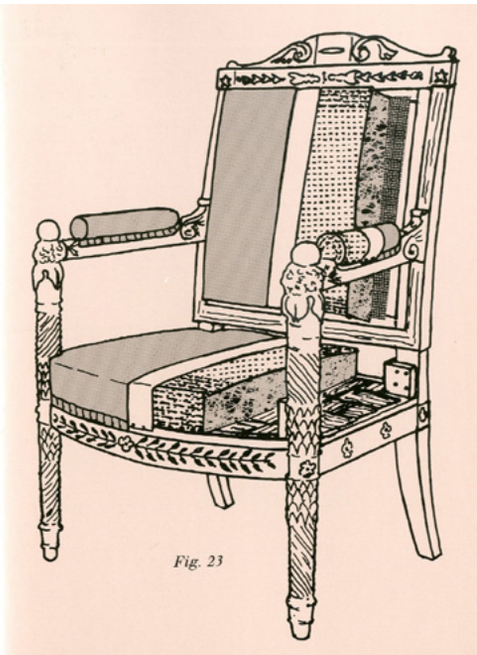
Кресло бержер из красного дерева периода Ампир
Декорировано дельфинами
Обито шерстяным бархатом [1, с. 67]



Кресло бержер из красного дерева периода Ампир
Декорировано дельфинами
Франция, первая четверть XIX века
Красное дерево, фанеровка, резьба
87 × 60 × 60 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2171



Фрагмент обивки периода Директории [1, с. 63]



Образец обивки кресла периода Ампир [1, с. 115]

Обивка спинки простёгана таким же образом, что и сидение. Квадратные и прямоугольные спинки часто имеют обивку с рамкой. Толщина обивки варьируется от 30 до 50 мм. Манжеты повторяют форму подлокотников: если подлокотник плоский, прямой или цилиндрический то манжета прямоугольная.

В период Ампира кресла бержер редки. Их подушки были невысокими, но при этом широкими, напоминая плиту (толщина 16 – 20 см).



Кресло из ореха периода Ампир Декорировано дельфинами [1, с. 67]



Кресло периода Ампир Декорировано дельфинами Франция, первая четверть XIX века Массив красного дерева, резьба 93 × 59 × 58,5 см БСИИ ASG, инв. № 11-1832 (1)

LA COUVERTURE

Мебель для сидения практически всегда обивалась шелком – лампас, брокатель, дамаст, парча, парча с золотым и серебряным шитьём, гродетур. Раппорт на ткани призван был подчеркнуть имперское величие, отсюда лавровые венки, вензель N, пчёлы, факелы, пальметты, розетки, музыкальные инструменты, строгие геометрические узоры и т.д. Цвета яркие: зелёный, карминовый, жёлтый, тёмно-синий, золотисто-бежевый.

Продукция мануфактур Гобеленов и Бове, рытый и гофрированный бархат, а также ткани из конского волоса были популярны благодаря их прочности. Гобелены и некоторые сорта ткани нуждались в применении подкладки.

Ткань в период Ампира была довольно сильно натянута, а потому она часто рвалась в местах крепления в паз. В связи с этим на стыки пришивалась тесьма потайным швом.



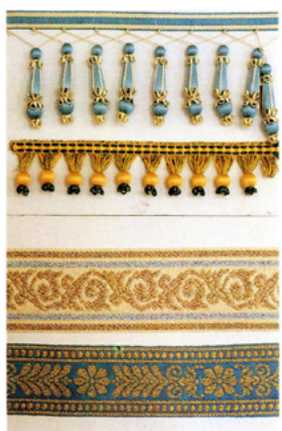
Лампас периода Директории и Ампира Лампас периода Ампир Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 66]



Лампас периода Директории, Ампира, Реставрации и Карла X Коллекция Tassinari&Châtel [1, с. 64]



Мохер периода Ампир Коллекция Lelièvre [1, с. 66]



Бахрома и тесьма периода Ампир [1, с. 66]

РЕСТАВРАЦИЯ (LA RESTAURATION)

В период с 1815 по 1848 годы к власти во Франции снова приходят короли: Людовик XVIII, Карл X и Луи-Филипп. Из-за опустошения государственной казны крупные заказы на мебель были редки. Короли использовали мебель своих предшественников. Заказы поступали, в основном, от высшей знати и буржуазии, в связи с чем мебель стала менее роскошной. На позднем этапе Реставрации возник интерес к средневековому искусству и архитектуре. Под впечатлением от средневековых архитектурных форм и элементов декора, появляется т.н.

«кафедральная мебель» (фр. «à la cathédrale»). Этот период будет непродолжительным и завершится с приходом к власти Карла X.



Кафедральный стул периода Реставрации [1, с. 72]



Кафедральное кресло периода Реставрации [1, с. 73]

Реставрация ознаменовала начало Романтизма. При Луи-Филиппе архитекторы стремятся создавать интерьеры, применяя старинную мебель. Новые формы мебели практически не появляются. Мебель проста по конструкции и отличается мягкостью линий. Индустриализация позволила значительно расширить производство мебели и снизить стоимость, что приводит к её упрощению. Главное требование к мебели для сидения одно – удобство.



Кафедральный стул периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
Массив ореха, резьба, токарная обработка
128×47,5×54 см
БСИИ ASG, инв. № 25-4105 (2)



Кафедральное кресло периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
Массив ореха, резьба, токарная обработка
128,5×62×61 см
БСИИ ASG, инв. № 25-4105 (1)

LE SIÈGE

Несмотря на то, что к власти снова возвращаются Бурбоны, производство мебели в стиле Ампир продолжается. Бронзовые накладки с ампирной символикой исчезают со спинок мебели для сидения, заменяясь на инкрустацию.

Характерные виды мебели:

1. Кресла гондолы. В период Реставрации они преобразились в кресла с подлокотниками, которые поддерживаются противоположно направленными стойками или в виде лебединых шей;



Стул периода Реставрации Шато де Буж [1, с. 69]



Набор из четырех стульев периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
Массив красного дерева, резьба
85×45×48,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3122 (1-4)



Кресло гондола красного дерева периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
82×48×52 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2461 (1)



Кресло гондола красного дерева периода Реставрации [1, с. 69]



Кресло бержер периода Реставрации
Обито стёганным набивным холстом
Шато де Буж [1, с. 70]



Кресло бержер периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
Дерево, фанерование
84×60×48 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-3884 (1)

2. Стулья имеют деревянные спинки с перекладинами, решётками или средниками;

3. Кресло Вольтера (фр. Le fauteuil Voltaire). Оно имеет низко расположенное сидение и высокую изогнутую спинку, удобную для сидящего. Автор проекта этого кресла не известен;



Кресло Вольтера периода Луи-Филиппа
Замок ла Мот Тийи [1, с. 78]



Кресло Вольтера периода Карла X
Франция, первая треть XIX века
Палисандр, точение
102×71×85 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-2394



Четыре «стула с окнами»
Франция,
первая треть XIX века
Палисандр, интарсия, резьба
83×42,5×45 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-2383 (1-4)

4. «Стул с окнами» (фр. La chaise à fenestrage), известный также как «кафедральный» или «трубадур» появился в конце правления Людовика XVIII и был популярен при Карле X;

При Луи-Филиппе стулья стали легче. Обивалось только сидение, а в спинке была сделана выемка для удобства перемещения. Такие стулья называли «летающими» (фр. chaise volante). Мебель начинают устанавливать на колесики. Классический стул периода Реставрации имел сидение в стиле Людовика XV и спинку в форме медальона. Такие модели изготавливали из палисандра и красного дерева.

В 1838 году появились кресла-жабы (фр. Le fauteuil crapaud). Они были мягкими и низкими, словно распластавшимися по полу. Их деревянные корпуса обивались в технике капитон.

Появилось канапе «тет-а-тет» (фр. Le tête à tête) или «собеседница» (фр. causeuse), рассчитанное на двоих. Оно имело две спинки, по одной с каждой стороны, соединенные дополнительной низкой спинкой или балюстрадой.

LE FÛT

При Людовике XVIII форма мебели для сидения, в сравнении с Ампиром, изменилась незначительно. Постепенно передние ножки становятся изогнутыми, иногда завершаясь имитацией «собачьей лапы» (фр. «en jambe de chien). Часто ножки дополнены разнообразными по форме перехватами. Подлокотники завершаются дельфинами, либо загнутыми внутрь крупными завитками, заменяющими собой стойки. При Луи-Филиппе форма ножек изменилась. Появились точёные и каннелированные ножки, ножки-годрон и «лягушачьи лапки» (фр. en cuisse de grenouille).



Стул периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
Красное дерево, резьба, фанеровка
84,5 × 45 × 47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2971 (1-7)



Кресло из бука периода Реставрации
Передние ножки имеют форму «лягушачьих лапок»
[1, с. 70]

Стул периода Реставрации с передними ножками в виде «собачьих лап»
Франция, первая половина XIX века
Дерево, резьба
89 × 48 × 46 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-2155 (1)





Стул периода Реставрации с передними ножками в виде «собачьих лап»
Замок ла Мот Тийи [1, с. 69]



Стул периода Реставрации
Замок ла Мот Тийи
[1, с. 69]



Кресло периода Карла X
Передние ножки имеют форму «лягушачьих лапок»
Франция, первая треть XIX века
Ясень, амарант, резьба, интарсия
92×57×68 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-3677

Иногда кресло практически полностью обито и тогда из элементов деревянного корпуса видны только ножки. Передняя царга сидения имеет форму арбалета, задняя – полукруглая. Стойка подлокотника отодвинута назад. У некоторых кресел в месте соединения стоек с подлокотниками образуется небольшой изгиб, который позволяет подлокотникам плавно переходить в спинку. Спинка эта очень хрупка, а потому поддерживается дополнительными стойками.

LA GARNITURE

Как мы уже выяснили выше, пружины появились в 1813 году в период Ампир. Применение их в отделке мебели стало настоящей революцией. Очень скоро обойщики стали использовать их для обивки сидений повсеместно. Пружины были достаточно высокими, изготовленными из стальной проволоки. Они состояли из многочисленных плотно скрученных витков, корпуса которых соединялись тонкой железной проволокой.

Методика обивки меняется. Ремни крепятся под царгой, сплачиваясь и пересекаясь. Пружины размещаются на ремнях и закрепляются в четырёх точках. Они поднимаются, опускаются и удерживаются на месте за счёт бечевы на расстоянии 2 – 4 см от шипов. Бечева эта привязана к пружинам. Чтобы предотвратить соприкосновение пружин при сжатии, между ними прокладывается пакля. Пружины покрывает прочный, пришитый к ним холст. Наполнение конским волосом осуществляется традиционным способом.



Канапе периода Реставрации
Обито бархатом
Шато де Буж [1, с. 71]



Канапе периода Реставрации
Франция, первая половина XIX века
Красное дерево, резьба
94,5×174,5×61,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3317

Кресло периода Реставрации [1, с. 69]





Кресло периода Карла X
Франция, первая треть XIX века
Массив и шпон ясеня, амаранта, резьба, интарсия
90×59 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2065 (1)

При Людовике XVIII обивка осуществлялась с применением валика диаметром 10 мм. Обивка была высокой, а пружины не использовались. Активно они стали применяться при Луи-Филиппе. Обивка стала выпуклой, а валик достигал 25 – 30 мм.

У кресла Вольтера были крупные манжеты. Здесь применялись валики диаметром 15 мм. Обивка спинки также осуществлялась с помощью валика, который имеет одинаковую толщину в изголовье и у поясницы сидящего.

Вторым важным введением этого времени была стёганая обивка. Впервые она была применена на креслах-жабах. Данная разновидность обивки позволила французским обойщикам продемонстрировать высокий уровень мастерства. Однако стёганая обивка неудобна из-за многочисленных неровностей и твёрдости. Её осуществляли двумя способами:

1. Валик располагался таким образом, что образовывал кольцо, которое заполнялось конским волосом, завёрнутым в мягкий холст;

2. Осуществляется без валика. Пуговицы распределяются по обиваемой поверхности. Затем конский волос, удерживаемый холстом, распределяется равномерно таким образом, чтобы однородно (одинаковым шагом) заполнить расстояние между пуговицами.

Каждый залом на ткани, образовавшийся после стягивания, подшивался, чтобы предотвратить быструю деформацию обивки при эксплуатации. Максимально затянутая пуговица обеспечивала удержание обивки на месте (конский волос не сбивался).



Стул середины XIX века
Замок Мёнг-сюр-Луар
[1, с. 72]



Стул середины XIX века
Дерево, резьба, точение
131 × 56 × 53 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3124



Кресло Помпадур периода Луи-Филиппа
Франция, первая половина XIX века
Дерево, резьба
98×44×60 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-1410 (1)

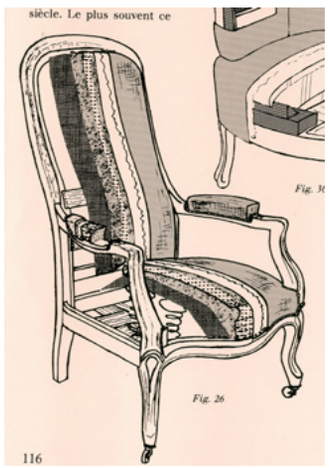
LA COUVERTURE

При Людовике XVIII мебель продолжили обивать ампирными тканями. Предпочтение отдавалось светлым, кремовым и белым тканям. В моде был мелкий раппорт, в частности россыпи розеток. Применяется лампас, дамаст, лён, букле. Среди шёлковых тканей популярны – парча, брокатель, рытый бархат, гродетур; среди набивных – туаль де Жуи, ткани из Нанта и Мюлуза.

При Луи-Филиппе стали популярны цветочные принты на тёмном фоне. Гобелены часто украшали букетами. Для обивки недорогих моделей мебели использовали прочный мохер тёмной цветовой гаммы – фиолетовый, лиловый, синий.



Кресло Помпадур
периода Луи-Филиппа
Обито бархатом [1, с. 74]



Образец обивки кресла
Вольтера периода
Реставрации [1, с. 116]



Канапе «тет-а-тет» периода Реставрации
Декорировано инкрустациями [1, с. 74]



Канапе «тет-а-тет» периода Реставрации
Клеймо братьев Жансельм
Палисандр, светлое дерево, фанеровка
92×167,5×60 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2312 (1)



Кабинетное кресло середины XIX века [1, с. 76]



Кабинетное кресло середины XIX века
Массив дуба
78×63,5×57 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3008 (1)



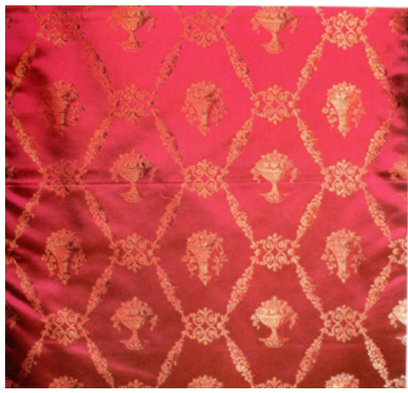
Кресло бюро из красного дерева периода Луи-Филиппа [1, с. 77]



Кресло бюро из красного дерева периода Луи-Филиппа
Франция, первая половина XIX века
79×61×54 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3951



Лампас периода Ампир и Реставрации
Коллекция Tassinari&Châtel
[1, с. 69]



Дамаст периода Ампир и Реставрации
Коллекция Tassinari&Châtel
[1, с. 71]

СТИЛЬ ВТОРОЙ ИМПЕРИИ (LE SECOND EMPIRE)

Период Второй Империи – время активной индустриализации. В 1848 – 1849 годах произошла революция. Рабочие, недовольные низким жалованьем, выступили против буржуазии, сколотившей огромные состояния при Луи-Филиппе. Высшие слои общества жили в роскоши и комфорте, что не могло не отразиться на мебели. Второй Ампир – Золотой век обойного мастерства. Обойщики вкладывали в свои работы всю энергию и фантазию.

Интерьерные убранства времён Второй Империи отличались тяжеловесностью и перегруженностью тканями и драпировками. Помимо перетяжки мебели, обойщики также занимались оформлением окон и кроватей, изготовлением настенных и напольных покрытий. Мебель и без того массивная, из-за тяжеловесной обивки становится ещё более объёмной. Предметы декорируются железом, хрусталём, папье-маше и т.д.



Кресло из палисандра со спинкой королевы в стиле Неорококо
Установлено на колёсиках [1, с. 81]



Кресло из ореха со спинкой королевы в стиле Неорококо
Установлено на колёсиках
Франция, вторая половина XIX века
102 × 73 × 63 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-1135 (1)



Кресло в стиле Людовика XIV
[1, с. 83]



Кресло в стиле Людовика XIV
Франция, вторая половина XIX века
Дерево, резьба
115 × 74 × 70 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3118



Стул для курения
Франция,
середина XIX века
Дерево, объёмная резьба, золочение
82×43×46,5 см
БСИИ ASG,
инв. № 11-1723

LE SIÈGE

Мебель Второй Империи не обладала гармоничными пропорциями и изящными линиями. Из-за обильного декора она тяжеловесна. Копируемые модели прошлых эпох воспроизводились, однако без особой строгости. Мебельщики позволяли себе вольно интерпретировать их формы. Самой популярной моделью было кресло Помпадур. Это кресло было удобным, несмотря на жёсткость обивки. Валик в нижней части спинки позволял сидящему с комфортом разместиться в этом кресле.

Популярной становится мебель, в которой все элементы деревянной конструкции скрыты под обивкой. Апогеем такой формы мебели стало кресло-жаба. Помимо кресла Помпадур, распространение получает кресло Марии-Антуанетты и с ламбрекенами. Все канапе, каминные кресла, шезлонги и герцогини этого периода можно классифицировать по форме спинок. Каминные кресла имели низкие сидения, располагавшиеся на расстоянии 30 см от пола. Во второй половине XIX века они использовались для пеленания младенцев.



Стул для пеленания младенцев второй половины XIX века [1, с. 85]



Кресло-жаба [1, с. 86]

Основные виды мебели для сидения Второй Империи:

1. Английское кресло. Подлокотники изогнуты на концах, спинка прямая или вогнутая. Свод спинки – прямой или в виде шляпы;

2. Детский стульчик. По конструкции напоминает английское кресло, однако его спинка оканчивается перекладиной;

3. Кресло-подушка. Его спинка, сидение и подлокотники обиты по принципу подушки. По углам нашиты пуговицы;

4. Кресло Медичи. Напоминает мебель периода Генриха II, состоящую сплошь из прямых линий. Каждый элемент корпуса данного кресла имеет прямоугольную форму;

5. Кресло Ротшильда. Верхняя часть его спинки имеет форму валика, подлокотники отсутствуют;

6. В период правления Наполеона III популярность приобрела необычная форма мебели для сидения со спинкой, расположенной по центру. По обе стороны от неё или по кругу располагалось несколько сидящих спиной к спине. Данная разновидность мебели получила название «La boudeuse» (рус. «Капризница») по одноименной картине Антуана Ватто.

7. La borne – многоместная мягкая или стёганая мебель с рядом кресел, расположенных вокруг центральной оси. Сидящие размещаются спиной друг к другу. Данный предмет мебели мог быть круглым, квадратным, в форме эллипса или восьмиугольника, со спинкой в виде конуса или цилиндра;

8. Канапе-конфидант были двухместными;

9. L'indiscret – трёхместная мебель для сидения. Кресла расположены друг за другом таким образом, что напоминают пропеллер. Данный предмет мебели позволяет трём сидящим разговаривать друг с другом, не поворачивая головы. До наших дней их дошло очень мало. В моду они снова вернуться в XX веке, приблизительно в 1965 году.

До конца XIX века мебель для сидения оснащалась колесиками, а спинки ручками или выемками для удобства транспортировки.

LE FÛT

Поскольку деревянные корпуса мебели для сидения в большинстве своём скрыты обивкой они практически не имеют столярной обработки, что привело к снижению качества продук-

Современная копия «L'indiscret» второй половины XIX века [1, с. 84]

Современная копия «La boudeuse» второй половины XIX века Изготовлена Школой Буля [1, с. 84]





Кресло подушка Отделка осуществлена с помощью шнуров, оборок и пуговиц по углам [1, с. 86]





Кресло подушка [1, с. 88]

ции. Исключение составляет резьба. Благодаря достижениям индустриализации обработка древесины осуществляется машинным способом, что существенно снижает затраты на её производство. Корпуса мебели упрощаются. Точёными остаются только передние ножки. Передняя царга сидения кресла-жабы имеет форму арбалета или скруглена. У английских трапециевидных кресел свод бывает прямой, в виде арбалета или ручки корзины.

LA GARNITURE

Мебель для сидения этого периода практически полностью обивается тканью. Толщина обивки всегда одинаковая – 3 см, независимо от стиля. Обивка мебели имеет округлые формы и большую высоту из-за крупных пружин. Необходимо было обеспечить свободный ход пружин, чтобы веревки не создавали сопротивление, поэтому пакля всегда находилась между пружинами. Вогнутые спинки кресла-жабы крепились с помощью корсетного выступа в области сидения. Этот выступ расположен в нижней части спинки и фиксируется зажимами на прочном полотне или за счёт горизонтального натяжения. Этот выступ эффективен, если его высота, которая составляет 18 – 22 см, регулируется под конкретного человека.

