online #02

ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

ISSN 2414-9896
№ 2 (18) 2017
+16

ТЕМА НОМЕРА

ASG ПРОДОЛЖАЕТ ВТОРОЙ ЭТАП ВОССТАНОВЛЕНИЯ ОБЪЕКТОВ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ КАЗАНИ

РЕПОРТАЖ НОМЕРА

УСАДЬБА АИГИНЫХ СТАЛА ПРИМЕРОМ НА ПАРЛАМЕНТСКИХ СЛУШАНИЯХ



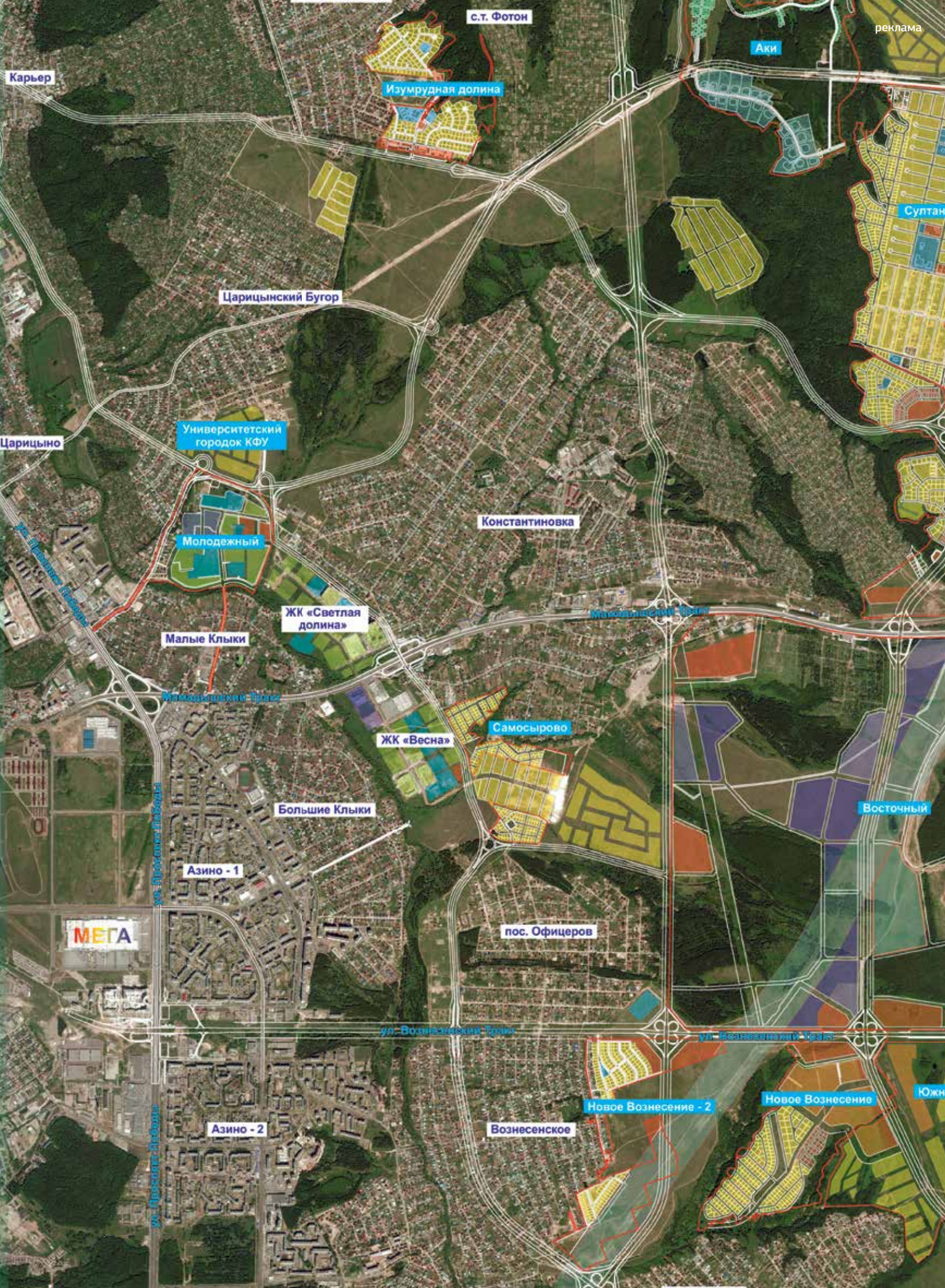

стр. 14


стр. 86


стр. 116


стр. 146

AEG
ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ


реклама
с.т. Фотон
Аки
Карьер
Изумрудная долина
Султан
Царицынский Бугор
Университетский городок КФУ
Царицыно
Константиновка
Молодежный
ул. Проспект Победы
ЖК «Светлая долина»
Малые Клыки
Мамадышский Тракт
Самосырово
ЖК «Весна»
Восточный
Большие Клыки
Азино - 1
МЕГА
пос. Офицеров
ул. Вознесенский Тракт
Новое Вознесение - 2
Новое Вознесение
Азино - 2
Вознесенское

реклама



AEG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

Казань

Карта-схема перспективного развития района «Восточная дуга»

Приобретение земельных участков в инвестиционных целях или для личного использования требует всестороннего анализа и оценки перспективного развития окружающей территории. Изменения, касающиеся дорожной ситуации, строительства социальных, торговых объектов, могут существенно влиять на рост или снижение стоимости приобретаемого участка, удобство его текущего и перспективного использования. Для обеспечения потенциальных инвесторов и покупателей актуальной информацией о перспективном развитии нами подготовлен ряд аналитических материалов, в том числе карта-схема.