Перетяжку мебели осложняет неизбежное образование складок на спинке. Подготовка и установка лент (фр. bolduc), а также швы на подлокотниках требуют высокой точности и большого мастерства. Ленты незаменимы при работе с полосатыми и узорчатыми тканями.

Благодаря декоративному эффекту стёганая обивка была в моде всю вторую половину XIX века. В XVIII веке капитон представлял собой стяжку, которая использовалась для застёгивания подушек, в XIX веке – это пуговицы, которые удерживают на месте конский волос. Размеры капитона постепенно уменьшались с 23×30 см до 12 – 14×18 см.

Появляются новые способы обивки:

1. Смешанная обивка, включает простёганную обивку размером 8×12 см с каждой стороны сидения и классическое натяжение обивки по центру и наоборот;

2. Пандус (обивка под углом) – не столь распространённый тип обивки. Он может использоваться для обивки как всего предмета, так и отдельных его частей (спинки, сидения или подлокотников). Такая обивка создавала впечатление рамки. Она может быть отделена от основной обивки зазором, либо крепиться к ней. Здесь также встречаются свои разновидности: простая или лигатурная (правильная и неправильная).



Кресло-жаба
По центру вставка из гобелена
[1, с. 87]



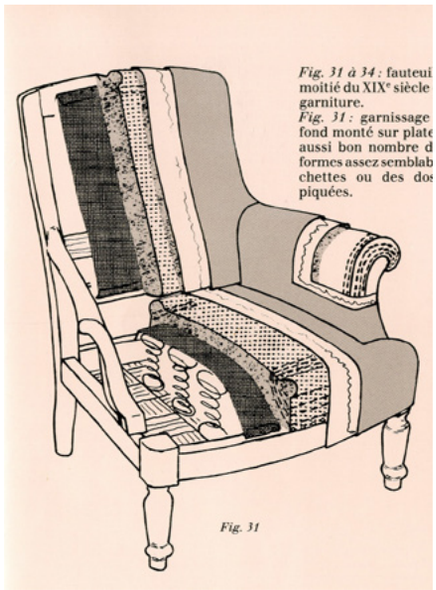
Кресло, трансформирующееся в шезлонг [1, с. 88]

Данный тип перетяжки также может компоноваться с обивкой натяжением или капитоном. Может производиться с применением шнуров;

3. Обивка, имитирующая подушку, которая накладывается на спинку или сидение.

Два последних типа обивки относятся к концу XIX века. С 1880 года стёганая обивка капитон практически исчезает. Хлопковые холсты широко распространяются во второй половине столетия, вытесняя льняные. В конце XIX века начинают применяться флис и ватин в качестве прокладки между обивкой и тканью. В начале XX века это станет распространённой практикой.

Конский волос по-прежнему широко применяется. Для удешевления обивки также используется растительное волокно и пакля.



Образец обивки кресла Второй империи в технике капитон [1, с. 117]

LA COUVERTURE

При Наполеоне III дорогие ткани применяются не столь часто. Всё также используется брокатель, лампас, бархат, сатин и фай. Последние два сорта ткани часто имели набивной рисунок в виде крупных букетов цветов ярких оттенков на светлом или тёмном фоне. Для создания копий мебели прошлых эпох использовались соответствующие им ткани и раппорты.

С развитием индустриализации распространяется ролевая печать на ткани, что приводит к снижению её стоимости. Сатин и холсты ткались со льном и хлопком. Обивка недорогой мебели осуществлялась шерстяным бархатом или мохером тёмных тонов: фиолетового, бордо, красного и зелёного цветов. Для создания декоративного эффекта часто применяется обивка двух контрастных цветов. Часто используются разные сорта тканей для перетяжки одного предмета, например, велюр и гобелен, холст и набивной сатин.

Обивка мягкой мебели часто заканчивается ниже пояса царг. В этом случае она завершается бахромой. Часто бахрома использовалась чтобы скрыть неэлегантные ножки предметов. Её разнообразие поражает: сетчатая, мулине, позументная, состоящая из множества орнаментов, таких как жасмин, завитки, фитильки и проч. Завершающим штрихом служили оборки: присборенные, плиссированные, драпировки.



**Брокатель периода Наполеона III
Коллекция Tassinari&Châtel
Дворец правосудия Парижа [1, с. 89]**



**Брокатель 1870 года
Коллекция Tassinari&Châtel
Отель-де-Виль, Париж [1, с. 89]**

РЕНЕССАНС:



Двухцветный дамаст (инв. № 14-2026)



Дамаст «Венеция» (инв. № 14-2793)



Дамаст "Венеция" (инв. № 14-2794)

НЕОКЛАССИЦИЗМ (ЛЮДОВИК XVI)



Муар набивной "Eranthis" (инв. № 14-2663)



Хлопок набивной "Eranthis" (инв. № 14-2674)



Хлопок набивной "Aulnay" (инв. № 14-2664)

СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XIII:



Ткань букле (инв. № 14-2021)



Смешанное шерстяное полотно эпенгле (инв. № 14-2510)



Смешанная шелковая камчатная ткань (инв. № 14-2513)

АМПИР:



Шелковая камчатная ткань (инв. № 14-2029)



Шелковая камчатная ткань (инв. № 14-2030)

СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XIV:



Дамаст XVII в. (инв. № 14-4462)



Полушерстяная дамастовая ткань “Dunois” (инв. № 14-2677)



Дамаст (инв. № 14-2508)

РЕСТАВРАЦИЯ:



Полушерстяная ткань "Artémis” (инв. № 14-2671)



Шелковая камчатая ткань (инв. № 14-3837)



Лён и хлопок (?) (инв. № 14-3662)

СТИЛЬ РЕГЕНТСТВО:



Ткань букле (инв. № 14-2023)



Шелковая камчатая ткань (инв. № 14-2027)



Шелковая камчатая ткань (инв. № 14-2028)

НАПОЛЕОН III:



Хлопок набивной "Les Amours" (инв. № 14-2666)



Хлопок набивной "Les Amours" (инв. № 14-2667)

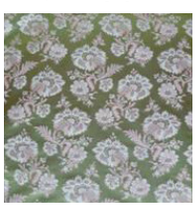


Дамаст (инв. № 14-3838)

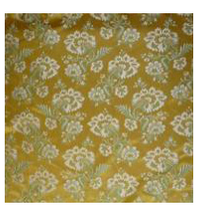
СТИЛЬ РОКОКО (ЛЮДОВИК XV):



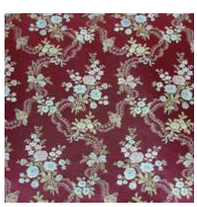
Шелковая камчатая ткань (инв. № 14-4270)



Шелковая камчатная ткань "Beaumarchais” (инв. № 14-2797)



Шелковая камчатная ткань "Beaumarchais” (инв. № 14-2798)



Шелковая камчатная ткань "Guardi” (инв. № 14-2799)



ДЖАКОМО ФРАНЧЕСКО ЧИППЕР, СКОРЕЕ ДРАМАТУРГ, ЧЕМ КОМЕДИОГРАФ



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

В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ХРАНИТСЯ КАРТИНА ДЖАКОМО ФРАНЧЕСКО ЧИППЕРА (1664-1736) «В МАСТЕРСКОЙ САПОЖНИКА». КАРТИНА ЯВЛЯЕТСЯ ХАРАКТЕРНЫМ ОБРАЗЦОМ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА, БЕЗ КОТОРОГО ТРУДНО ПРЕДСТАВИТЬ РАЗВИТИЕ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ В МИЛАНЕ В XVIII ВЕКЕ. ЕГО СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ ПРОСТОЛЮДИНОВ, ГРОТЕСКОВЫЕ, С ДОЛЕЙ ЮМОРА, ПОЛЬЗОВАЛИСЬ СПРОСОМ У ИТАЛЬЯНСКИХ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ И ТУРИСТОВ, ЧТО ВЫЗВАЛО БОЛЬШОЕ ЧИСЛО ПОДРАЖАТЕЛЕЙ, ИСКАЖАЮЩИХ ОБЪЕКТИВНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЕГО НАСЛЕДИИ

Художник Джакомо Франческо Чиппер, известный также как Иль Тодескини – (Маленький немец, на самом деле австриец) работал в Бергамо и Брешии в первой половине XVIII века. Настоящее имя художника – Якоб Франц. Он родился 15 июля 1664 года в Австрии, в городке Фельдкирхе в предгорьях Альп. Есть предположение, что Чиппер мог быть сыном художника Якоба Циппера, умершего в Вене в 1701 году в возрасте 54 лет [10].

В 25 лет он переехал в Милан, где остался навсегда. Здесь он и получил итальянский вариант своего имени – Джакомо Франческо. 7 октября 1696 года Чиппер женился на 23-летней Джулии Франческе Галдоне, дочери нотариуса. «Породнившись» с Миланом, Чиппер не ассимилировался в его художественную среду, спустя десятилетие после свадьбы, несмотря на популярность, он подписывал картины «Иль Тодеско» (немецкий).

В течение всей жизни Чиппер придерживался голландско-фламандских традиций, хотя и с интересом относился к произведениям Пьетро Беллотто, особенно к его портретам стариков. Сюжеты художника легко вписываются в популярный жанр, получивший особое распространение в Ломбардии и Центральной Европе, олицетворением которого является творчество Джакомо Черути по прозвищу «Питоккетто» - «Маленький нищий».

Ломбардия считается основным местом творчества Чиппера, хотя письменных доказательств этому пока не обнаружено, что можно объяснить некоторой небрежностью, с какой ученые – современники художника, ориентированные большей частью на академические жанры, обычно относились к представителям «низшего искусства». Считалось, что для изображения реальности такой, какая она есть, без ее идеализации, требуется немного воображения [5].



Чиппер, Джакомо Франческо
В мастерской сапожника
Холст, масло. 82 х 98 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3808

В своих работах Чиппер сочетал барочные традиции и новый реализм. Сильное влияние на живописца оказали «питтори делла реалта» – «художники реальности», популярные в Италии в XVII–XVIII столетиях. Истоки этого направления восходят еще к живописи Леонардо да Винчи, но решающее влияние на него оказали Караваджо и его ученики. В своем творчестве они подчеркивали характерность, вплоть до шаржированности, типажей, их жанровые композиции не стремились приукрашивать действительность, скорее, напротив. Хотя некоторые художники и пытались воспроизвести реальность в более позитивном свете и тем самым облагородить низкие сюжеты, это не меняло общей картины.

Творчество Джакомо Франческо Чиппера не всегда считалось достойным термина «реалистичное»: еще в 1953 году Роберто Лонги демонстративно не включил его картины в выставку, посвященную ломбардскому реализму. По его словам, повседневные сцены Чиппера с их ухмыляющимися главными героями не имеют ничего общего с настоящим реализмом [5]. Даже сегодня обсуждение картин художника в основном сосредоточено на анекдотическом, даже карикатурном впечатлении, какое производят его герои. Замечательно реалистичные фрагменты, например, натюрморты или анималистические сцены, выглядят несколько условно из-за геометрически скомпонованного живописного пространства, отрицающего центральную перспективу.

Картина Чиппера из БСИИ ASG является типичным примером его творчества. Жанровая композиция, представляющая эпизод в череде будней сапожника, помещена в некую абстрактную среду, что позволяет художнику ограничиться плоскостным решением. Нейтральный фон, треугольная композиция с четкими геометрическими связями – все это мы находим у автора очень часто. Традиционно для Чиппера выписаны и лица персонажей, как правило, треугольной формы, с маленьким ртом и выразительными глазами. Глаза доминируют не только на лице жены, о чем-то задумавшейся, но и на лице сапожника, хотя он и не смотрит на зрителя, весь поглощенный работой. Но особую живость картине придают тщательно выписанные руки персонажей, занятых привычным ремеслом. Выделенные верхним скользящим светом, они привычно держат инструменты, движения их скупы и доведены до автоматизма. Со знанием дела Чиппер «разложил» сапожные инструменты: колодку, клещи, шило…

Сегодня картины Чиппера можно найти в музеях Лондона, Копенгагена, Мюнхена, Милана, Венеции, Праги, Будапешта, Кракова, Варшавы, Киева, Санкт-Петербурга, Москвы и Казани. На данный момент к авторству художника, имевшего большую аудиторию подражателей, относят около 140 картин. Четыре подписанные картины художника находились в Капо Димонте – художественном музее Неаполя, и в 1791 году были выбраны Якобом Филиппом Хаккертом для оформления Королевского дворца Кардителло, а после были переданы в Казерту – загородный дворец неаполитанских королей.

В определенной степени Чиппера можно охарактеризовать как мастера одной темы. Он без устали повторял и варьировал сюжеты из жизни обитателей «дна». Хотя его произведения выглядят довольно гротескными, иногда анекдотическими, Чиппер больше ориентирован не на забаву зрителя (как многие его коллеги), а на призыв к сочувствию и благотворительности [7]. Во второй половине XVIII века, уже после смерти художника, жанру «голландизма», приверженцем которого Чиппер оставался на протяжении всей своей жизни, стало уделяться больше внимания.

Круг сюжетов и образов Чиппера также напоминает голландскую и фламандскую жанровую живопись. Художник чаще всего писал сцены городской торговли, крестьянской трапезы, драки, ремесленных занятий. Бытовые сюжеты этих картин включают элементы натюрморта и реального неромантизированного пейзажа. Художник обладал характерным почерком, его картины узнаваемы по технике и простоватым, чтобы не сказать грубым, лицам героев.

Честно и натуралистично Чиппер изображал окружающий предметный мир: его герои чистят рыбу, ловят мышей, кормят младенцев грудью, ломают горбушку хлеба, избавляются от вшей... В одном сюжете перед зрителем проходят семейные династии: мудрые одряхлевшие старики и старухи, трудолюбивые, еще не утомленные жизнью родители, озорные подростки и дети.

О популярности творчества Чиппера свидетельствуют многочисленные копии его работ, зачастую выполненные слабыми подражателями, и интенсивная работа его мастерской, из-за чего в настоящее время трудно установить хронологию работ художника [2, p. 178].

Большое число картин, принадлежащих к лучшим образцам его наследия, найдено в Австрии и Венгрии. Возможно, живописец некоторое время работал на территории так называемой «Дунайской монархии», впоследствии ставшей могущественной Австрийской империей. С этим же может быть связана версия о происхождении фамилии Зиппер: от территории Зипса (по-венгерски Сепес, Спиш), туристической территории современных Словакии и частично Польши, тогда колонизированной немцами [10].

Первые известные на сегодняшний день письменные сведения о Чиппере содержатся в анонимной заметке, опубликованной в «Газете изящных искусств» в 1859 году, где описываются четыре жанровые сцены большого формата, подписанные «Джакомо Франческо Циппер, немец», находившиеся у торговца произведениями искусства Т. Уэлсби в Лондоне. Картины к нему поступили из коллекции Стоу-Хауса, известного особняка в Бэкингемшире (две спустя почти столетие были проданы на аукционе Sotheby's в Лондоне 24 февраля 1971 года под названиями «Рыночная сцена» и «Урок музыки») [10]. В заметке говорится: «Мы видели в галерее мсье Томаса Уэлсби, Ватерлоо-Плейс, четыре любопытные картины, достойные некоторых замечаний по причине тайны, царящей над историей их автора. Но мы не слышали о Джакомо Франческо Чиппере, и пока не встретили никого, кто мог бы дать нам хоть какое-то представление об этом художнике, поскольку это имя не встречается ни у одного из авторов, к которым мы обращались. Очень немногие люди слышали это имя раньше, но оно написано большими буквами на четырех панелях... Эти картины написаны в масштабной и энергичной манере, которая очаровывает испанской или неаполитанской школой» [10].

В 1956 году благодаря исследованию Миклоша Мойзера список работ Чиппера достиг 80 наименований. С ростом интереса к «художникам-реалистам» российские, тогда советские, ученые стали рассматривать Чиппера либо в более широкой связи с жанристами – М.Г. Вартанова (1959), Б.Р. Виппер, либо в монографической трактовке – М.И. Щербачева (1960) [10]. Наконец, Олдржих Блажичек

(1965) дополнил известное на тот момент наследие Чиппера более чем десятью картинами, сохранившимися в чехословацких тогда собраниях, и одновременно предпринял периодизацию его творчества.

Хронологически упорядочить произведения, распределенные, к примеру, по десятилетиям – 1705, 1715,1725 и предпоследним годом жизни – 1735, крайне сложно: препятствием является большой разрыв их качественных характеристик, некоторые лишь условно можно отнести к работам мастерской Чиппера или его подражателей.

Картины Чиппера, отличающиеся острым, а порой и суровым натурализмом, изображают людей, попавших в различные обстоятельства жизни улицы: азартные игры, торговля на рынке и в разнос, внезапные драки, веселые застолья в стенах таверны. Чрезвычайно обширная палитра сюжетов, однако, не поддается интерпретации как изображение случайно подсмотренных домашних или уличных сцен. Очевидно, что выбор художника неизменно отвечает заранее установленному и повторяющемуся сценарию, где главные герои его картин действуют как марионетки, подчиняясь твердой руке режиссера. И если значительная часть его сюжетов не лишена комического подтекста, то нет недостатка и в эпизодах моралистически-назидательного толка, трактующих грубые нравы толпы как отрицательное явление, которое следует осуждать.

Смеются ли они громко, спорят или молча размышляют о горьких условиях жизни, персонажи произведений Чиппера предстают перед нами героями отдельного мира, социально обездоленными и лишенными всякой возможности изменения своей участи. Чаще всего это настоящие проказники, не просто показывающие, но даже манифестирующие признаки своей бедности: рваную одежду, грязные малосимпатичные лица, руки, запеченные солнцем и отмеченные тяжелым трудом. И то, что среди множества типов, «населяющих» картины живописца, очень часто фигурируют и нищие, изображенные с протянутыми к зрителю шляпами, просящими подаяние, лишь подтверждает эти выводы [3, p. 1149].

АВТОПОРТРЕТЫ ХУДОЖНИКА



Чиппер, Джакомо Франческо
Художник в своей мастерской
Холст, масло. 80 x 99 см
Государственный музей искусств, Карлсруэ

Так называемые автопортреты Чиппера не дают ясного представления о его внешности. Похожие друг на друга, они изображают живописца в рваном платье в своей мастерской перед мольбертом, который иногда развернут к зрителю, и мы видим, что он пишет; на стене могут висеть «учебные пособия»: гипсовые маски и отливки частей человеческого тела. Художник может изобразить себя и в виде шаржа.



Чиппер, Джакомо Франческо
Портрет художника
Холст, масло. 118 x 94 см



Чиппер, Джакомо Франческо
Музыканты (1690-ые)
Холст, масло. 130 x 103 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

Чиппер Джакомо Франческо
Продавец сладостей и пончиков (ок. 1700)
Холст, масло. 111 x 92 см
Мадрид, Музей Прадо



Другой тип автопортрета хранится в Королевской коллекции в Великобритании, на нем Чиппер дает урок живописи своим детям.



Чиппер, Джакомо
Художник в своей мастерской (1736?)
Холст, масло.128,6 x 166,5 см
Королевская коллекция, Великобритания

Этот портрет художника является одним из четырех полотен Чиппера, впервые упомянутых в описи картин в Кенсингтонском дворце во время правления Георга III. Картина, должно быть, - одна из последних работ художника, поскольку подписана и датирована 1736 годом, годом его смерти. Часть подписи теперь неразборчива, но она была полностью воспроизведена в описи, составленной Ричардом Редгрейвом в 1871 году [4].

В центре композиции - художник, он работает в окружении семьи. Слева дочь растирает краску на каменной плите двуручным пестиком (курантом), а справа два сына-подростка делают наброски в эскизных папках. Над ними мать с прялкой (встречающейся во многих картинах Чиппера как символ добродетельности, в чем опять же проявляется голландско-фламандский ориентир его творчества). Она выглядывает из-за мольберта художника, затеняя глаза рукой. На столе на переднем плане лежит маленькая собачка, свернувшись калачиком рядом с инструментами художника: мастихином, кистями, горшком для смешивания, банкой разбавителя и коробкой, на которую кладут кисти.

Хотя предполагалось, что образ художника может быть автопортретом, сравнение этой работы с другими картинами Чиппера показало, что это может быть и общим типом, встречающимся в других его картинах, например, в «Продавце пончиков» и в «Музыкантах» из ГМИИ им. А.С. Пушкина.

РЫНОЧНЫЕ СЦЕНЫ РАСЦВЕТА ТВОРЧЕСТВА

Расцвет мастерства Чиппера приходится на 1620-е годы, к этому периоду относится картина из Эрмитажа, где отражены все наиболее сильные стороны его творчества; ве-



Чиппер Джакомо Франческо
Бытовая сцена (ок. 1720)
Холст, масло. 164 x 205 см
Государственный Эрмитаж

ликолепный рыбный натюрморт сочетается с бытовой сценой: торговка потрошит рыбу, а к ней подошла, очевидно, не в первый раз, семья обездоленных, которых она подкармливает.



Чиппер Джакомо Франческо
Продавец рыбы
Холст, масло. 64 х 83 см

Другая жанрово-натюрмортная картина - «Продавец рыбы» - словно бы напоена свежим воздухом морского побережья. Чиппер ярко передает малейшую деталь, даже еще влажную чешую рыбы, разложенной на столе и в корзинах.

Семья торговца занята повседневной рутиной: маленький сын то ли ждет постоянного покупателя, для которого уже приготовлена корзина, то ли собирается ее отнести, жена терпеливо потрошит лягушек, а глава семьи разделывает рыбу для постоянного покупателя, с которым они понимают друг друга без слов. Чиппер превосходно передает красоту повседневности, ничуть ее не приукрашивая: тяжелый и не такой уж прибыльный труд рыбака подчеркнут его натруженными руками с набухшими венами. Остатки непроданного улова будут развешены над прилавком, для чего уже приготовлены крюки, лежащие на углу стола.

В отличие от многих своих коллег, трактовавших повседневные сцены с меланхолическим пафосом или иронией, Чиппер придерживался оптимистичного изображения жизни.

Художник нередко повторял своих персонажей, так, покупателя в черной треуголке мы встречаем на картине «Продавщица фруктов», ставшей топом торгов аукционного дома Доротеум в апреле 2017 года.



Чиппер Джакомо Франческо
Натюрморт с рыбой и моллюсками (1735)
Холст, масло. 75 х 59 см



Чиппер, Джакомо Франческо
Продавщица фруктов
Холст, масло. 187,5 х 126,5 см
Аукцион Доротеум, 25.04.2017. Эстимейт € 150,0 – 200,0 тыс.

На переднем плане справа молодая продавщица фруктов предлагает свой товар подошедшему мужчине. Слева роскошный натюрморт демонстрирует богатства итальянской природы: тыквы, кабачки, порей, баклажаны, корзину, переполненную персиками, мальчик, изображенный в тени на среднем плане, тщетно старается обратить внимание на свежепойманную рыбу, а за ним изображен юноша, просящий милостыню.

Эта работа является одной из самых известных композиций Джакомо Франческо Чиппера, а ее размеры свидетельствуют о том, что она выполнена по заказу. Во втором десятилетии XVIII века он был достаточно авторитетен, чтобы получать заказы от знатных семей. Настоящая работа в числе пяти полотен была заказана графом Альфонсо Висмарой для его виллы в Монтесоларо [9, p.150]. Картина, несомненно, может быть отнесена к наивысшим достижениям художника по своему живописному уровню. С помощью света Чиппер моделирует как щедрые плоды, так и прелесть молодой женщины, теплый блеск ее кожи, похожей на персик, который она протягивает покупателю; ее опрятность и сдержанная поза далеки от грубости многих сельских женщин, обычно изображаемых в других работах Чиппера. Колористическое решение картины также не совсем обычно для мастера, чаще использовавшего земляные, не такие светоносные краски.

Повторение, вплоть до цитирования, этого женского образа мы видим в картине «Сельский концерт».



Чиппер Джакомо Франческо
Сельский концерт
Частная коллекция, Нова Лигура



Чиппер Джакомо Франческо
Торговка рыбой
Холст, масло. 92 х 117 см
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

«Светоносной» является и работа из ГМИИ Республики Татарстан: пока торговка рыбой, задумавшись, ждет покупатели наготове с весами, рыночный воришка таскает рыбу с прилавка.

Посредством индивидуализации персонажей, занятых повседневными делами, Чиппер смог принципиально обновить жанр бамбочады, добавляя, где уместно, иронию и гротеск. Яркие маски, патетические, сатирические и т.д., можно найти и в других его работах, в основном, из частных коллекций, например, в «Драке», где фигуры, корзины и натюрморты с рыбой напоминают стилистические особенности рассматриваемой выше сцены.



Чиппер Джакомо Франческо
Драка
Частная коллекция, Брешия

РЕАЛЬНОСТЬ КРУПНЫМ ПЛАНОМ

В наследии Чиппера, повторимся, исключительное место принадлежит жанровым сценам с весьма ограниченным тематическим репертуаром. В основном они большого формата, часто с объектами, переданными в натуральную величину. Окружающая среда и фон игнорируются, а пространственные отношения между людьми и объектами, которые в основном переданы в плоскости, не ясны. Утрированная характеристика фигур и отсутствие как логической связи, так и пространственных эффектов являются наследием учителя Чиппера датчанина Эберхарда Кейля (1624-1687) и отличают также других «pittori della realta» – группы «живописцев реальности», куда входили М. Черквоцци, Дж. Бонито и Дж. Траверси.

Среди занятий преобладают еда и питье, но представлены также музицирование (первенствует флейта), игра в карты или морру, сюжеты из жизни нищих. Кроме того, нередко герои заняты домашними делами, такими как стирка, шитье, прядение. Другой повторяющийся мотив – учитель с учениками во время занятий чтением или музыкой. Наконец, есть четвертая важная группа: отдельные фигуры уличных торговцев или различные ремесленные и рыночные сцены, которые часто служат поводом показать великолепные композиции натюрмортов, что передано выше.

Картины Чиппера характеризуются острым, а иногда и беспощадным натурализмом. Он в основном изображает простых людей, попавших в различные сложные обстоятельства своей и без того не устроенной жизни: от игры в азартные игры до рыночных сцен, от внезапной потасовки до веселого бражничанья в стенах трактира. Чрезвычайно обширная коллекция сюжетов неизменно подчиняется заранее установленным правилам: герои Чиппера – марионетки в руках судьбы. Иногда сценарий направлен на комический эффект и возбуждение любопытства, нет недостатка в эпизодах с моралистическим подтекстом, когда грубые привычки простого люда служат поводом для издевки. Все это соседствует с трогательными сценами, вроде греющейся крестьянки и мальчика за трапезой (1705), одухотворенной атмосферой сердечного участия, что делает ее одной из вершин творчества художника [3, p. 1148].



Чиппер, Джакомо Франческо
Старая крестьянка, греющаяся у очага, и мальчик (1705)
Холст, масло
Частная коллекция

Картина представляет нам двух персонажей – старую крестьянку, греющуюся у очага, и мальчика, которого она кормит, неслучайно в сцене задействована прялка – символ добродетельности. Это полотно, как и работу из Государственного Эрмитажа, относят к вершине творчества Чиппера [3, p.1148], в том числе и за то чувство сопричастности, которое оно вызывает у зрителя. А образ мальчика художник неоднократно повторял, мы видим его в «Бытовой сцене» из Эрмитажа, минимально видоизмененным - в «Драке». Эти непрерывные повторы характерны для Чиппера и, естественно, облегчают задачу подражателям.



Чиппер, Джакомо Франческо
Драка
Холст, масло. 225 x 430 см
Аукцион Доротеум, 24.04.2018. Эстимейт € 62,5 тыс.

Примерно в этот же период – первое десятилетие XVIII века – написана картина «Драка», проходившая в качестве лота аукционного дома Доротеум в 2018 году.

Центром композиции выступает стол, разделяющий дерущихся. Слева в камине жарится курица на вертеле, а на переднем плане разложена дичь. Справа стоит крестьянка, без особого любопытства наблюдая за происходящим, а за ее спиной за другим столом сидят двое выпивающих. Для всех подобные сцены привычны, только юноша, в центре на заднем плане, наблюдает за дракой, держась за прутья высокого окна.

Эту многолюдную сцену художник мастерски организовал вокруг серии диагоналей, которые способствуют ритму композиции, наделяя каждую фигуру пространством собственной мизансцены. Персонажи типичны для Чиппера: крестьяне, нищие, городской плебс. Широкая композиционная компоновка и искусная манипуляция светом способствуют созданию пространственной глубины в картине, в то время как интенсивно переданная светотень указывает на датировку этой работы первыми годами XVIII века.

Близка к этой работе сцена в таверне, которая представляет собой руины: бывшая арка скрыта порослью, «стеной», отделяющей таверну от улицы, выступают остатки колонн и каменной кладки.

В центре композиции опять же находится стол, столешница которого грозит обрушением из-за облокотившегося на нее кавалера. За столом спиной к зрителю сидит хорошо одетая дама, в честь которой ее визави с любовно-искательно взглядом поднимает бокал. Даму же гораздо больше заботит ее собачка, ожидающая угощения: хозяйка держит в руке кусок колбасы, а правой, в которой зажата салфетка, сигнализирует своей питомице, чтобы была наготове. В правой нижней части картины — старый скрипач и юная клавесинистка, за спиной кавалера старая нищенка, протягивающая руку в надежде на подаяние. В левой части картины находится большой открытый камин, рядом с которым находится слуга. Выразительная жанровая картина, отражающая дух XVIII века, богата аллюзиями и деталями. Композиция спроектирована так, чтобы быть выразительной и за счет колорита, и за счет света, как это обычно бывает у Чиппера. Цветовая палитра ограничена коричневыми тонами, которые еще больше оживляет желто-белое платье дамы.

БЕЗ ПЕРСПЕКТИВЫ, НО СВЕТОНОСНО

Работы Чиппера, особенно начального периода, имеют яркие, как у итальянцев, цвета с подчеркнутой светотенью, свидетельствующей о его связи с голландско-фламандской школой. Нордическое влияние особенно заметно в картинах со смеющимися мальчиками, напоминающими о Хальсе, Чиппер Джакомо Франческо Сцена на рынке. Частная коллекция к этой группе относится картина, обнаруженная Блажичком в замке Раец-над-Свитавой.



Чиппер,Джакомо Франческо
Молодая пара в таверне
Холст, масло. 104 x 140 см
Аукцион Хампель, 2009 год. Эстимейт € 75,0 – 95,0 тыс.



Чиппер Джакомо Франческо
Сцена на рынке
Частная коллекция



Чиппер Джакомо Франческо
Цыганский дантист
Замок Раец, Моравия



Чиппер, Джакомо Франческо
Лекарство от ран
Замок Раец, Моравия

Помимо темы (необычны для Италии семейные идиллии и светские сцены с музыкантами), к нордическим элементам следует отнести изображение интерьеров (хотя и нечетко выраженное) и степень реалистичности физиономических типов, костюмов и натюрмортов. Однако подлинная связь с реальностью отсутствует; академическую концепцию юга (хотя речь идет о севере Италии) выдает «производный» реализм, оперирующий моделями и заранее установленными элементами сцены, не желающий отказываться от идеализации и проявляющийся в искусственно составленных сюжетах, как это можно наблюдать в «Цыганской сцене» 1705 года.

Произведения среднего периода, примерно с 1715 года, имеют более светлый и разнообразный колорит, утонченную пластику и четкий, почти сухой рисунок, что может быть объяснено влиянием П. Беллотто. Композиции становятся богаче и сложнее, преимущественно полнофигурные группы размещаются в довольно большом пространстве, которое при этом представляет собой неопределенную сценографию, не интерьер и не пейзаж, что позволяет художнику избегать перспективного изображения.

Светотень – основной способ передачи изображенного в картине «Старуха с лампой». Написанная через 15 лет после «Старика в шляпе» из Серпуховского музея, она напоминает рембрандтовских стариков и старух. Изборожденное морщинами лицо прекрасно выражением покоя и смирения, а руки с набухшими венами напоминают о том, скольких же людей они обиходили, согрели и накормили.



Чиппер Джакомо Франческо
Старуха с лампой (1715)
Холст, масло. 96 х 79,5 см
Национальный музей искусства Каталонии



Чиппер,Джакомо Франческо
Старик в шляпе (1700-ые)
Холст, масло
Серпуховский историко-художественный музей

Не менее распространенными у Чиппера являются и бытовые цены с юмористическим подтекстом, такие как борьба с грызунами и паразитами.

На скамье сидит крестьянка, перед ней латунный подсвечник с погасшей свечой, рядом стол, за которым сидит молодой человек, в руке у нее сработавшая мышеловка, которую она собирается открыть. Персонажи залиты светом, поступающим откуда-то слева.

Чиппер может помещать своих персонажей в архитектурную или природную среду, как в представленной ниже работе. При этом пейзаж – цвет неба, силуэты деревьев – чисто итальянский.





Чиппер Джакомо Франческо
Женщина ищет вшей у ребенка, крестьяне поют у трактира
Холст, масло. 73,6 х 57,6 см.

Чиппер, Джакомо Франческо
Куропатка, индейка и гусь
Холст, масло. 75 х 96 см
Частная коллекция

Чиппер Джакомо Франческо
Крестьянская пара с ловушкой
Холст, масло. 115 х 90



Чиппер демонстрирует большую, как и в натюрмортах, способность к изображению животных, которых он часто помещает на передний план: часто встречаются совы, попугаи, сороки, индюки, утки с выводком, но прежде всего собака. Чисто фантазийным является анималистический натюрморт «Куропатка, индейка и гусь», в котором гусь больше похож на утку, и вся пернатая живность с удивлением взирает на черепах и морскую свинку.

Контраст между лучшими картинами Чиппера и многочисленными работами его подражателей омрачает образ художника, который, конечно, слабее Черути, но в той тематической нише, которую он для себя определил, написавший превосходные картины. Однако очевидно, что, помимо этой иконографической зависимости, образы, созданные в 1680-х годах Черути, глубоко отличаются от образов Тодескини, предлагая совершенно иной подход к этим популярным темам.

У Чиппера мы не встретим явно комических и гротесковых образов, он не только более правдив, но и сочувствует своим героям. Ощутить «расстояние» между Черути и Чиппером позволяет «Девушка» с собакой» из Метрополитен-музея. Картина экспонировалась в 1922 году как работа Чиппера, и только благодаря Роберто Лонги была «возвращена» Черути в 1927 году [7, p.393].



Черути Джакомо
Мальчик с корзиной рыбы
Холст, масло
Флоренция, Палаццо Питти



Черути Джакомо Антонио
Портрет молодой женщины с собакой (1740-ые)
Метрополитен музей

Черути получил прозвище «Питоккетто» (маленький нищий) из-за его успеха в изображении представительниц низшего рабочего класса, таких как эта женщина, служанка, несущая собаку своих хозяев. Открытость и миловидность, а еще более прямой взгляд и уверенный жест красивой руки придают ей необычную степень достоинства. Избалованная собака, тем временем, подчеркивает разрыв между служанкой, нанятой в услужение животному, и ее хозяевами. Тонкая игра пепельно-розоватого, белого и зеленого цветов наделяет модель элегантностью, обычно присущей изображениям персонажей более высокого социально круга.

То, что Чиппер не был единственным в Ломбардии художником, с симпатией относившимся к обездоленным, демонстрирует прекрасная картина, представленная впервые на жанровой выставке в Брешии в 1998 году, включившей ранние и наиболее реалистичные работы Чиппера. Тема нищенства здесь интерпретирована на высочайшей драматической ноте, не допускающей никакой иронии – серьезен и мрачен путь этих трех обездоленных фигур, бредущих в поисках перемен, что помогут им выжить. Необыкновенно реалистична и «красноречива» их одежда, особенно юбка матери, сшитая из кусков так называемого генуэзского полотна, того самого, что шло на паруса, а затем на джинсы. Эта деталь не только подчеркивает колорит сцены, но и своей редкой достоверностью поднимает ее на уровень документа.

ЗАБЫТЫЙ В ИТАЛИИ, ОЦЕНЕННЫЙ ВО ВСЕМ МИРЕ

Итак, Чиппер был менее новаторским, чем его предшественники из числа «питтори делла реалта». Он следовал уже проторенными путями и адаптировал идеологию голландской живописи на итальянское искусство. «Иностранность Чиппера» в Италии находит выражение и на художественном уровне. Основное настроение в искусстве Джакомо Франческо балансирует между усмешкой и юмором, подчас прямолинейным, но никогда не уничижительным. Его взгляд на героев всегда пронизан сочувствием и добротой [7].



Чиппер Джакомо Франческо
Крестьянская трапеза (XVIII в.)
Холст, масло. 70,5 х 93,5 см
Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского



Художник, работавший в Ломбардии
Мать с двумя детьми (конец XVII века)
Частная коллекция



Чиппер Джакомо Франческо
Крестьянская трапеза
Холст, масло. 115,8 х 92,3 см



Чиппер Джакомо Франческо
Игроки в карты
Холст, масло. 144 х 115 см
Частная коллекция, Стокгольм



Чиппер Джакомо Франческо
Вырезание камня безумия
Холст, масло. 175 × 229 см
Музей современного искусства Андре-Мальро, Гавр

Картина «Крестьянская трапеза» – характерная работа мастера. Композиция отличается классической уравновешенностью, простотой, скупостью деталей. Художник сжимает пространство, чередует планы. Ровный рассеянный свет выделяет формы из полумрака интерьера. Пластическая завершенность и замедленный ритм движений подчеркивают ценность каждого персонажа.

Фигуры в бедной залатанной одежде, предстающие как бы на сцене, не хотят вызывать сострадания к своему тяжелому положению, а скорее готовы развлечь зрителя. Прежде всего это достигается насмешливым или лукавым выражением лица. Чиппер не занимается психологическими исследованиями, он пишет своих героев «здесь и сейчас».

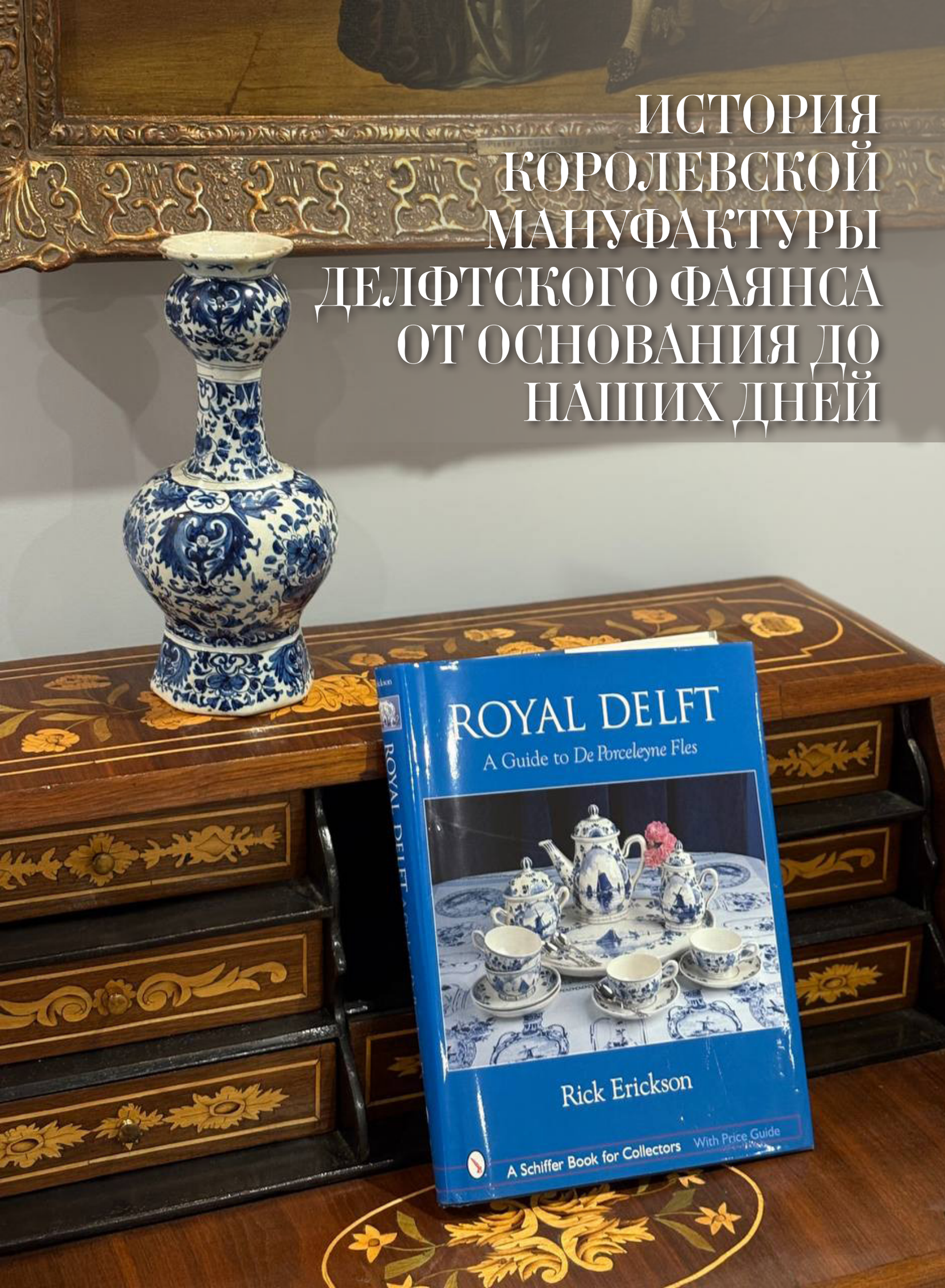
Ученые расходятся во мнениях в оценке позднего периода Чиппера. Все более поспешная манера, стереотипные формы и физиономические типы с подчас деформированными до карикатурности необыкновенно безобразными лицами, повторение композиций в упрощенной форме в невообразимом количестве свидетельствует о большой армии подражателей.

Важно подчеркнуть, что жанровые сцены Милана и Ломбардии первых десятилетий XVIII века отмечены довольно типичными персонажами с явными признаками профессионального нищенства [3, p.1148]. Сцены, главными героями которых всегда или почти всегда являются маргинализированные и бродяги с подчеркнутыми, иногда чрезвычайно жестко, характеристиками их бедности, является важной составляющей миланской и ломбардской жанровой продукции этих лет для туристов, в которой живопись Джакомо Франческо Чиппера занимает особое место.

Список использованной литературы:

1. Benno G. Giacomo Francesco Cipper, genannt Todeschini// Monatshefte für Kunstwissenschaft. – Leipzig, 1916. – S.278-280.
2. Cifani A., Monetti F. La collezione di dipinti di Pietro Mellarède (1659-1730) e degli eredi nel castello di Betton Bettonnet in Savoia// Saggi e Memorie Di Storia Dell'arte. – 2009. – Vol. 33. – P. 165–203.
3. Frangi F.Dai Pitozzhi al «Buon Villan»: Metamorfosi della pittura di genero a Milano negli anni di Parini//G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca L'amabil rito:Società e cultura nella Milano di Parini, Bologna, Cisalpino. – 2000. – T. 1.– P.1145-1161.
4. Gruber G. Giacomo Francesco Cipper detto il Todeschini (1664-1736): doctoral thesis/Vienna University. – Vienna, 1997. – 368 p.
5. Gruber G. Realistic Elements in the Work of Giacomo Francesco Cipper before 1715//Artibus et Historiae. – 2001. – Vol. 22. – № 43. – P.109-125.
6. Law E. The Royal Gallery of Hampton Court Illustrated: Being an Historical Catalogue of the Pictures in the Queen's Collection at that Palace, with Descriptive, Biographical and Critical Notes, Rev., Enl., & Illustrated with a Hundred Plates. – London: G. Bell and Sons, 1898. – 336 p.
7. Morandotti A. et al. Roberto Longhi e la pittura lombarda del Seicento e del Settecento: il caso di Giacomo Ceruti (1698-1767)//Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi. – Esperia, 2017. – P. 385-406.
8. Tschaikner M. et al. Jakob Franz Zipper,il Todeschini "(1664–1736)–Ein bedeutender Maler aus dem Vorarlberger Oberland //Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseum–Freunde der Landeskunde. – 1994. – P. 165-177.
9. Waterhouse E. Italian Baroque Painting. – London, 1962. – P. 150.
10. Wishnevsky R. detto il Todeschini//Dizionario biografico degli italiani. – 1981. – Vol. 25. – Точка доступа: https://www.treccani.it/enciclopedia/cipper-giacomo-francesco-detto-il-todeschini_(Dizionario-Biografico)/(проверен 11.06.2025)

ИСТОРИЯ КОРОЛЕВСКОЙ МАНУФАКТУРЫ ДЕЛФТСКОГО ФАЯНСА ОТ ОСНОВАНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ





Алия Хисматуллина,
ведущий искусствовед МИКН ASG

АННОТАЦИЯ: в статье рассказывается о знаменитой фабрике делфтского фаянса De Porceleyne Fles с 350-летней историей, единственной сохранившейся мануфактуре с оригинальной продукцией в Голландии. На основе материалов из книги Рика Эриксона «Royal Delft. A guide to De Porceleyne Fles» исследуется разнообразие производимых ею керамических изделий и успешное руководство фабрикой, позволяющее ей функционировать и в настоящее время.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: делфтский фаянс, делфтский синий, керамика, фарфор, Делфт, De Porceleyne Fles.

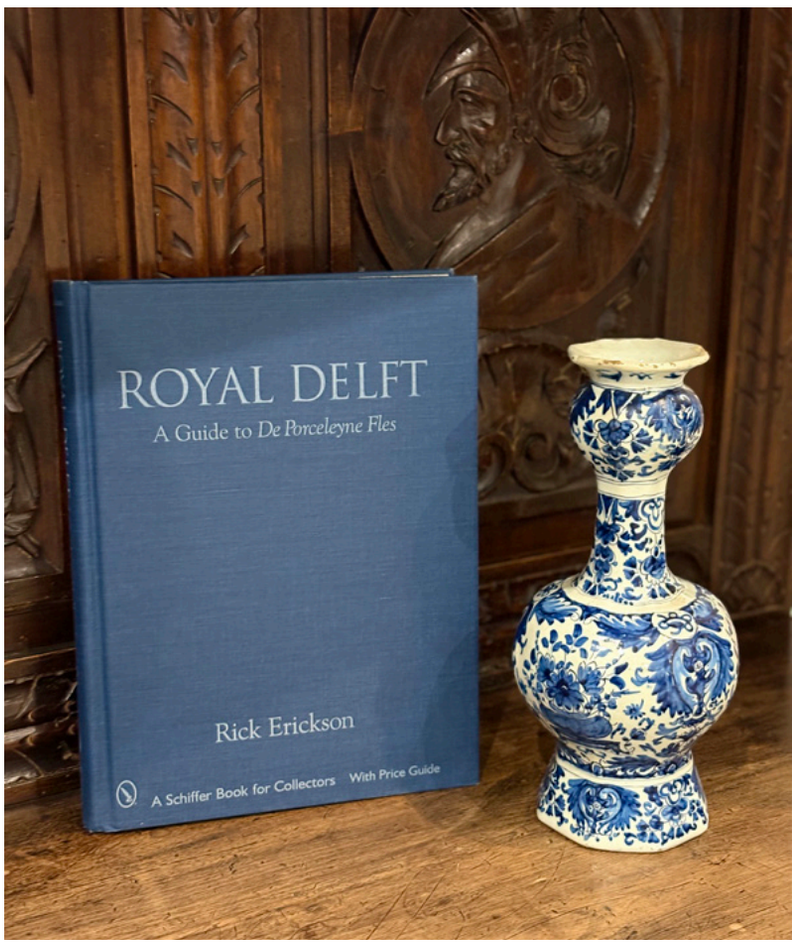
ABSTRACT: the article describes the famous Delftware factory De Porceleyne Fles with a 350-year history, the only surviving manufactory with original products in Holland. The variety of ceramics produced here and the successful management of the factory allowing it to function at the present time are examined and based on materials from the book "Royal Delft. A guide to De Porceleyne Fles" by Rick Erickson.

KEYWORDS: Delftware, Delftblauw, ceramics, porcelain, Delft, De Porceleyne Fles, Royal Delft, Delft blue.

XVII век в истории голландского искусства примечателен не только как Золотой век нидерландской живописи, но и как расцвет гончарного ремесла. Корабли Ост-Индской компании обеспечивали импорт китайского фарфора, однако его стоимость была высока даже для самых состоятельных голландцев. Бело-голубые керамические изделия создавали большой ажиотаж и местные предприимчивые мастера начали производить аналог китайского фарфора – делфтский фаянс. Первая керамическая мастерская в Голландии была открыта в 1564 году в городе Миделбург. А к 1695 году в Делфте было уже 32 мастерских по изготовлению фаянса.

Большое собрание изящных искусств ASG среди многочисленных фарфоровых изделий располагает делфтскими бело-голубыми блюдами и вазами. Одна из них была изготовлена на знаменитой фабрике De Porceleyne Fles.

Самая крупная фабрика фаянса в Делфте De Porceleyne Fles была основана в 1653 году и действует по сей день. В библиотеке Международного института культурного наследия ASG хранится редкая книга об этой фабрике под названием «Royal Delft. A guide to De Porceleyne Fles» Рика Эриксона (Rick Erickson), опубликованная американским издательством Schiffer Publishing Ltd в 2003 году. Книга состоит из двух частей, в первой рассказывается об истории данной мануфактуры, а во второй о разновидности изделий, производимых в De Porceleyne Fles. Обратимся к этому источнику, чтобы глубже погрузиться в феномен делфтского фаянса и единственной сохранившейся делфтской фабрики.



Книга Рика Эриксона «Royal Delft. A guide to De Porceleyne Fles» из библиотеки Международного института культурного наследия ASG

Понятие «делфтский фаянс» стало гораздо более широким, чем просто обозначение предметов из керамики с оловянной глазурью, изготовленных в нидерландском городе Делфт. Его используют, говоря о керамике и изразцах, украшенных ветряными мельницами и други-

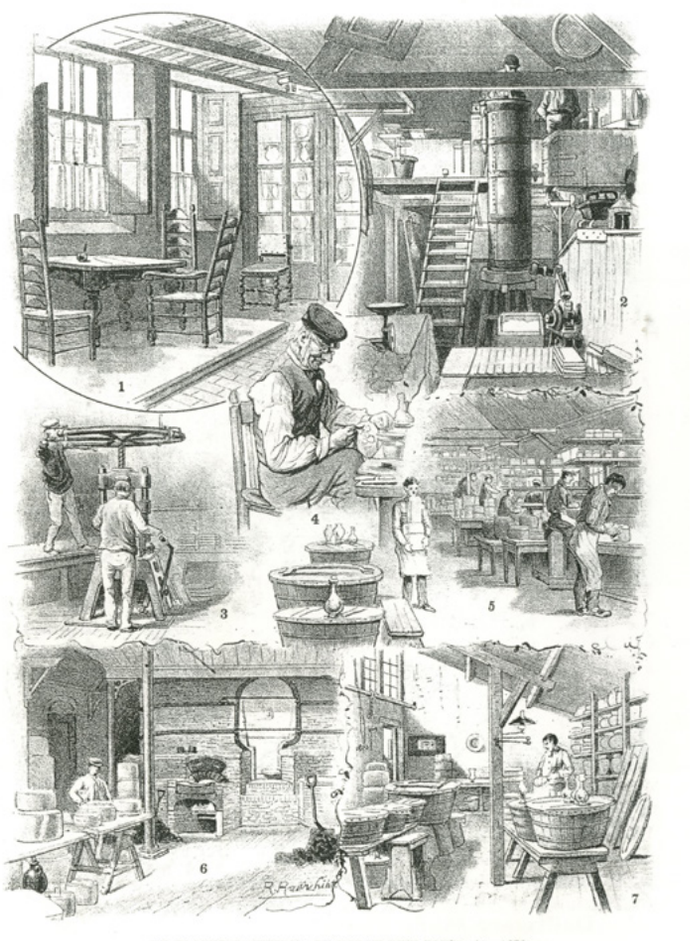
ми голландскими мотивами и пейзажами, независимо от места происхождения, техники и качества декора. Наиболее известен делфтский фаянс в голубом цвете, но и украшения в других цветах можно увидеть на посуде с конца XVII века.

Автор называет делфтский фаянс «усовершенствованной майоликой», указывая 3 их основных различия. Во-первых, голландские мастера использовали смесь глин, что позволяло создать изделие намного тоньше как фарфор. Во-вторых, лицевая сторона изделия из майолики обычно покрывалась дорогой белой непрозрачной оловянной глазурью, а внутренняя сторона – более дешевой свинцовой глазурью. Делфтские гончары покрывали все поверхности оловянной глазурью и добавляли второй бесцветный слой глянца. А в-третьих, майолику укладывали в печи на маленькие поставки-треноги, которые оставляли следы как сверху, так и с обратной стороны посуды. Делфтские изделия укладывали в печь, опирая на три штифта, воткнутые по бокам керамических трубок, таким образом, следы оставались только на нижней стороне, приближая сходство с фарфором [9].

Делфт был идеальным местом для производства этого нового товара. Здесь была уже опытная рабочая сила, талантливые гончары и художники, а также множество заброшенных пивоварен с печами. Поблизости от Делфта были богатые месторождения глины, а гавань и окрестности соединялись водными путями. Как уже было упомянуто, к концу XVII века промышленность разрослась до 32 гончарных мастерских. Они носили такие названия, как «Греческая», «Павлинья», «Белая звезда», «Фарфоровый коготь», «Фарфоровый флес» и др. Хотя в некоторых названиях встречается слово «фарфоровый», настоящего фарфора они не производили.

В XVII – начале XIX века гильдия Святого Луки в Делфте состояла из художников, гончаров, ткачей гобеленов и печатников. Чтобы обеспечить качество продукции и защитить гончаров и художников, правила гильдии установили, что управлять цехом и продавать керамику мог только тот владелец, кто сдал экзамен на мастера-гончара. Поэтому владельцы, не владеющие этим ремеслом, были вынуждены нанимать гончаров для управления бизнесом. Гильдия также регулировала вопросы найма мастеров, решала споры и разногласия по поводу контрактов и заработной платы.

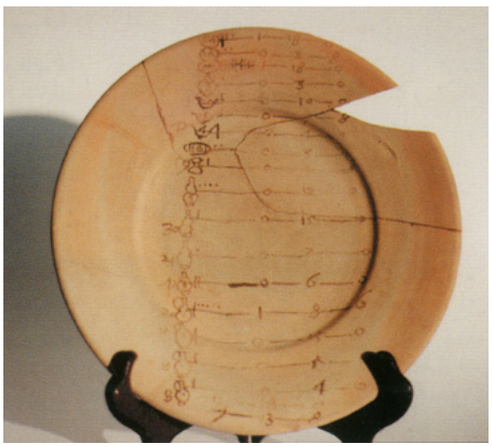
Изначально делфтская керамика была копией китайских форм и декоров посуды, горшков и ваз. С понижением спроса на китайский фарфор уменьшилась необходимость в его имитации. Фабрики стали использовать декоративные мотивы, в которых больше чувствовалось голландское влияние. Так, стали изображать европейцев, а не жителей Востока, и пейзажи Голландии. В конце XVII века по-



DE PLATEELBAKKERIJ „DE PORCELEINE FLES", Ao. 1672.
1. Ontvangkamer. 2. Het aardhuis. 3. De tegelpers. 4. A. C. Tulk, geb. 31 Dec. 1803, overl. 13 Sept. 1893. 5. De vormzaal (witte plaats). 6. De groote oven (vloer). 7. Het glashuis.

Зарисовки фарфоровой фабрики из журнальной статьи, 1894 г.
1. Приемная
2. «Земляной» (глиняный) дом
3. Плиточный пресс
4. Адольфус Корнелис Тулк (1803-1893)
5. Формовочный цех
6. Большая печь
7. Помещение для глазурования изделий

явилась полихромная делфтская посуда, хотя большая ее часть по-прежнему оформлялась в голубых тонах. Также изготовлялись неокрашенные белые и черные изделия.



Блюдо, XVII век
Голландия
Из-за брака использовалось не по назначению, а для записей учета ваз и других изделий.

Несмотря на развитие современных технологий каждое изделие из фарфора на фабрике De Porceleyne Fles по-прежнему расписывается вручную в соответствии с многовековой традицией, которая связывает настоящее с очень далекой эпохой [12].



Гончары в мастерской De Porceleyne Fles

Иногда фабрики ставили свои марки на посуду, особенно на заказную или более дорогую продукцию. Но чаще всего посуда продавалась без марок, она предназначалась для домашнего пользования. «Домашняя» керамика с повреждениями выбрасывалась и до наших дней сохранилась посуда, которая хоть и могла быть повреждена, но по всей видимости была более высокого качества.

После открытия каолина в Европе в 1710 году была открыта первая европейская фарфоровая фабрика в немецком городе Мейсен. Вскоре в Германии и Франции открылись и другие мануфактуры, составившие серьезную конкуренцию делфтским, так как богатые и искушенные люди обратили внимание на модный фарфор. Некоторые фабрики в Делфте пытались конкурировать, сокращая расходы, переходя на массовое производство и снижая качество своей продукции. Но это только ускорило их упадок. Но были и фабрики, которые приняли вызов конкуренции и, подражая европейскому фарфору, изготовляли, например, красочные супницы, масленки, соусницы, фигурки животных. И всё же к 1860 году в Делфте осталась только одна фабрика – De Porceleyne Fles.

28 марта 1653 года Давид Антонис ван дер Пит (David Anthonisz van der Piet) получил разрешение от властей переоборудовать мельницу в мастерскую для измельчения краски, используемой для окрашивания дельфтского фаянса. Эта мельница располагалась в Ньюве-Лангендайке. В июле этого же года сын Давида Ян Давидс ван дер Пит (Jan Davidsz van der Piet) зарегистрировался как делфтский мастер-гончар. Через 2 месяца отец занял 2000 флоринов для переоборудования своего дома в фабрику делфтского фаянса. Весьма сомнительно, что это начинающее деловое предприятие производило в то время фаянсовую посуду. Ван дер Пит-старший уехал из Делфта в Лейден и позже стал торговцем посуды в Амстердаме. В феврале 1655 года он приступил к юридическим формальностям по продаже своей фабрики. Она была продана за 2000 флоринов Ваутеру ван Энхорну (Wouter van Eenhoorn) и Кирийну Альдерсу ван Кляйнховену (Quirijn Aldersz van Cleijnhoven).

Ван Энхорн и ван Кляйнховен были деловыми партнерами, хотя только ван Кляйнховен был керамистом и его задачей было обучить второго всему, что связано с гончарным искусством. Постепенно их фабрика расширялась. В

1663 году их партнерство завершилось и ван Кляйнховен единолично продолжил заниматься гончарным бизнесом вплоть до своей смерти в 1695 году. После него дело продолжила его вдова, пока не продала его торговцу из Лейдена Йоханнесу Ноттеру (Johannes Knotter) за 6100 флоринов [14].

Ноттер не был гончаром, поэтому, согласно правилам гильдии Святого Луки, он нанял мастеров для управления фабрикой – Йоханнеса Вербурга (Johannes Verburgh) и Дирка Баанса (Dirk Baans). Именно Ноттер был первым, кто рядом со своими инициалами ставил значок в виде маленькой бутылочки, эта марка в последствии стала частью фирменного знака на более чем 300 лет. В 1701 году компания была продана Марселису де Влугту (Marcelis de Vlugt) из Дордрехта за 4800 флоринов.

Де Влугт владел фабрикой до 1750 года. Он также не был керамистом и нанял управляющего. В последствии фабрика перепродавалась еще несколько раз, но наиболее интересен период, когда ею владел Хенрикус Пикардт (Henricus Piccardt) по прозвищу Капитан в связи с его должностью артиллерийского кладовщика до французской оккупации Голландии [16].



Пара ваз, изготовленных в De Porceleyne Fles при Пикардте

Пикардт был зарегистрирован как коммерсант, а в гильдию Святого Луки его приняли в 1805 году. Его можно назвать бизнесменом-новатором, так как он делал все возможное, чтобы его фабрика продолжала работать. Например, он имитировал посуду в стиле Веджвуд, используя неокрашенные заготовки, купленные в Англии, и напечатанные переводные узоры, для этого Пикардт нанял рабочих из Великобритании. В 1834 году компания начала производство фарфоровых энергосберегающих печей на полученные от государства субсидии и авансы. Кроме того, у Пикардта были хорошие отношения с Голландским Коммерческим Обществом (Nederlandse Handel-Maatschappij), предоставляющим важные заказы на поставку изделий в Голландскую Индию. При необходимости Пикардт производил новинки или вносил изменения в уже производимый фарфор, что помогло его фабрике пережить все остальные мастерские в Делфте. Перед смертью он продал ее своей дочери Гертруде Кристине Магдалене Алиде Пикардт (Geertruida Christina Magdalena Alida Piccardt).

Под руководством Гертруды фабрика по-прежнему производила небольшое количество традиционной делфтской посуды: простые сосуды для экспорта в Голландскую Индию и Африку для нужд голландской армии, небольшие партии расходной керамики, такой как баночки для лекарств и мазей, а также немного декоративной керамики. В то время у Пикардтов был главный конкурент – гончар



Гертруда Пикардт (1821-1908)

Петрус Регут (Petrus Regout) из Маастрихта, производивший посуду в английском стиле из английских материалов, форм и декора, что сделало его фабрику крупнейшей из промышленных фабрик в Нидерландах. В ответ Гертруда тоже приняла решение о производстве посуды и декоративных изделий с английским орнаментом [19].

В 1860 году фабрика De Porceleyne Fles начала выпускать высококачественный огнеупорный кирпич для облицовки паровых машин и котлов на заводах и водонаносных станциях. Эти кирпичи изготавливались любого размера и формы, а их производство было одобрено Королевским Инженерным Институтом (Koninklijk Instituut van Ingenieurs). В 1861 и 1864 годах завод наградили серебряными медалями. К 1876 году производство кирпича составляло более 2/3 бизнеса фабрики, а его прибыль обеспечила продолжение деятельности.

Голландский инженер-энтузиаст Йост Тоофт (Joost Thooft) приобрел эту фабрику у Гертруды Пикардт в 1876 году. Вот как он писал об этом в письме своему брату: «Проделав такой долгий путь, сел на поезд, доехал до Делфта, позвонил в дверь мисс П., предъявил свою визитную карточку и спросил не может ли она работать с партнером, преемником. Оправившись от изумления, мисс Пикардт решила рассмотреть это предложение. Последовали переговоры, сначала об аренде, затем о партнерстве и, наконец, о поглощении. В 1876 году я вступил во владение и собираюсь, если возможно, привнести что-то еще и вдохнуть новую жизнь в концерн». Спустя годы о деятельности Тоофта было опубликовано несколько статей, в них указывается, что ему удалось возродить делфтский фаянс, а «его фабрика ответственна за возрождение национальной истории Голландии».



Йост Хоофт (1844-1890)

Йост Тоофт окончил Делфтскую политехническую школу, где изучал гражданское строительство, а затем приобрел опыт деловой деятельности, работая во Фрайеноорде, Хенгело, Шикдаме, Амстредаме, Ротердаме, Лидсе, Мюнхене и Франкфурте. Он проявлял большой интерес к искусству и развитию ремесел, особенно керамики. Читал лекции и писал статьи о делфтском фаянсе [22].

По началу Тоофт торговал посудой под маркой «Пиккардт и К°», вероятно, чтобы сохранить и расширить репутацию предшественников. В то время он внес немного изменений в производство. Основным продуктом по-прежнему оставался огнеупорный кирпич, но гончары также экспериментировали с глиной, красками, глазурью и другими техниками, пытаясь создать качественную делфтскую посуду с ручной росписью. Вскоре фабрика отказалась от технологии оловянной глазури в пользу менее дорогостоящей веджвудской технологии, позволяющей получать более долговечные изделия. Используя смесь глин, подвергая изделие однократному обжигу для получения твердого бисквита, украшая изделие, покрывая его глазурью и подвергая повторному обжигу, удалось получить изделие с синим декором, на котором можно рисовать с высокой детализацией и оттенками. К концу 1880-х годов эксперименты гончаров привели к производству керамики неизменно высокого качества.

Помимо преодоления технических трудностей Тоофт сам руководил бизнесом. Изначально финансирование фабрики осуществлялось из личных средств и помощи его шурина. К 1880 году был привлечен дополнительный капитал за счет деловых людей города. Тоофт также участвовал в различных выставках, как в Голландии, так и за рубежом. В то время в штате фабрики значилось 88 сотрудников, из них только трое были художниками. Самым выдающимся из них был Адольфус Корнелис Тулк (Adolphus Cornelis Tulk).

Тулк, с юности обучавшийся расписыванию керамики, был последней живой связью со

старой делфтской традицией. Он начал работу на фабрике De Porceleyne Fles в качестве подмастерья у Пикардта в 1814 году. Тулк оказал помощь Тоофту в разработке новой техники подглазурной обработки изделий из делфтского фаянса и научил начинающих художников тому, что он знал о старых техниках и узорах, включая «узор подсолнуха Тулка», который использовался на фарфоровых изделиях в ранние годы его творчества. Можно предположить, что большинство, если не все, изделия, выпущенные в период с 1876 по 1879 год, были разрисованы Тулком, хотя он редко ставил свою подпись. Он вышел на пенсию в 1887 году, проработав на фабрике 73 года.

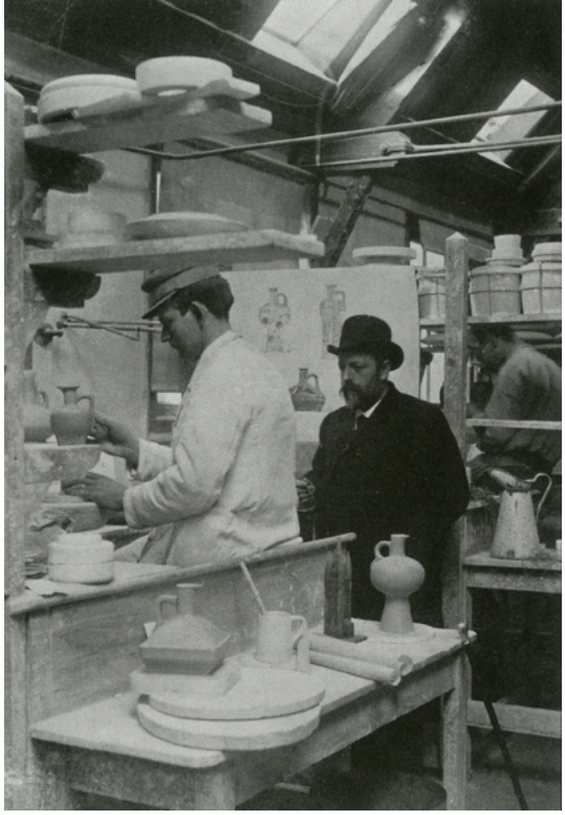


Адольфиус Корнелис Тулк (1803-1893)



Блюдо с изображением А.К. Тулка

В 1877 году Йост Тоофт предложил сотрудничество Адольфу Ле Конту (Adolf Le Conte), который в последствии стал художественным руководителем фабрики De Porceleyne Fles. Ле Конт получил образование в Делфте, Германии и Франции. С 1874 по 1894 год он преподавал дизайн в Делфтской политехнической школе, где оказал огромное влияние на следующее поколение голландских мастеров прикладного искусства. Он также преподавал в Королевской академии искусств в Гааге и Академии искусств в Ротердаме, читал лекции и писал статьи. Ле Конт был одаренным художником, дизайнером и преподавателем, его графичные, акварельные и живописные работы были популярны в то время. Он часто выставлялся, тесно общаясь с другими художниками. Он разработал витражи и архитектурные украше-



Адольф Ле Конт (1850-1921) в мастерской De Porceleyne Fles (на фото справа)

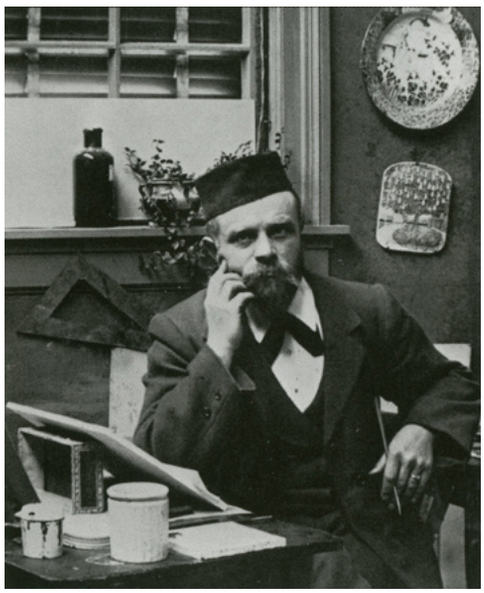
ния для ряда важных зданий, включая собор Святого Бавона в Харлеме, Новую церковь в Амстердаме и Дворец мира в Гааге [24].

В De Porceleyne Fles Ле Конт отвечал за разработку форм моделей для большей части коллекции фабрики, а также некоторых декоративных элементов. Его значение для De Porceleyne Fles и даже частично для всей голландской керамической промышленности трудно переоценить. Его тесные связи с представителями гаагской школы художников поспособствовали тому, что многие из них внесли свой вклад или разрешили воспроизвести свои картины на фарфоровых изделиях. Ле Конт оставался художественным руководителем до 1915 года.



Часы и вазы, дизайн которых разработан Адольфом Ле Контом

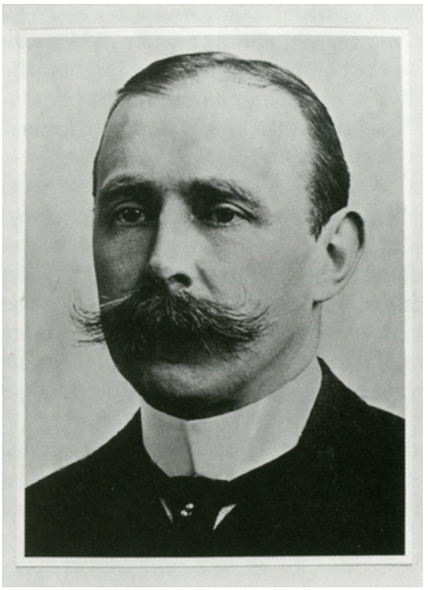
Следующей важной личностью в истории делфтской фабрики был Леонардус (Леон) Йоханнес Сенф (Leonardus Johannes Senf). Сенф обучился рисованию на ковровой фабрике в Делфте. В 18 лет он устроился на De Porceleyne Fles и здесь его учителем по росписи керамики стал Тулк, параллельно он проходил обучение в делфтской политехнической школе под руководством Ле Конта, а затем в Академии искусств в Гааге. На делфтской фабрике Сенф сначала работал художником-керамистом, выполняя работы по дизайну Ле Конта. Благодаря его таланту его назначили на самые важные и дорогие работы, такие как крупные изразцы, живописные картины и другие заказы. Он также проводи обучение следующего поколения первоклассных художников фабрики. Изделия с его подписью и в наши дни пользуются большим спросом [25].



Леон Сенф (1860-1940) в своей мастерской

Сенф является создателем экзотического цветного рисунка с изображением павлина и павы в висячем саду. А также создал стили Lustre и Nieuw Delfts, разрабатывал памятные блюда и дизайн посуды, посвященной датским королевским праздникам. Его сын Пит Сенф (Piet Senf) пошел по стопам отца, став художником и дизайнером и работая на фабрике De Porceleyne Fles.

Абель Лабушер (Abel Labouchere) присоединился к De Porceleyne Fles познакомившись с Тоофтом через Ле Конта. Будучи студентом всё той же Делфтской политехнической школы, на фабрике он начинал с подмастерья, а



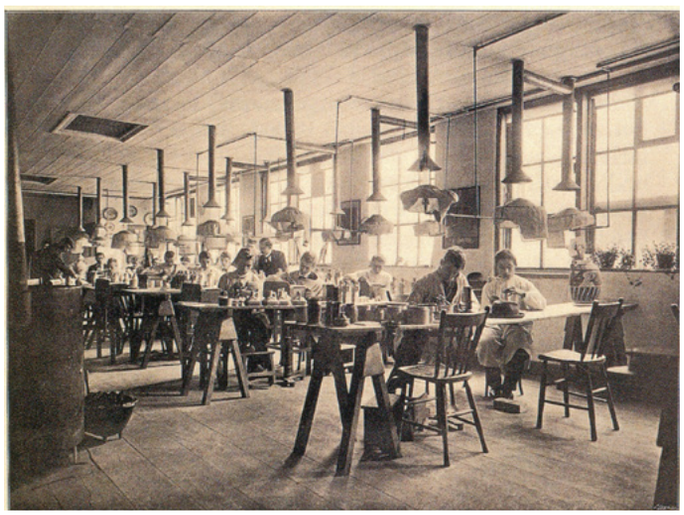
Абель Лабушер (1860-1940)

уже в 1884 году он стал партнером Тоофта, вложив в компанию часть своего банковского состояния и деловой опыт своей семьи, в следствии чего она стала называться «Йост Тоофт & Лабушер». После сметри Тоофта в 1890 году Лабушер стал единоличным владельцем. В 1904 году De Porceleyne Fles обрела статус компании с ограниченной ответственностью, Лабушер являлся крупнейшим акционером, директором и президентом совета директоров. Он также работал в местном правительстве. В 1921 году он ушел с поста директора оставаясь делегированным директором и президентом, и по-прежнему был тесно связан с компанией вплоть до своей смерти в 1940 году.

Что касается условий труда на фабрике De Porceleyne Fles в конце XIX – начале XX веков, то их можно назвать передовыми для того времени, так как это было захватывающим, плодотворным и напряженным местом работы. Практически весь художественный персонал был родом из Делфта, многие из сотрудников поступили на работу, когда им не было еще двенадцати лет. Если Ле Конт или Сенф хорошо о них отзывались, они поступали на постоянную работу с обычной оплатой труда и компания помогала им закончить обучение. У них был восьмичасовой рабочий день и в их обязанности не входила вредная для здоровья работа со свинцом. Такой труд оплачивался сдельно и был добровольным. Рабочее место было комфортным и безопасным, сотрудники могли даже выбрать работу на свежем воздухе в летнее время. Если случались травмы или

болезни, то выплачивалась зарплата в трехмесячном размере с последующей уменьшенной выплатой в течении трех месяцев. Поэтому сотрудники были преданы фабрике, так как подобные условия работы могли предоставить не все компании.

Отдельно стоит отметить, что на фабрике была основана художественная школа, где ученики обучались рисунку и живописи, от линий и пластики до обнаженной натуры. Лабушер нанял квалифицированных преподавателей для проведения вечерних занятий, чтобы мальчики получили более широкое образование. Он заботился не только о младших сотрудниках, но и о старших, основав пенсионный фонд из собственных средств. По мнению Н. Вольфа (N.H. Wolf), писавшем статьи о делфтской фабрике, именно такой подход к отношениям между директором, руководителями и персоналом вдохновлял их всех работать с такой страстью и преданностью к делу, что привело фабрику к успеху.



Молодые сотрудники De Porceleyne Fles за работой

Изначально судьи и знатоки искусства критически относились к продукции De Porceleyne Fles на различных выставках. Они вполне обоснованно критиковали качество росписи или глазури. Некоторые также негативно воспринимали отсутствие новаторства в дизайне и сравнивали их изделия с антикварной делфтской посудой не в их пользу. Другие критики считали, что воспроизведение работ старых мастеров и современных живописцев на тарелках и изразцах свидетельствует о плохом вкусе и потворствует «простым слоям общества». Публика же реагировала по-разному. И всё же страсть и преданность делу команды De Porceleyne Fles принесли свои плоды, и фабрика процветала. В 1887 году король Виллем III передал ей свою коллекцию бесценной старинной делфтской посуды в дар в качестве жеста поддержки, направленного на возрождение. К моменту безвременной кончины Тоофта в 1890 году продукция его фабрики была хорошо известна, уважаема и желанна в Голландии и во всем мире [27].



Приемная на фабрике De Porceleyne Fles
У дальней стены располагалась стеклянная витрина, демонстрирующая коллекцию антикварного делфтского фаянса, подаренную фабрике королем Виллемом III в 1887 году

Деловой подход Лабушера к изготовлению керамики был шире, а потому такие художники, как Сенф (Senf), Бодарт (Bodart), Остерлоо (Oosterloo), а позже и Хартог (Hartog), Сандерс (Sanders) и другие, не только не подавляли, а даже поддерживали и поощряли использование их художественного творчества. Их идеи и дизайн в сочетании с задумками Ле Конта и с использованием специальной глазури, разработанной директорами фабрики Дж. Оффермансом и Х. Маузером, привели к настоящему взрыву новых керамических стилей и техник в период с 1891 по 1910 год: Berbas, Reflet Métallique, Jacoba, Pijnacker и других. Фабрика также отошла от традиционной делфтской посуды, выпустив бисквитные изделия.



Панно из 66 керамических плиток по картине художника ван де Вельде. Имеется подпись мастера росписи «M. de Bruijn»

В дополнение к производству декоративной керамики в 1895 году De Porceleyne Fles открыла отдел строительной керамики. Этот отдел наряду с производством огнеупорного кирпича внес значительный вклад в развитие бизнеса. Из-за увеличения объема производства пришлось расширить и производственные мощности, а именно были приобретены бывшая паровая мукомольная фабрика, расположенная недалеко от Делфта на Роттердамсевег, и 1,5 акра земли. Новое местоположение было удобнее для транспортировки и постепенно всё производство переместилось на завод в Роттердаме [29].

В первые годы XX века перед Первой мировой войной продажи декоративной керамики постепенно увеличивались. Товары отправлялись в Бельгию, Францию, Испанию, Италию, Соединенные Штаты, Канаду, Африку, Австралию и Россию. С началом войны все продажи резко упали, составив менее половины от уровня довоенных лет. Чтобы стимулировать товарооборот, De Porceleyne Fles с 1914 по 1920 год выпускала чрезвычайно популярную серию военных блюд. Все они были украшены гораздо меньшим количеством деталей и поэтому стоили сравнительно недорого. Эта маркетинговая тактика оказалась успешной и показатели продаж постепенно улучшились, полностью восстановившись в 1919 году.



Украшенная барельефом входная группа фабрики De Porceleyne Fles, перемещенная на новый завод в Роттердаме

Этот год еще примечателен тем, что в это время королевским указом в знак признательности заводу De Porceleyne Fles было присвоено название Koninklijk (Королевский), с тех пор эта честь по-прежнему высоко ценится и носится с гордостью.

Когда в 1930-х годах разразилась Великая депрессия, многие компании оказались на грани банкротства. К счастью, у De Porceleyne Fles были резервы, которые позволили им пережить трудные времена и даже частично обновить капитал. По мере того, как мировая экономика постепенно улучшалась, а перспективы казались более благоприятными, на горизонте замаячила Вторая мировая война. 1940 год был катастрофическим и эмоциональным завершением выдающейся эпохи: Х. Маузер, директор фабрики с 1892 года, скончался в апреле; Голландия капитулировала в мае; Леон Сенф скончался в сентябре в плену у нацистов; Абель Лабушер умер в декабре. Одно из зданий фабрики, использовавшееся под склад, с запасами на 15000 флоринов, было разрушено бомбардировками. Отдел строительной керамики был закрыт в 1942 году, декоративной – в 1944. Не было рынка сбыта для того, что, по сути, было предметом роскоши, а нехватка квалифицированных рабочих, материалов и даже топлива для печей усугубляла упадок, продолжавшийся до освобождения Голландии в 1945 году. Со слов Эдуарда Вольтерса (Eduard Wolters), чей отец работал на фабрике, De Porceleyne Fles сыграла свою роль в движении Сопротивления. Сбитых пилотов, возвращавшихся в Британию после бомбардировок Германии, днем прятали в заброшенных печах, а ночью под покровом темноты переправляли через Ла-Манш.

После войны одной из самых больших первоначальных трудностей был поиск персонала. Из директоров на посту остался только Дж. Адриани, большинство художников ушли на пенсию или погибли в 1940-х годах. В отделе строительной керамики нехватка квалифицированной рабочей силы ощущалась еще острее.

Производство декоративной керамики в конце 1940-х годов ограничивалось плиткой Delfts Blauw (Голубая Делфтская), полихромной, Pijnaker, Wit (Белая Делфтская). В 1945 году была выпущена специальная коллекция из 26 моделей с надписью «Bevrijdingsjaar 1945» («Освобождение 1945»). Это были памятные фотографии, чтобы запечатлеть эмоции от этого долгожданного события.

1950-ые и 1960-ые годы были периодом восстановления и оптимизма. На De Porceleyne Fles пришли новые сотрудники, было представлено множество новых продуктов и стилей, были опробованы экспериментальные модели, и фабрика заняла «центральное место» на мировом рынке. В 1953 году должным образом было отмечено 300-летие основания De Porceleyne Fles. По этому случаю был выпущен буклет с цветными фотографиями об истории и продукции фабрики. В том же году компания официально стала корпорацией.

Послевоенные года также ознаменовались появлением новых лидеров и идей среди руководства и директоров, одним из которых был П.С. Бун (P.C. Boone), который начал свою деятельность на фабрике в 1954 году. Он был выпускником Гарвардской школы бизнеса и привнес современные методы маркетинга и важные американские контакты. В то время США были одним из крупнейших рынков для фарфоровых изделий, среди примерно 80 стран, в которых продавалась продукция из делфтского фаянса. Бун отмечал, что даже при наличии 140 художников в штате, они едва могли удовлетворить спрос на фарфоровую посуду. Они надеялись набрать штат из 200 художников, чтобы справиться с этой задачей. Если в XIX и начале XX веков у мастеров была некая свобода в росписи изделий и не было двух абсолютно одинаковых, то американский рынок после войны требовал единообразия в размерах, оформлении и цветовой гамме в соответствии с фотографиями в каталогах. Фабрике De Porceleyne Fles каким-то образом удавалось соответствовать этим требованиям.

К 1970-1980-ым годам изменилась мода на внутреннее убранство, а в сочетании с ростом производственных издержек и розничных цен это привело к сокращению рынка сбыта De Porceleyne Fles. Мировой экономический спад 70-х годов еще больше усугубил эту ситуацию. Возможно, корпорация слишком разрослась. Поначалу компания отреагировала на кризис так же, как и всегда, представив новые изделия в надежде привлечь новых клиентов. Вместо того, чтобы повышать цены, фабрика начала производить многие модели дешевле, используя минимум синей краски. Талантливые и опытные художники неохотно расписывали эти более дешевые изделия (по их мнению, некачественные), поэтому они продолжали украшать большие блюда репродукциями работ старых мастеров, пейзажами и жанровыми картинами. Эти работы стоили дорого и продавались нечасто, и на складах скапливались огромные излишки. Для увеличения продаж были также представлены три новых стиля, но ни один из этих методов не оказал достаточного воздействия, и даже новые методы рекламы и маркетинга не принесли желаемых результатов. Как итог, в 1978 году фабрика упразднила отдел огнеупорного кирпича, а отдел строительной керамики был закрыт в 1981 году. Ненужные здания были снесены, а земля продана застройщикам. Оригинальные картины, использованные для репродукции на блюдах и изразцах, были распроданы вместе с предметами антикварной делфтской посуды. Штат сотрудников, включая художников, пришлось сократить на 60%.

В середине 1980-х годов ситуация на фабрике немного улучшилась, но затем снова ухудшилась и в начале 90-х работа шла в условиях дефицита. К счастью, в 1996 году под руководством президента Хенка Деннерта (Henk G. Dennert) ситуация была исправлена. На следующий год к компании присоединился В. Хаарен (W.J.C.M. van Haaren) в качестве директора

по продажам и маркетингу, привнеся ценный опыт из сферы туризма и гостиничного бизнеса. Новые маркетинговые инициативы оказались успешными: туристические экскурсии по фабрикам набирали свою популярность. В 1999 году госпожа ван Хаарен сменила Деннерт на посту президента De Porceleyne Fles, а в 2002 году она была удостоена звания «Деловая женщина года». Это почетная награда – заслуга не только госпожи ван Хаарен, но и всего персонала и качественной продукции.

Еще в конце XIX века De Porceleyne Fles столкнулась с конкуренцией со стороны голландских гончарных мастерских, таких как Makkum и Maastricht, и зарубежных, например, Villeroy&Boch (Германия). Даже в Великобритании, Японии и Америке были фабрики, пытавшиеся скопировать модели De Porceleyne Fles. В конце XIX – начале XX веков по всей Европе, особенно на севере Франции и в Бельгии, также производились подделки старинной делфтской посуды, на некоторых стояли поддельные клейма. Ряд мастерских и фабрик начали производить делфтскую керамику в Голландии и в самом Делфте в начале XX века. Большая часть этих изделий была украшена не ручной росписью, а переводной печатью. Проблема подделки была сложной, так как долгое время в Голландии не существовало законов, защищающих керамику от копирования. Несмотря на то, что торговая марка De Porceleyne Fles была официально зарегистрирована, не было никаких ограничений, запрещающих другим лицам использовать слова «Delft» и «Royal» в своем названии или товарных знаках. Хотя руководство De Porceleyne Fles отмечало высокий интерес и известность делфтского фаянса, оно также наблюдало наполненность рынка некачественными подделками, что негативно сказывалось как на продажах, так и на репутации.

В начале 2000-х годов интерес к изделиям из делфтского фаянса продолжал расти, об этом свидетельствуют данные о продажах на заводе и количество заказов через интернет-магазин. Фабрика De Porceleyne Fles имеет более чем 350-летнее наследие, с которым редко кто имеет дело в коммерческом мире. Керамика, производимая этой фабрикой, является одной из самых красивых в мире [32].

Во второй части книги Рик Эриксон рассказывает об изделиях, производимых фабрикой De Porceleyne Fles.

Большая часть сохранившейся делфтской посуды XVII-XVIII веков относится к декоративной, поскольку предметами роскоши пользовались реже и с большой осторожностью. Тем не менее существовало бесчисленное количество посуды для ежедневного использования в быту и выброшенных после повреждения. Эти изделия часто изготавливались из белого делфтского фаянса без декора, их просто покрывали глазурью, чтобы сделать водостойкими. В оформлении часто использовался простой, довольно грубый дизайн.

В XVIII веке пищевые привычки постепенно менялись, особенно среди утонченных состоятельных слоев населения. Под влиянием немецких, французских и английских производителей фарфора появились наборы столовой посуды. В дополнение к тарелкам разного размера для каждой персоны эти сервизы включали супницы, соусницы, масленки и наборы графинов [42].



Чайный сервиз с пейзажным орнаментом
Голландия, фабрика De Porceleyne Fles, 1901-1905

Что касается декора посуды, наибольшей популярностью пользовались ландшафтные рисунки – типичные голландские водные пейзажи с парусниками и ветряными мельницами, заключенные в круг или картуш.





Десертная тарелка с узором Тулка
Голландия, фабрика De Porceleyne Fles, 1883
Глиняная посуда
20,9 см

Фигурное блюдо с пейзажным орнаментом
Голландия, фабрика De Porceleyne Fles, 1892
Глиняная посуда
23.7 см
Имеется подпись: «Kunz and van Lijnschooten»

На многих моделях использовался узор «тулк», названный в честь Корнелиса Тулка. Его мотив подсолнуха появился в 1879 году и оставался очень популярным вплоть до 1930-х годов.

В 1881 году Братство Богоматери из голландского города Хертогенбос заказала у De Porceleyne Fles столовый сервиз из 557 предметов, подавляющее большинство из которых сохранилось до наших дней. А семья Лабушер до сих пор владеет чайным сервизом, изготовленным этой фабрикой в 1905 году для презентации Абелю Лабушеру.

Производство декоративных ваз осуществлялось на фабрике De Porceleyne Fles на протяжении всего существования фабрики. Популярностью пользовались наборы, состоящие из пяти ваз с крышками с фигурными навершиями: три с выпуклым туловом (pullen) и две в форме стакана (beker). Их размещали на деревянном буфете, кабинете или книжном шкафу [60].





Два блюда с орнаментом koe (корова)
Голландия, фабрика De Porceleyne Fles



Набор из пяти ваз. 1883 год
Три вазы pullen высотой 27,8 см, диаметром 12,7 см. Одна ваза с подписью Leon Senf, на двух подпись не расшифрована
Две вазы beker высотой 25,8 см, диаметром 10,8 см. Одна ваза с подписью Frölich Sr, на второй подпись не расшифрована

Примечательны вазы в стиле Людовика XV, выполненные по историческим образцам. Для них характерны форма «балясина», изогнутые с-образные рокайли и восьмигранное основание. Ваза beker отличается расширяющимся кверху восьмигранным ободком, а у вазы pullen высокие куполообразные крышки с навершиями. Эта модель остается популярной и за последние 120 лет было использовано множество вариаций цветочной росписи.

С конца XIX века изготавливались более высокие варианты ваз pullen и beker.



Высокая модель beker
1914 год
Высота 38,6 см
Подпись «Guerain»



Пара высоких моделей pullen
1925 год
Высота 48,2 см, диаметр 16,4 см
Подпись «de Fouw»

Квадратные модели ваз производились в конце XIX – начале XX веков. А также модели с ребристым корпусом и восьмигранным основанием.





Три вазы pullen
1924 год
Высота 30,5 см, диаметр 17,5 см
Подпись «Guerain»

Небольшая ваза beker
1902 год
Высота 20,2 см, диаметр 5,5 см
Подпись «Visser»



Набор из трех ваз в стиле Людовика XV
1885 год
Две вазы pullen высотой 42 см
Ваза beker высотой 31,7 см

Одной из самых дорогих моделей De Porceleyne Fles была ваза с набалдашником. В БСИИ ASG хранится экземпляр XIX века. У нее восьмигранное основание, расширяющийся кверху ободок. Украшена цветочным узором и завитками. На дне вазы – клеймо De Porceleyne Fles с монограммой «HL», что является имитацией клейма Якобуса Харлеса, владевшего фабрикой с 1771 года.





Ваза
Голландия, Делфт, мануфактура De Porceleyne Fles, XIX век
Фаянс, роспись кобальтом
40x16,5 см
БСИИ ASG № 11-3556

Заимствованная с более раннего ориентального образца ваза «Mandarijn» (Мандарин) изготавливается высотой около 17 см. Благодаря своему привлекательному небольшому размеру и низкой стоимости данная модель остается востребованной.



Набор небольших ваз в ориентальном стиле
1899 год
Высота 17, 8 см, диаметр 5,2 см
Подпись не расшифрована

По мере того, как во второй половине XX века менялись тенденции и стили оформления интерьера, стало менее модным демонстрировать в домах изделия из делфтской керамики. В результате в течение почти полвека De Porceleyne Fles не выпустили ни одной новой модели вазы. В целом за более чем 350-летнее существование фабрики было произведено впечатляющее разнообразие форм и моделей ваз.



Столовые графины
1910 год

Ваза пилигрима, созданная на основе более старых изделий из делфтского фаянса и металлических кувшинов пилигримов, имела характерную круглую плоскую середину, украшалась цветочным мотивом, пейзажем или городскими видами Делфта.



Пара ваз пилигрима
1905 год
Высота 27,2 см, ширина 17,1 см
Подписи «Dijkman», «van Heijenoort»

Кувшины и кружки изначально были утилитарными сосудами, предназначенными для хранения вина, воды, молока или пива. Поскольку пользовались ими часто, до наших дней сохранилось не так много экземпляров XVII и XVIII веков. Мастера De Porceleyne Fles черпали вдохновение в античных образцах для создания почти точных копий и схожий дизайнов. За все годы существования фабрики было изготовлено более пятидесяти вариаций кувшинов и кружек. На них также можно увидеть цветочные орнаменты и пейзажи [83].



Кувшины
Слева: 1890 год. Высота 19,3 см, диаметр 12 см. Подпись «de Fouw»
Справа: 1899 год. Высота 18,9 см, диаметр 11,7 см. Подпись «Guerain»

Производились кувшины и в стиле Людовика XV, и кувшины пилигрима с характерными ручками по бокам. Формы сосудов варьировались от плавных округлых до резких геометричных, с крышками и без.



Пара бутылок
Слева: 1898 год. Высота 23 см. Подписи «van Kampenhout», «Burghoorn»
Справа: 1894 год. Высота 23 см. Подпись «Visser»

Пивные кружки хоть и не были самым массово производимым изделием, но тоже были востребованы.



Пивные кружки
Слева: 1895 год. Высота 10,8 см, диаметр 8,6 см. Подпись «ten Dam»
Справа: 1896 год. Высота 10,6 см, диаметр 8,6 см. Подписи «Bottelier», «de Fouw»

Цветочные горшки, кашпо и жардиньерки выпускались на De Porceleyne Fles с конца XIX века, в то время их дизайн и декор разрабатывался художественным руководителем фабрики Адольфом Ле Контом [91].



Жардиньерка овальной формы
1894 год
Высота 16,4 см, ширина 34,5 см, глубина 19,6 см.
Подпись «Gerbrands»



Горшок для пальмы
1892 год
Высота 35 см, диаметр 42 см
Подпись «Visser»

Модели цветочных горшков отличались не только разнообразием формы и нанесенных кобальтом орнаментов, но и своей специфичностью. Например, создавались модели на трех цепочках или веревках, подвешиваемые к стене или потолку, для вьющихся растений. Или керамические корзинки на маленьких ножках, предназначенные для гиацинтов. А также ваза необычной формы с небольшими отверстиями для крокусов, подснежников или анемонов и «блюдо для роз» – ваза с отверстиями для бутонов роз, вырезанными с учетом их распускания.



Подставка для цветов
1896 год
Высота 5 см, диаметр 6,5 см
Подпись не расшифрована



Подставка для роз
1890 год
Высота 5 см, ширина 22,6 см, глубина 12,7 см
Подпись «Dijkman»

Известны всего три модели кашпо, изготовленные на De Porceleyne Fles, и, как указывает автор, их часто путали с охладителями для вина.



Жардиньерка в стиле модерн
1960
Высота 15,8 см, диаметр 22 см
Подпись не расшифрована



Кашпо
1902 год
Высота 25,9 см
Подпись «Visser»

Вазы для цветов были одной из самых широко представленных категорий делфтского фаянса. В лучшие годы она выпускала 130 моделей.



Ваза beker с тюльпанами
1889 год
Высота 31,1 см, диаметр 17 см
Подпись «de Fouw»



Ваза с сиренью
1912 год
Высота 18,2 см, диаметр 8,7 см
Подпись «Roggeveen»



Ваза на ножке с ирисами
1963 год
Высота 15,5 см,диаметр 9,5 см
Подпись не расшифрована

Мастера и художники фабрики совершенствовали разнообразие керамических форм, а в качестве украшений мы видим знакомые нам уже цветочные узоры и пейзажи.



Вазы с львиными головами по бокам
Слева: 1889 год. Высота 23 см, диаметр 9,5 см. Подпись «Visser»
Справа: год не известен. Высота 27 см, диаметр 10,3 см. Подписи «Roggeveen», «Burghoorn»

В XIX веке в Голландии было модно украшать домашний интерьер маленькими вещицами и безделушками, а потому стали популярны вазочки размером 8-12 см. К тому же их часто приобретали туристы в качестве сувениров.



Пара ваз
1885 год
Высота 21,5 см
Подпись не расшифрована



Пара ваз
1882 год
Высота 16,7 см, диаметр 9 см
Подпись не расшифрована



Ваза небольшого размера
1909 год
Высота 8 см, диаметр 9,3 см
Подпись «van Lengen»



Пара ваз с серебряными пробками
1904 год
Высота 8,8 см, диаметр 5,4 см
Подпись «Guerain»

Ряд моделей цветочных ваз были названы в честь месяцев. Самой востребованной оказалась модель «Март». В книге представлены изображения ваз «Апрель», «Май» и «Август».



Ваза «Апрель»
1924 год
Высота 27 см



Ваза «Май»
1930 год
Высота 27,4 см



Ваза «Август»
1969 год

Необычной формой обладают «тюльпанницы». Тюльпаны были завезены в Голландию в середине XVI века и достигли пика популярности в XVII. Эта «тюльпаномания» совпала с расцветом делфтской керамики и неудивительно, что были изготовлены специальные тюльпанные вазы. Огромные тюльпанные пирамиды, найденные в королевских дворцах и домах Голландии и Великобритании, хорошо известны и вызывают восхищение. Компания De Porceleyne Fles представила первую из своих тюльпанниц только в середине 1970-х годов, но ее производство продолжается до сих пор.



Ваза для тюльпанов в виде пирамиды
Высота 120 см

С первых лет управления Йоста Тоофта De Porceleyne Fles производила декоративные настенные тарелки. Тарелки маленького размера выпускали в большем количестве в ответ на рост туризма. В их оформлении чаще использовался цветочный мотив [110].



Настенная тарелка
1929 год
Диаметр 25 см



Настенная тарелка с пейзажем
1969 год
Диаметр 22,3 см
Подпись не расшифрована

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся два украшенных ручной росписью декоративных блюда делфтской мануфактуры De Klaauw, изготовленные во второй половине XVIII века. Они наглядно демонстрируют развитие керамического ремесла в делфтском регионе.





Пара декоративных тарелок
Голландия, Делфт, мануфактура De Klaauw
Вторая половина XVIII века
Фаянс, роспись кобальтом
Диаметр 36,5 и 35,5 см
БСИИ ASG № 11-3953 (1,2)

В дополнение к цветочным мотивам на настенных тарелках, как маленьких, так и больших, часто изображались пейзажи с ветряными мельницами и морские пейзажи с парусниками. По большей части это были не репродукции картин известных художников, а более идиллические, фантазийные сцены, созданные воображением художника. По-видимому, художникам, разрисовывавшим тарелки до Первой мировой войны, предоставлялась значительная свобода творчества. Не было двух абсолютно одинаковых тарелок, хотя позже в этих сценах стало больше единообразия. По мере того, как в 1950-х годах маркетинговые стратегии фабрики становились все более изощренными, а зарубежный рынок стремительно расширялся, единообразие стало очень важным. Декоративные блюда должны были в точности соответствовать их каталожным фотографиям.



Блюдо с изображением по оригиналу
Симона Артса
1885 год
Диаметр 34,6 см
Подпись «Leon Senf»



Блюдо с изображением по оригиналу
Фредерикуса ван Россум дю Шаттель
1902 год
Диаметр 40,1 см
Подписи «Bottelier», «Dijkman»

В начале 1930-х годов фабрика выпустила несколько современных настенных тарелок, в частности, в стиле ар-деко от Л.Э.Ф. Бодарта.

Рисунки и картины старых мастеров воспроизводились на блюдах большего размера. На образцах 1880-х годов художественное оформление выглядит еще довольно схематичным и лишено глубины цвета и изящества более поздних экземпляров. Но постепенно качество работ улучшалось и объем их производства увеличивался. Но находились и критики репродукции известных картин на керамике, сомневавшиеся в их художественной ценности. В ответ автор приводит цитату С.Л. Бенсусана 1901 года: «Люди, получившие художественное образование, могут возразить против делфтского фаянса, что во многих работах сквозит стремление к дешевой красоте, что много принесено в жертву популярности... Если бы компания обслуживала этих немногих, ее бизнес сошел бы на нет. Она признает требования популярного вкуса и, тем не менее, делает много тонкой работы ради самой работы, так, что ни один человек, как бы сильно его ни возмущали банальности популярного искусства, не должен уходить с пустыми руками».





Две тарелки, украшенные Л.Э.Ф. Бодартом в стиле ар-деко
Диаметр 21 см
Подпись «Bodart»



Блюдо с картиной «Шут с лютней»
Франса Халса
1906 год
Диаметр 40 см
Подписи «Frölich Sr.», «Dijkman»



Блюдо с автопортретом
Рембрандта
1910-1920-ые годы
Диаметр 40 см
Подпись «Dijkman»

Наиболее часто воспроизводимыми работами старых мастеров считаются работы Абрахама Блумерта, Антониса ван Дейка, Карела Фабрициуса, Франса Халса, Пауслюса Морельсе, Питера Пауля Рубенса, Юстуса Сустерманса, Михаэля Свертса, Яна Вермеера и особенно Рембрандта.

В 1878-1879 годах современные голландские художники заключили соглашения с De Porceleyne Fles о сотрудничестве в создании пейзажей и жанровых изображений. Иногда роспись создавалась специально для фаянсовых изделий, а иногда это были уже существующие работы, поэтому фабрика собрала коллекцию ценных оригинальных дизайнов, рисунков, акварелей и живописных полотен, а также гравюр, репродукций и фотографий для использования в качестве примеров.



Блюдо с изображением по оригиналу Вролейка
1910 год
Диаметр 34,9 см
Подпись «Jansen»



Блюдо с изображением по оригиналу Луи Апола
1967 год
Диаметр 24,1 см
Подпись «Gerlofsma»

На протяжении всей истории существовало стремление отмечать и фиксировать значимые события художественным и долговечным способом. Так, в XVII и XVIII веках делфтские декоративные тарелки изготавливались с портретами членов голландской королевской семьи – династии Оранских. Блюда, памятные таблички и другие изделия из делфтского фаянса также создавались в память о важных королевских событиях. Богатые голландские семьи отмечали свадьбы и дни рождения, заказывая делфтскую керамику, на которой был изображен фамильный герб. Памятные тарелки, вероятно, не выпускались в больших масштабах до начала XX века. Их можно поделить по следующим категориям: королевские, приуроченные к знаменательным событиям (местным, национальным или даже мировым), городские юбилеи, две мировые войны, ежегодные серии (самая масштабная – рождественская) и заказные изделия [125].

Тарелки изготавливались разных размеров, с разной каймой и более или менее детальной росписью. Такое разнообразие привело к различиям в цене и позволило людям с разным финансовым положением иметь в своем распоряжении фрагмент запечатленной истории, который можно было повесить на стене своего дома.

De Porceleyne Fles выпустила около 100 разных тарелок, посвященных рождениям, смертям, бракосочетаниям и юбилеям ближайших членов голландской королевской семьи. Они были оформлены в голубых тонах, но иногда присутствовал оранжевый цвет, подчеркивающий центральный рисунок или окантовку по краю. Часто в оформлении фигурировало апельсиновое дерево – символ династии Оранских. Помимо того, что королевские тарелки являются сувениром для тех, кто горячо поддерживает королевскую семью, они помогали привлечь внимание к патриотизму, особенно в кризисные времена, такие как две мировые войны и Великая депрессия.



Королевская памятная тарелка, покрытая оловянной глазурью
1897 год
Диаметр 23 см
Подпись «van Lingen»



Памятная тарелка ко дню рождения Принцессы Беатрикс
1938 год
Диаметр 29 см
Подписи «van Baarsel», «Kunz»

Первой известной памятной тарелкой, посвященной определённому историческому событию, является изготовленное в 1909 году блюдо диаметром 25 см с изображением парусника «Полумесяц». Оно посвящено 300-летию со дня открытия Америки английским мореплавателем и исследователем Генри Гудзоном. В 1910 году была выпущена тарелка, посвященная 76-летнему периодическому появлению кометы Галлея.



Памятная тарелка к 300-летию со дня открытия Северной Америки
1909 год



Памятная тарелка «Комета Галлея»
1909 год
Диаметр 25,2 см
Подпись «van Heijenoort»

Из-за жесткой экономии, вызванной Первой мировой войной, продажи декоративной керамики резко упали, и для стимулирования продаж руководство фабрики применило умное инновационное решение. Была выпущена специальная коллекция голубой делфтской посуды со сдержанным и недорогим декором. Цена таких тарелок была низкой, а потому они, должно быть, висели на стенах не только роскошных домов, но и более скромных. Изображения демонстрировали как личное, так и общее мужество, веру, надежду и решимость в трагичные и мрачные годы войны.



Памятная тарелка, посвященная Первой мировой войне
1918 год
Диаметр 17,7 см
Подпись «van Lijnschooten»

В 1920-х и 1930-х годах было популярно отмечать годовщину принятия хартии того или иного города памятной посудой из делфтской посуды. Местный фольклор, традиции или символы художественно воплощались в декоративных мотивах, и чаще всего центральное место в оформлении занимала церковь.



Памятная тарелка с изображением Амстердама
1925 год
Диаметр 25,1 см
Подписи «Guerain», «Lispet»



Памятная тарелка с изображением Роттердама
1928 год
Диаметр 34,4 см
Подписи «van Lingen», «Marijnissen»



Памятная тарелка, посвященная Первой мировой войне
1919 год
Диаметр 18 см
Подпись «Vreeswijk»

Во время Второй мировой войны De Porceleyne Fles снова запустили производство керамики на военную тематику. Самой популярной декоративной тарелкой в то время стала тарелка с надписью из национального гимна Нидерландов «Mijn schild en de betrouwen, zijt Gij, O God mijn Heer» («Ты – мой щит и моя защита, о Боже, мой Господь»).



Блюдо, выпущенное в начале Второй мировой войны
1939 год
Диаметр 18 см
Подпись «van Kampenhout»

Первая ежегодная рождественская серия была выпущена на фабрике в 1915 году. Рождественские тарелки имеют давнюю традицию во многих европейских странах, восходящую к тем временам, когда хозяин поместья созывал всех своих слуг в Большой зал на Рождество. На столах каждый крестьянин или слуга находил деревянную тарелку с едой, фруктами, деньгами и другими маленькими подарками. На тарелке был вырезан текущий год. После еды каждый забирал свою тарелку домой, и коллекция таких тарелок служила свидетельством того, как долго каждый из них служил хозяину.



Рождественская тарелка
1919 год
Дизайн Леона Сенфа

De Porceleyne Fles выпускала серии декоративных тарелок и на такие сюжеты как фермерские пейзажи, судоходство, 12 месяцев, профессии, пасхальные, стихотворные куплеты, провинции.



Тарелки из серии «12 месяцев»
1910 год
Дизайн Адольфа Ле Конта

Уже почти столетие фабрика De Porceleyne Fles принимает заказы на изготовление специальных тарелок для семейных торжеств, таких как рождение ребенка, свадьба и юбилей. Такие изделия изготавливались в размере от 18 до 40 см в диаметре, обычно с использованием различных стандартных рисунков и окантовок, но иногда включались надписи и афоризмы или символы и эмблемы.

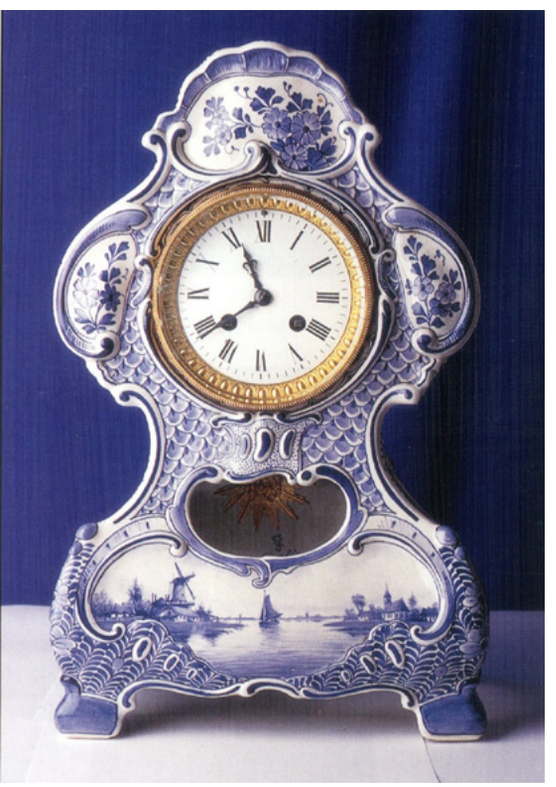


Памятная тарелка ко Дню рождения
1954 год
Диаметр 25,6 см
Подпись не расшифрована

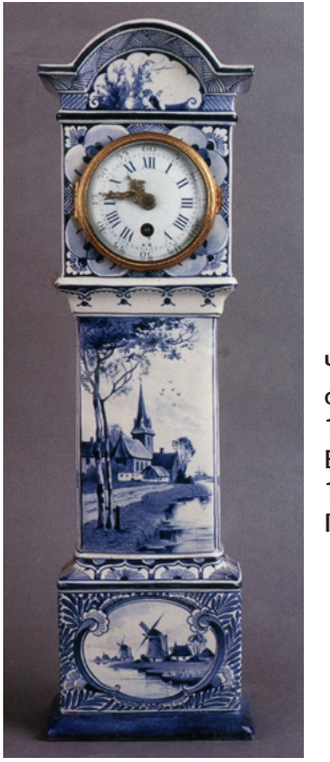
Декоративная керамика, производимая De Porceleyne Fles на протяжении последних 125 лет, подвергалась влиянию социального и экономического климата эпохи, а также капризов и диктата моды и меняющихся технологий. Это отразилось в разнообразии изделий из делфтского фаянса, которые на фабрике обобщили в одну категорию под названием «Разное». К ним относятся часы, подсвечники, канделябры, лампы, дверные таблички, лейки, кольца для салфеток, бонбоньерки, копилки для денег, чернильницы, календари, рамки для фотографий, пепельницы и другие предметы.

На протяжении многих лет De Porceleyne Fles выпускали различные модели часов, оформленные в синем цвете. Часы всегда были предметом роскоши, и даже самые дешевые из них стоили почти двухнедельной заработной платы. Обычно они продавались без механизмов. Когда устанавливали их, это увеличивало цену на 35-55%, так как это были высококачественные французские механизмы. На сегодняшний день старинные фарфоровые часы пользуются большим спросом у коллекционеров, поэтому они в дефиците [152].

Модель часов в стиле Людовика XV – единственная выпускаемая непрерывно на протяжении 120 лет, что говорит о том, что хорошо продуманный стиль не устарел и не вышел из моды.



Часы в стиле Людовика XV
1894 год
Высота 40 см, ширина 25 см
Подписи «de Fouw», «Kunz»



Часы в длинном футляре
1889 год
Высота 42,8 см, ширина 12 см
Подпись «Visser»

Модели в длинном корпусе представляют собой миниатюрную версию традиционных напольных часов.

Предметы домашнего обихода были выполнены в художественном стиле, и благодаря декоративному оформлению возвышались над обыденностью. Подсвечники и канделябры, высокие или низкие, с круглым или квадратным основанием, остаются востребованными и у современных покупателей [155].



Пара подсвечников
1958, 1966 годы
Высота 10 см
Подпись не расшифрована



Пара канделябров
1899, 1900 годы
Высота 27,6, 29,5 см
Подписи «van Arum» и «Cuerain», «Dijkman» и «Kunz»



Пара подсвечников
1910, 1911 годы
Высота 24 см
Подписи «de Fouw», «van Lingen»

Из архивов фабрики известно, что изготавливались даже люстры, но автору неизвестно ни о каких сохранившихся экземплярах и на фотографиях они тоже не представлены.

Во времена, когда не было еще ни газового, ни электрического освещения, масляные лампы пользовались большим спросом. Но постепенно были сняты с производства, поскольку большинство людей, которые могли позволить себе роскошь в приобретении фарфоровой лампы, отказались от использования масляных ламп в пользу электрических.



Пара ламп со сменными элементами
1894, 1896 годы
Высота 13 см
Подпись на одной из ламп «van Baarsel»

Лейки для полива растений, напротив, продавались плохо, о чем свидетельствуют записи с 1912 по 1918 об их неизменном количестве на складах.



Лейка
1898 год
Высота 14,5 см, диаметр 11 см
Подпись не расшифрована

В домах XIX и начала XX веков обычно стоял письменный стол. Многие фабрики конкурировали друг с другом за производство таких столов, которые были бы одновременно удобными и ориентированы на представителей высшего среднего класса. Для удовлетворения этой потребности компания De Porceleyne Fles разработала целый ряд чернильниц и других настольных принадлежностей.



Двойная чернильница
1887 год
Высота 10,3 см, ширина 18,3 см
Подпись не расшифрована



Пресс-папье со сфинксом
1880 год
Высота 12.4 см, длина 20,3 см
Подпись «Leon Senf»



Календарь
1928 год
Высота 21,9 см,
ширина 15,8 см
Подпись «Koert»

Фотографии были популярны во второй половине XIX века и часто выставлялись в стильных рамках. Они выпускались на нескольких голландских керамических фабриках.



Настольная рамка для фотографии
1887 год
Высота 16,5 см, ширина 14,1 см
Подпись не расшифрована

Женщины на протяжении веков восхищались красотой высококачественных изделий из делфтского фаянса. De Porceleyne Fles помимо «модных вещей» для домашнего использования производит и продает и небольшие предметы для женщин. Например, керамические броши, вставленные в серебряную оправу [168].

Флаконы для духов, выпущенные в разумных количествах, особенно ценятся как коллекционерами делфтского фаянса, так и любителями красивых и необычных бутылочек.

Миниатюры и небольшие причудливые изделия были популярны уже давно, первые производители керамики в Делфте извлекли из этого выгоду, создавая миниатюрную обувь и миниатюрных животных (таких, как коровы, лошади и более редкие копилки в форме свиньи). Также можно найти маленькие домики, мельницы, рыбацкие лодки, сани и фигурки людей.

На рубеже XIX – XX веков голландцы были заядлыми курильщиками. Соответственно, фабрика выпускала ряд изделий, связанных с употреблением табака: табакерки, пепельницы, подставки для сигар. Некоторые модели пепельниц, изготовленные в конце XIX века на



Броши
1928, 1907, 1898 годы
Диаметры 2,5 см, 2,8x2 см, 2 см
Подпись на каждой броше «van Baarsel»



Четыре флакона для духов:
1. Высота 7,3 см. Подпись отсутствует
2. 1891 год. Высота 6 см. Подпись «de Fouw»
3. 1897 год. Высота 7,6 см. Подпись «Burghoorn»
4. 1896 год. Высота 8,5 см. Подпись «de Fouw»



Полихромная женская туфелька
1884 год
Высота 5,8 см, длина 10 см
Подпись «Visser»



Ветряная мельница
1955 год
Высота 12 см
Подпись не расшифрована



Две коровы
1918 и 1907 годы
Высота 8,8 см (слева) и 14,5 см (справа)
Подписи «de Fouw», «van Baarsel»

De Porceleyne Fles, напоминают по форме современные, с углублениями или носиками для сигарет. А некоторые представляли собой небольшие круглые блюдца, рифленые овальные тарелки в форме раковин или восьмигранные блюда.



Пепельница на ножке
1897 год
Высота 5,3 см, диаметр 11,9 см
Подпись «Koert»



Сосуд для табака
Около 1900 года

Значительную часть производства делфтского фаянса в XVII и XVIII веках составляли керамические декоративные панно и изразцы. Внук Абеля Лабушера Пол написал серию статей о фарфоровых плитках с рисунками, опубликованных в 1989-1990 годах в амстердамском журнале «Tableau, Fine Arts Magazine». В этих статьях он предполагает, что фабрика использовала французское слово «appliqués» для обозначения декоративных панно [178].

Автору книги известно о семи керамических моделях панно De Porceleyne Fles, они отличаются формой, декоративными элементами и окантовкой. На горизонтальных и вертикальных панно с окантовкой картуш чаще воспроизводились пейзажи местности, жанровые картины, морские пейзажи.



Фарфоровая плитка в честь свадьбы по оригиналу К. Бишопа
1894 год
54 x 39 см
Подписи «Bodart», «de Fouw»



Фарфоровая плитка с морским пейзажем по оригиналу Т. Месдага
40,8 x 57,9 см
Подписи «Kunz», «Dijkman»

Прямоугольная форма панно напоминает плитку, вставленную в рамку. Обычно также украшалась классическими и морскими пейзажами, но встречались и виды Делфта и других городов, таких как Амстердам и Гаага.



Фарфоровая плитка с городским пейзажем Делфта
1929 год
16,9 x 12,9 см
Подписи «van Baarsel», «Roggeveen»

Декоративные панно из керамики были дорогой роскошью. Только самые большие вазоны, подставки для зонтов и картины могли сравниться в стоимости. Эти редкие изделия высоко ценятся и сейчас, найти их в антикварных магазинах довольно сложно. На аукционах керамические панно тоже редко выставляются, но интерес к ним растет не только у коллекционеров делфтского фаянса, но и у коллекционеров, понимающих, что роспись на керамике приравнивается к тонкой живописи на холсте.

Как и в росписи декоративных тарелок, так и в росписи панно принимали участие художники высокого уровня, которые создавали не только сюжеты из своего воображения, но и репродукции более именитых творцов.



Фарфоровая плитка «Девушка с жемчужной сережкой» по оригиналу Яна Вермеера
Около 1980 года
36 x 36 см

У многих ценителей искусства понятие «делфт» ассоциируется с керамической плиткой, или изразцами. Большинство этих плиток, декорированных синим цветом, делятся на две основные категории: полностью покрытые глазурью с обеих сторон, с рамкой или без, предназначенные для использования по отдельности, и изразцы, обратная сторона которых не покрыта глазурью. Они предназначались для отделки стен или каминов либо выкладывались в картину, состоящую из фрагментов одинакового размера.



Печной изразец
1900 год
13,8 x 13,8 см
Подпись не расшифрована

По мере того, как фабрика De Porceleyne Fles набиралась опыта и технической компетентности, отдельные плитки выпускались в большом размере, получив название «tegelplaten» («плиточные изделия»). Как правило, эти картины на фарфоре продавались в специально изготовленных под них дубовых рамах. Это самые дорогие изделия, которые когда-либо производились на этой фабрике.



Фарфоровая плитка в дубовой раме с картиной по оригиналу А. Мауве
1893 год
24,5 x 35,2 см (без рамы)
Подпись «van der Horst»

Картины, нанесенные более чем на одну плитку, также являются ценными экспонатами как в музейных, так и частных собраниях. Чаще всего такие плитки имеют квадратную форму со стороной 15,5 см, а их количество варьировалось от четырех до пятидесяти шести и больше.



Картина из 96 фарфоровых плиток
Подпись «Leon Senf»

Большой процент делфтского фаянса, изготовленного на фабрике De Porceleyne Fles, декорирован бело-голубым орнаментом, поэтому для большинства людей он ассоциируется с керамикой в этих цветах. Но, начиная с 1890-х годов фабрика производила и продолжает производить декоративные изделия в других стилях и с использованием других техник, в дополнение к синей глазури. Это разнообразие керамических предметов возникло благодаря творческому таланту, любознательности, инновациям и уважению к традициям, а также художественному самовыражению и дизайну, полностью подходящему для использования в современном обществе. Как уже упоминалось ранее, отсутствие застоя на мануфактуре привело к разнообразию, которое редко можно встретить где-либо еще. Таким образом, за более чем 350 лет существования De Porceleyne



Блюдо, декорированное золоченным металлом
Около 1930 года
Диаметр 39,5 см
Подпись «Oosterloo»



Вазы с «металлическим отблеском»
Слева: высота 7.7 см, диаметр 10,3 см
Справа: высота 12,5 см, диаметр 11,3 см

Fles не только выжила в отличие от большинства других европейских керамических фабрик, но и создала множество красивых, интересных и экспериментальных изделий из керамики.

Источник:
Erickson R. Royal Delft: a guide to De Porceleyne Fles. – Schiffer Publishing Ltd., 2003. - 300 p.

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

МИКН ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

представляют:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ VII

«ФАРФОР-ФАЯНС. Китай-Европа XVIII-XXвв.»

живопись
мебель
часы
бронза
шпалеры
серебро

КЕРАМИКА



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

ФАРФОР

КИТАЙСКИЙ ФАРФОР
ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР
ПРЕДМЕТЫ ИНТЕРЬЕРА И ТУАЛЕТА
СТОЛОВЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

ФАЯНС

ДЕЛФТ
РУАН

www.int-ant.ru

Электронная версия каталога доступна для изучения в библиотеке ASG:

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 17-3441



Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

ПОСТАВЕЦ ЭПОХИ REVIVAL: РЕСТАВРАЦИОННЫЙ СЛУЧАЙ В МАСТЕРСКИХ ASG

Современную реставрацию можно разделить на несколько категорий. По целевому назначению она делится на две объемные ветви: музейная и коммерческая реставрация. Основная задача музейной реставрации –сохранение культурного наследия и предотвращение его разрушения, осторожная консервация существующего положения для остановки дальнейшей деградации. Коммерческая реставрация, напротив, на первое место ставит функциональность и утилитарное назначение предмета, ориентированная на клиента, она может работать вне сохранения исторической подлинности. Реставрационные мастерские ASG находятся на стыке этих двух направлений, мы ищем компромиссы и стремимся вобрать лучшее, что предлагают оба подхода. Наша цель – восстановление практической функциональности предметов мебели без вреда для их культурно-исторической ценности, возврат им первоначального вида. Мы нацелены, насколько это возможно, на то, чтобы вернуть предметам и вид, и функциональность, сохраняя при этом патину времени и следы бытования.

Любые реставрационно-консервационные работы должны начинаться с понимания истории предмета и его особенностей. Следуя этой хронологии, прежде чем говорить о реставрации европейского дубового поставца XIX века, рассмотрим ключевые особенности нашего предмета из коллекции БСИИ ASG. Поставец – невысокий шкаф для хранения посуды с закрытыми полками, появившийся в эпоху Возрождения. Практически все типы шкафов эволюционировали из массивных сундуков для хранения вещей. Эта связь прослеживается как в итальянских креденцах, так и в немецких дрессуарах – невысоких шкафах с дверцами и полочками, украшенными резьбой. Затем у невысоких шкафов в эпоху Возрождения «вырастают» ножки, и они становятся тем типом мебели, которую на русском языке мы называем поставцами. Хранящаяся там утварь или провизия была скрыта от чужих глаз и чаще всего запиралась на замок. Кроме практических целей, поставец выполнял репрезентативную функцию, указывая на богатство своего хозяина. Поэтому чаще всего они были обильно украшены резьбой. Постепенно данный вид мебели трансформировался в буфеты и серванты, которые функционально отличались от поставцов тем, что стремились выставить богатство домашней утвари на всеобщее обозрение.

Поставец, который мы рассматриваем, был создан в Европе в XIX веке после того, как классицизм и ампир утратили свою актуальность, а мир захлестнула волна историзма и национально-романтических течений. Наш экземпляр относится к стилевому направлению, известному как неоренессанс,

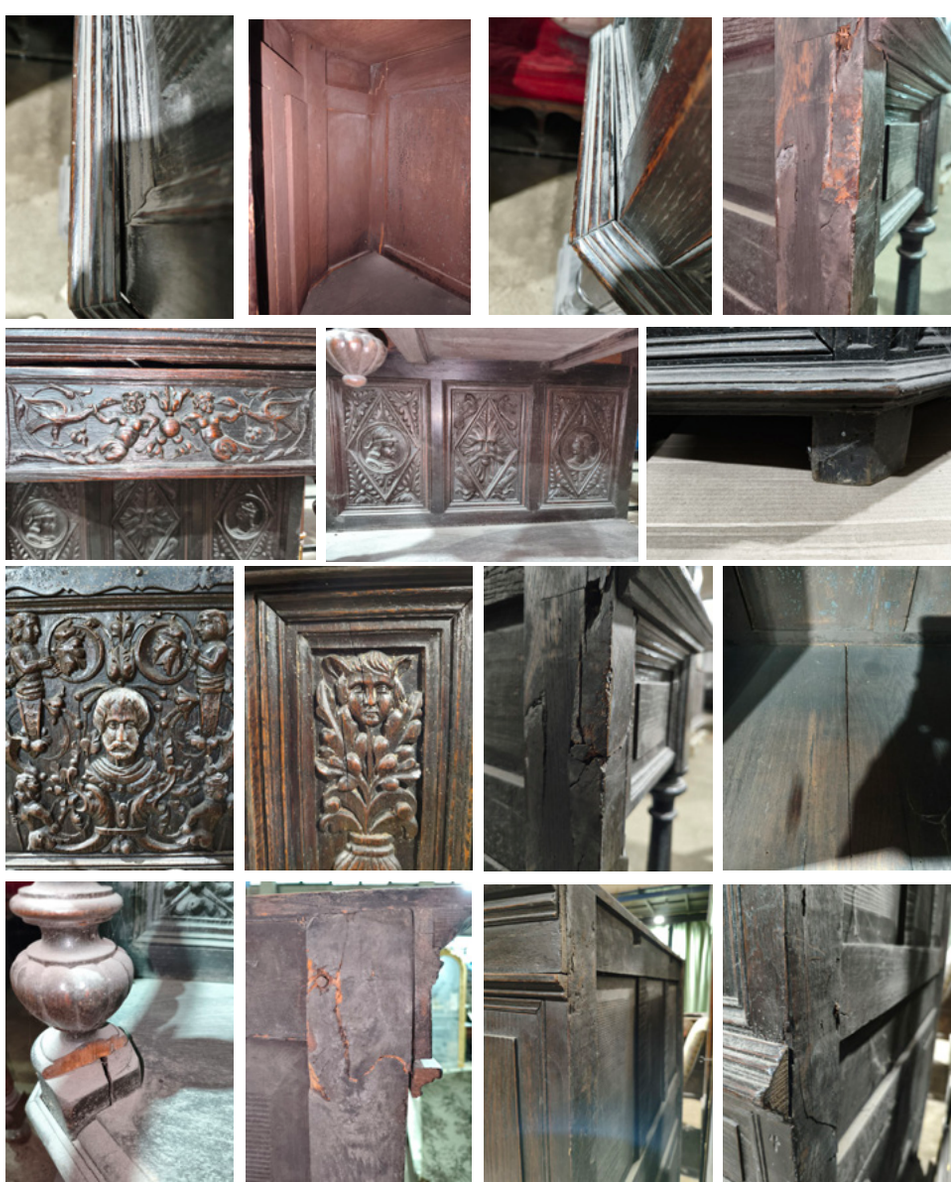
который заграницей принято обозначать как Renaissance Revival. Использованы классические принципы этого течения: массивность мебели, богатая объемная резьба, использование замысловатых антропоморфных, зооморфных и мифологических мотивов. На единственной дверце по центру находится резной бюст человека, вокруг него различные фигуры, похожие на русалов. Вся композиция соединена в единое целое с помощью мелкого растительного орнамента.

В реставрационные мастерские поставец был направлен из-за проблем с сохранностью: верхняя часть шкафа накренялась вперед, кроме того у него отсутствовала часть ножки, что делало его неустойчивым. Дополнительно это сопровождалось классическим набором проблем для корпусной деревянной мебели, прожившей более столетия: трещинами, сколами, утерей элементов, каналами, которые оставили жуки-точильщики, загрязнениями и усыханием некоторых частей дерева. За поставленную задачу вернуть прежний вид, крепость и функциональность взялся реставратор по мебели Егорычев Александр. В первую очередь, он очистил поставец от загрязнений и продезинфицировал каналы древоточца. Чтобы справиться с главной проблемой – креном изделия, реставратор профессионально нарастил задние стенки и укрепил весь каркас. Благодаря этому конструкция способна выдерживать свой собственный вес. Далее Егорычев А. аккуратно устранил различные механические повреждения, такие как вмятины, трещины, была восполнена утраченная часть основания колонны. Реставратор нанес новое финишное покрытие, которое будет дальше защищать изделие.

Главный итог проделанной работы – это сохранение подлинного материального свидетельства эпохи в том виде, в котором оно служило человеку. Реставратору-мастеру по дереву удалось вернуть предмету и функциональность, и его первозданный вид.

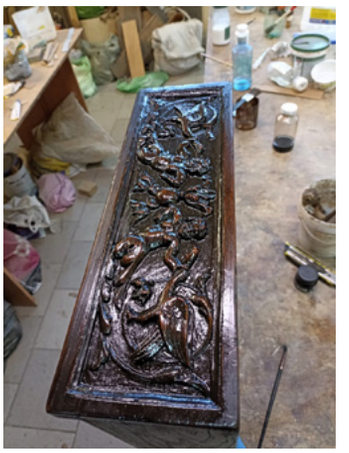
ДО РЕСТАВРАЦИИ





РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Егорычев А

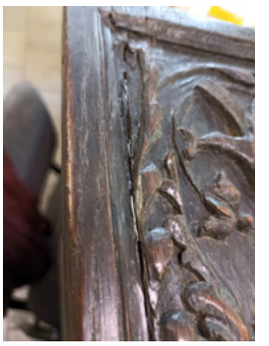
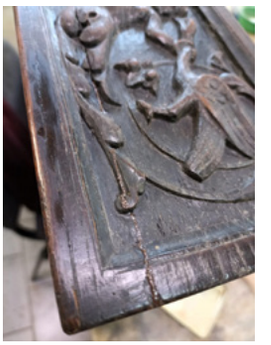




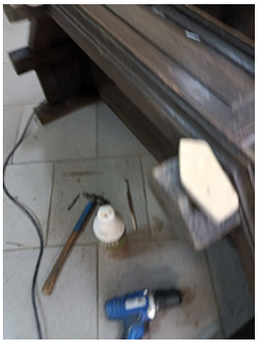




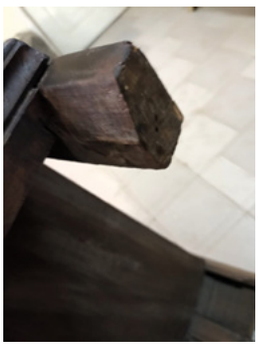


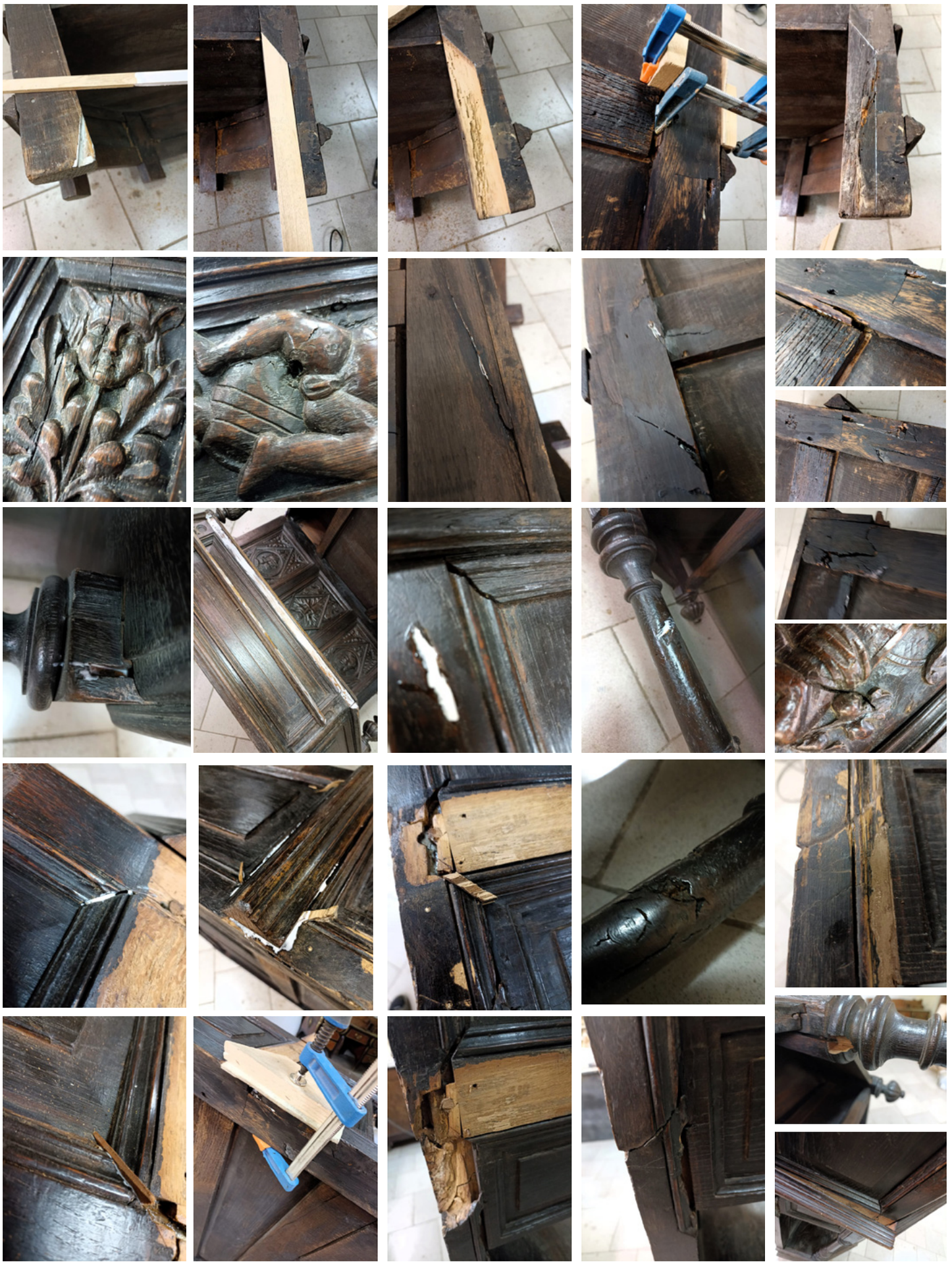








ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:












РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 17-3441



Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

НАСЛЕДИЕ ЖАНА ПЬЕРА ЛУИ

В истории есть множество примеров, когда стиль или течение в искусстве было подчинено государству или даже создавалось в угоду ретрансляции определенной государственной парадигмы. Особенно часто мы можем наблюдать этот процесс у империй или у тех режимов власти, которые носят имперское мышление или его черты. Одним из наиболее ярких и показательных примеров из истории является течение классицизма - ампир (от фр. empire — «империя»).

Стиль возник во Франции в начале XIX века по желанию Наполеона Бонапарта, который стремился визуально воплотить могущество империи, военную славу и незыблемую власть только вступившего на престол императора. Личные архитекторы Наполеона, создатели нового стиля, Шарль Персье и Пьер Фонтен с поставленной задачей справились: ампир распространил свое влияние по Западной Европе и России. Универсальность наполеоновского стиля позволила ему выйти за пределы дворцов и стать доминантой для административных зданий и правительственных комплексов. Масштаб задач был колоссальным, огромные государственные заказы обеспечили работой целую плеяду талантливых мебельщиков. Среди них был Жан-Пьер Луи, который в 1811 году был включён в список поставщиков, рекомендованных для имперской администрации, что обеспечило его мастерскую престижными заказами.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется мебель с клеймом мастера – «J.LOUIS». Набор для гостиной из канапе и шести кресел был приобретен на французском аукционе. Он выполнен из красного дерева, которое в XIX веке было востребовано у высших слоев общества, благодаря прочности, красоте и престижности. Монументальную выразительность и брутальность канапе придают прямая спинка и собранная в единый геометрический объем конструкция. Кресла имеют слегка наклонные своды спинок, которые переходят в задние саблевидные ножки. Передние ножки выполнены в виде пушечного ствола и украшены растительным орнаментом.

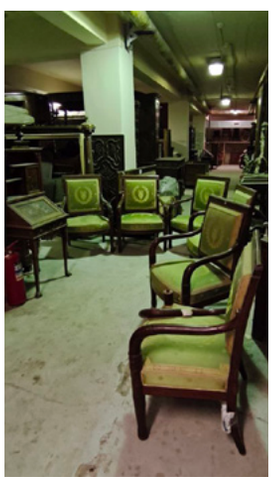
Набор имел проблемы с сохранностью: соединения утратили прочность, и конструкция приобрела нежелательную подвижность, подлокотник одного из кресел полностью отделился, ткань сидений обветшала и не подлежала восстановлению, в изобилии наблюдались проблемы исторической мебели – загрязнения, сколы, трещины и царапины. В связи с этим было принято решение провести реставрационно-консервационные работы. Объемные работы по набору были доверены опытному специалисту реставрационных мастерских Мутыгуллину Мударису. Первым делом реставратор очистил мебель от наслоений грязи и плесени, далее укрепил столярную часть каркаса механических способом, а также усилил все

соединения каркаса, вернув ему жесткость. Вернул на место, утраченный подлокотник. Затем реставратором были удалены все старые и истощенные временем лакокрасочные покрытия, отшлифована поверхность, подведены мастичные и иные грунты в местах утрат, а после затонированы. Были найдены и обработаны каналы жука-точильщика. Далее Мутыгуллин М. нанес новые защитно-декоративные слои лака, которые будут защищать мебель. Разумеется, все работы реставратора были выполнены с сохранением ценного оригинального клейма мастерской Жана-Пьера Луи.

Проблемы возникли с тканью. Набор обит гладким зеленым атласом с крупным сюжетным узором эпохи классицизма и ампира – золотые амфоры, лавровые венки и цветочный орнамент. К сожалению, ткань сидений кресел имела очень плохую сохранность, она буквально рассыпалась, а вот спинки и подушка канапе дошли до наших дней отличном состоянии. Оставлять сидения в настоящем виде нельзя, а менять красивейший атлас на всем наборе – это печальная утрата. Поэтому для этой щепетильной задачи был найден компромисс: принято решение заменить только ткань сидений кресел на зеленый атлас, приобретенный во Франции и совпадающий по цвету с оригинальным текстилем. Набивка была обработана реставратором парогенератором, а мелкие порезы на атласе аккуратно подшиты.

Благодаря работе искусного реставратора Мутугуллина М. гостиный набор – наследие французского мастера Жана-Пьера Луи – вернул свою функциональность и эстетический вид. На этапе проектирования мебельный гарнитур отобран во Дворец изящных искусств ASG и через несколько лет будет радовать его гостей.

ДО РЕСТАВРАЦИИ







РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Мутугуллин М.

















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:













450 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

СТАРОМОДНЫЙ ХУДОЖНИК

Антверпенца Мартена Пепейна, крещённого 21 февраля 1575 года, чаще всего относят к историческим живописцам. Он был сыном Виллема Пепейна, бывшего суконщика, проводившего в своём доме на Врейдагмаркт публичные торги разнообразным товаром – от поношенного платья до старинных картин. В 1593 году ему пришлось зарегистрироваться в качестве торговца произведениями искусства в гильдии Святого Луки.

Вероятно, именно возможность близкого знакомства с картинами пробудила в юном Пепейне желание заниматься живописью. По стилю и манере исполнения его работ невозможно угадать, у какого мастера учился Мартен Пепейн, и учился ли он вообще, и всё же в 1600 году он получил статус самостоятельного мастера. По сравнению с работами современников, его сцены кажутся относящимися к гораздо более раннему периоду. Где и как Пепейн усвоил эту художественную манеру – загадка. Если опять же не предположить, что он развивался как художник-самоучка, изучая картины, которыми торговал его отец.

Фигуры на его картинах, особенно в алтарных композициях, как правило, изображены в строгих позах, напоминающих скульптуру XVI века. В его творчестве прослеживается явное влияние Амвросия Франкена Старшего, поэтому некоторые работы Франкена приписываются Пепейну.



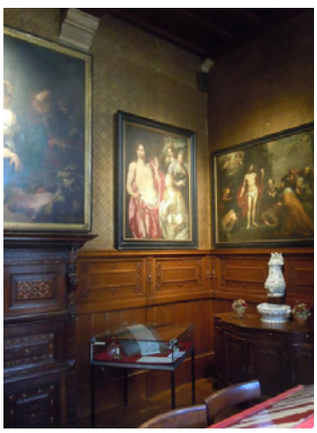
Мартен Пепейн
Святой Лука проповедует народу (1602)
Дерево, масло. 253 x 50,5 см.
Королевский музей изящных искусств, Антверпен

Колористика Пепейна не всегда удачна. Для крупномасштабных исторических картин он обычно использовал слишком бледный цвет, его кисть была слишком жесткой, а композиция – чересчур подробной.

В работе «Явление Христа кающемуся грешнику» мы опять наблюдаем черты «старомодности» художника – холодный колорит, тусклое освещение и робкий рисунок.



Мартен Пепейн
Явление Христа кающемуся грешнику (1637)
Холст, масло. 117 x 172 см.



Музей Маагданхейм, Антверпен

Хотя Пепейн-колорист принадлежал к последователям итальянской школы, как рисовальщик он стремился опередить своих современников. Его композиции свидетельствуют о хорошем вкусе и любви к правде. Главные фигуры в них обычно представляют собой тщательно подобранные типы, написанные непосредственно с натуры. Их фигуры полны характера, а позы и жесты переданы естественно и живо. Ни одна из картин Пепейна до последней четверти XIX века не покидала пределов своей страны. В Антверпене же хранилась дюжина его выдающихся работ. В их числе панно, изображающее отца Робрехта Хубара на смертном одре, а также два полных алтаря, каждый из которых состоит из пяти сцен, один посвящен Святой Елизавете, другой – Святому Августину.



Мартен Пепейн
Пастор Роберт Хубар на смертном одре (1624)
Дерево, масло. 144 x 114 см
Культурный конгресс-центр Эльзенвельда

Крупномасштабная картина «Переход через Красное море» (подписанная: MP inf. 1626) характеризуется всеми чертами ранней итальянской школы. Моисей имеет фарфоровый блеск и резко выделяется на тёмном фоне; синевато-серый и охристо-коричневый фон придают сюжету ненужную театрализацию.



Мартен Пепейн
Переход через Красное море (1626)
Дерево, масло. 169 x 242,5 см
Королевский музей изящных искусств, Антверпен

В церкви Святого Павла хранится «Святое семейство» Мартена Пепейна, а в главной церкви красуется «Святой Норберт, поклоняющийся Святым Дарам», написанный в 1637 году. В этой последней работе мастер отклонился от своего обычного стиля, достигнув ещё более возвышенной концепции, более широкого рисунка, более насыщенного цвета и более тонкого письма.

Пепейн получил широкое признание среди коллег. Архив гильдии Святого Луки свидетельствует о том, что между 1602 и 1626 годами у него было восемь учеников. С его работ делались копии, а Петер де Байю гравировал сцену «Купания Сусанны».

Мартен Пепейн был настолько близок с Рубенсом, что его жена Изабелла Брант в 1615 году крестила одну из его дочерей.

Высоко ценил Пепейна и Антонис ван Дейк, виртуозно написавший его портрет. Мартен Пепейн хранил этот портрет всю жизнь. После смерти Пепейна портрет перешёл в собственность художника и торговца произведениями искусства Яна Мейссенса, который продал его в 1659 году брюссельскому виноторговцу Яну Хуёлю. Антверпенский художник Йозеф Ламорле хотел выкупить его у нового владельца, предложив 250 гульденов, но тщетно. В июне 1666 года

знаменитый портрет был продан на аукционе в доме Яна Хуёля и приобретён Франсиско Сеньерсом, жителем Брюсселя. Позже портрет перешёл во владение принцев Оранских. В 1850 году картина была продана из галереи покойного короля Вильгельма II за 4300 гульденов брюссельскому художнику Стивену Ле Бою, который выставил её на аукционе в Париже, где она стала собственностью г-на Эда Кумса из Антверпена, и теперь она находится здесь же в Королевском музее изящных искусств.



Антонис ван Дейк
Портрет Мартена Пепейна (1632)
Дерево, масло. 74 x 58 см
Королевский музей изящных искусств, Антверпен

Портрет датирован 1632 годом и, следовательно, написан непосредственно перед отъездом ван Дейка в Англию. Прекрасная форма головы Пепейна, выразительное лицо, ещё более облагороженные изысканной манерой письма, сияют мягким тёплым светом, что делает их необыкновенно теплыми и в то же время реальными.

Ван Дейк специально поставил себе задачу запечатлевать своих собратьев-художников. Он, конечно же, не искал денег или какой-либо другой материальной выгоды, увековечивая на холсте величие искусства.

Мартен Пепейн виден по грудь, он одет в черный дублет, застегивающийся рядом пуговиц, поверх которого накинут черный плащ, едва различимый от мантии. Вокруг его шеи лежит многослойный свободный воротник с тонкими складками; голова непокрыта, волосы седые и короткие, борода того же цвета, но длиннее. Над его головой, на охристо-сером фоне, слева читается: Me Pictorem Pinxit D. Ant. van Dijck Eques illustris; справа: AVD 1632 Aet nf Pictor LVIII. (Меня нарисовал художник прославленный рыцарь господин Антонис ван Дейк, в год Господа нашего 1632, на 58-м году моей жизни). Эти слова указывают на то, что надпись была сделана самим Мартеном Пепейном. В подписи есть определенное самодовольство; портретируемый был доволен работой, и он, безусловно, имел на это полное право.

Этот портрет – один из самых скрупулезных и изящно написанных ван Дейком. В нем нет ни рубенсовской широты и пышности, ни раскованности, ни тем более небрежности, свойственной некоторым его поздним работам.

Мартен Пепейн женился на Марии Хейбрехтс 1 декабря 1601 года. Его брак был благословлён рождением пятерых детей: Виллема, Адриана, Мартена, Марты и Катарины. Катарина, родившаяся 1 февраля 1619 года, помогала отцу и 1 января 1654 года была принята в гильдию Святого Луки.

Мартен Пепейн дожил до глубокой старости. Он был назначен опекуном двух своих племянников, однако 1 августа 1635 года обратился к магистрату с просьбой освободить его от опеки «ввиду возраста и ежедневных невзгод».

4 апреля 1636 года художник со своей женой, которая уже не вставала с постели, составили совместное завещание. В нём они заявили, что желают быть похороненными в Доме проповедников. Они оставили 1 гульден (в XVII его обеспечение составляло



Мартен Пепейн
Мадонна с младенцем на троне, почитаемая святым Лаврентием и святой Мартой
Дерево, масло. 55,8 x 41,6 см
Частная коллекция

9 граммов серебра) главной церкви и 6 гульденов часовне Богоматери. Они отдали двойную сумму бедным, а каждый из их детей, достигнув совершеннолетия (25 лет), должен был получить пропорциональную долю в размере 600 гульденов. Мартен Пепейн умер летом 1643 года, жена пережила его на пять лет.

Творчество Пепейна также отмечено превосходными портретами. Это особенно заметно в композиции «Святой Бернард и герцог Аквитанский» и в мадонне со святыми Лаврентием и Мартой.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа круга Пепейна и мастерской Утрехта «Рыбный рынок». Пепейн как минимум трижды обращался к данному сюжету, одна из картин находится в Доме Рубенса.



Мартен Пепейн круг, Адриан ван Утрехт мастерская
Рыбный рынок (около 1630-го года)
Холст, масло. 184×237 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1171



Мартен Пепейн, Адриан ван Утрехт или круг Франса Снейдерса
Дама на рыбном рынке в Антверпене (ок. 1630)
Дерево, масло. 198 x 254 см
Рубенсхёйс

В центре композиции изображена покупательница, выбирающая рыбу. Она одета в дорогое платье с муфтой, на голове – черный бархатный берет, украшенный страусовыми перьями. Подобные головные уборы вошли в моду во Фландрии благодаря жене Рубенса – Елене Фурман. За ее спиной стоит слуга с корзиной наготове. В правой части торговка, предупредительно демонстрирующая богатой и очевидно постоянной покупательнице щедрые дары моря – рыбу разнообразных сортов, угрей и скатов. На заднем плане – морское побережье, где по утрам идет бойкая торговля свежим уловом.



Мартен Пепейн
Святой Бернард и герцог Аквитанский (между 1600 и 1643)
Дерево, масло. 350 x 250 см
Королевский музей изящных искусств, Антверпен

Источники:
Branden F. J. van den Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. – Antwerpen, 1883. – 1436 p.
Oldenbourg R. Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts. – Berlin-Leipzig: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, 1922. – 211 s.
Rooses M. Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. –Gent: Ad. Hoste, Uitgever, 1880. – T. 1. – 195 p.
Rooses M. Vijftig Meesterwerken Antoon van Dijck. – Amsterdam, 1900. -328 p.
От ренессанса до ампира: 300 открытий старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG: альбом/ автор-составитель А.В. Булгакова; сост.: Д.М. Молотникова, А.Р. Хисматуллина; Междунар. ин-т культурного наследия (ASG). – Казань, 2025. – 672 с.

МИКН ASG Международный институт культурного наследия

ASG Группа компаний 1991

ПРЕДСТАВЛЯЮТ
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
АНТОНИС ВАН ДЕЙК
ФРАНС СНЕЙДЕРС
ЯКОБ ЙОРДАНС

«Золотой век» фламандского искусства



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