Схема перспективного развития ограничена чертой города Казани и отражает материалы градостроительного проектирования, разработанные в соответствии с городскими нормативами по заказу собственников земельных участков. Разработка материалов проведена в соответствии с Генеральным планом г. Казани и определяет планы перспективного развития территорий до 2035 года. Проекты, отраженные на схеме, находятся на различных стадиях освоения, по многим проектам ведется строительство объектов инфраструктуры.

Скачать карту в формате pdf (12 Мб)



ТЕМА НОМЕРА

У ASG ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК стр. 8

ПОСТФАКТУМ

КАЗАНЬ ВЕРНУЛА СЕБЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ АЛЕКСЕЯ СЁМИНА: РЕСТАВРАТОРЫ ВНОВЬ ВЗЯЛИСЬ ЗА «ДОМ-УТЮЖОК» НА ГАЛАКТИОНОВА стр. 14

СЁМИН РАСПРАВЛЯЕТ ПЛЕЧИ: ASG ДОВЕДЕТ ИНВЕСТИЦИИ В ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБНЯЧКИ ДО 6 МИЛЛИАРДОВ стр.17

РЕПОРТАЖ НОМЕРА

УСАДЬБА АИГИНЫХ СТАЛА ПРИМЕРОМ ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА ПО СОХРАНЕНИЮ ОКН НА ПАРЛАМЕНТСКИХ СЛУШАНИЯХ стр. 22





ДАЙДЖЕСТ СМИ

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

НА СТЫКЕ ЭПОХ стр. 36

КОЛЛЕКЦИЯ ИНТЕРЬЕРОВ «МИРА ИСКУССТВ»

ПРИНЦИПЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ИНТЕРЬЕРА РУССКОЙ УСАДЬБЫ В СТИЛЕ НЕОКЛАССИЦИЗМА НА ПРИМЕРЕ ГУСЕВОЙ ПОЛОСЫ В СКОЛКОВЕ стр. 44

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Абдулхакова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*
Агеева Любовь Владимировна – *главный редактор газеты «Казанские истории», доцент кафедры истории и связей с общественностью Института экономики, управления и социальных технологий Казанского национального исследовательского технического университета им. А.Н. Туполева*
Балтусова Олеся Александровна – *помощник Президента Республики Татарстан*
Валеев Наиль Мансурович – *вице-президент АН РТ, доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей РФ*
Ганцева Нина Нестеровна – *кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова*
Замалетдинов Радиф Рифкатович – *доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
Руденко Константин Александрович – *доктор исторических наук, профессор КазГУКИ*
Садков Вадим Анатольевич (председатель) – *доктор искусствоведения, зав. отделом искусства Старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина*
Салахов Расых Фарукович – *кандидат педагогических наук, доцент, зам. директора Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ по социально-воспитательной работе*
Соколов Аркадий Васильевич – *доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*
Хайрутдинов Рамиль Равилович – *кандидат исторических наук, доцент, директор Института истории К(П)ФУ*
Явгильдина Зилия Мухтаровна – *доктор педагогических наук, профессор, зав. Высшей школой искусств им. С.Сайдашева Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
Яо Михаил Константинович – *кандидат социологических наук, доцент К (П)ФУ*

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ



ТЕХНОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОВРОТКАЧЕСТВА XVII-XVIII ВЕКОВ стр. 64

ЗЕРКАЛО – СИМВОЛ СУЕТНОСТИ, РОСКОШИ И ТЩЕСЛАВИЯ стр.86

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ МЯГКОЙ МЕБЕЛИ ЭПОХИ РОКОКО В АСПЕКТЕ РЕСТАВРАЦИИ стр. 94

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК стр.106



АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ БСИИ

БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ С ПОЛИТИЧЕСКИМ ПОДТЕКСТОМ
стр. 116



ПЕРСОНАЛИИ

КАСПАР НЕТШЕР стр. 124



КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

НАШИ ВЫСТАВКИ.

ВЫСТАВКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII-XVIII ВЕКОВ, ПОСВЯЩЕННАЯ ГОДУ ПЕРЕКРЕСТНОГО КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА РОССИЯ-ФРАНЦИЯ стр. 138



ХРОНИКА МИА

«... ДЕЛИТЬСЯ С ДРУГИМИ СВОИМ СЧАСТЬЕМ...»
стр. 146

EDITION THEME

ASG PROFESSIONAL HOLIDAY P. 8

POST FACTUM

KAZAN RETURNED THE LIKING OF ALEXEY SEMIN. THE RESTAURATEURS HAS TAKEN UP AGAIN FOR THE “IRON-HOUSE” ON GALACTIONOV STREET P. 14

SEMIN STRAIGHTENS HIS SHOULDERS. ASG WILL INVESTS IN HISTORICAL MANSIONS A 6 BILLION P. 17



EDITION REPORT

THE MANOR OF AIGIN BECAME AN EXAMPLE OF THE PUBLIC-PRIVATE PARTNERSHIP FOR THE CONSERVATION OF THE OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE ON PARLIAMENTARY HEARINGS P. 22

INTERVIEW OF REPORT

AT THE CROSSROADS OF EPOCHS P. 36



MEDIA DIGEST

INTERIOR COLLECTION OF «MIR ISKUSSTV»

PRINCIPLES OF RECONSTRUCTION OF THE INTERIOR OF RUSSIAN NEOCLASSICISM STYLE MANOR BY EXAMPLE OF THE «GUSEVA POLOSA» IN THE SKOLKOVO P. 44



Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№2 (18) июнь 2017 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Е.А. Власова – главный хранитель фондов МИА
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – директор издательского центра МИА
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских МИА
С. В. Новиков – руководитель архитектурной мастерской ASG №2
Л.Л.Романов – зам. генерального директора ИГК ASG, директор правового департамента, к.ю.н.
В.С. Торбик – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой реставрации СПбГУ
А.Т. Хайруллина – ведущий архитектор-реставратор ООО «Забир»
Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова
Технический редактор/Айслу Абдулхакова

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



SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

THE TECHNOLOGY OF THE ARTISTIC CARPET-WEAVING IN THE XVII-XVIII CENTURIES P. 64

THE MIRROR IS THE SYMBOL OF WORLDLINESS, LUXURY AND VANITY P. 86

p.86

ARTISTIC DESIGN FEATURES OF THE FRENCH SOFT FURNITURE FROM THE ROCOCO EPOCH IN THE RESTORATION ASPECT P. 94



p.94

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY P. 106



p. 138

EXHIBITIONS

EXHIBITION OF THE FRENCH PAINTING OF THE XVII-XVIII CENTURIES, DEDICATED TO THE YEAR OF CROSS CULTURAL TOURISM RUSSIA – FRANCE p. 138

ANTHOLOGY OF STORIES

BIBLICAL SCENES WITH POLITICAL CONTEXT P. 116

CHRONICLE

«...SHARE WITH OTHERS YOUR HAPPINESS...» p. 146

PERSONNEL

CASPAR NETSHER стр. 124

CALENDAR OF MEMORABLE DATES



p. 146

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

У ASG ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК

18 АПРЕЛЯ В МИРЕ ОТМЕЧАЮТ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ И ИСТОРИЧЕСКИХ МЕСТ, КОТОРЫЙ СЧИТАЕТСЯ НЕОФИЦИАЛЬНЫМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ ПРАЗДНИКОМ ТЕХ ЛЮДЕЙ, ЧЬЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СВЯЗАНА С СОХРАНЕНИЕМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Инвестиции в сохранение объектов культурного наследия – одно из основных направлений деятельности Инвестиционной группы компаний ASG. Системный характер этой работы апробирован в таком беспрецедентном по сложности и масштабу проекте, как восстановление исторического центра Казани в рамках соглашения о государственно-частном партнерстве с мэрией города под патронажем Президента республики (с 2012 года восстанавливаются 26 исторических зданий, среди которых есть объекты культурного наследия федерального, республиканского и городского значения).

Накопленный опыт позволил ASG стать одним из основных партнеров Правительства Московской области в реализации губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья» (с 2013 года компания восстанавливает десять усадеб).





В течение прошедших пяти лет практически каждое 18 апреля служило поводом для осмысления этой гигантской работы: сколько уже сделано и что еще предстоит? Пять лет назад в этот день издание «БЕЗФОРМАТА.RU» писало, что ASG взяла на реставрацию еще три исторических здания в центре Казани, таким образом, у компании стало 17 объектов, фасады и кровлю которых она восстановит к 15 июня 2013 года – открытию Универсиады. В действительности к этой дате число объектов культурного наследия составляло уже 26, все договорные обязательства были выполнены в полном объеме.

Главный итог этой работы – объекты удалось спасти от окончательного разрушения, вернуть им задуманный некогда облик. Фотографии зданий, многие из которых украшали наш город в течение столетий, начала реставрационного периода убедительнее всяких слов доказывают, как близко они подошли к «точке невозврата» - не просто изуродованные фасады, а отсутствовавшие дверные и оконные заполнения, кровля, фрагменты стен и т.д.

Масштабная реставрационная программа ASG, проходившая под девизом «Возродим Старую Казань», объединила бизнес, властные структуры, науку и общественность города. Осуществить такой объем в столь краткие сроки, как неоднократно подчеркивали владелец компании Алексей Сёмин и генеральный директор управляющей компании Алмаз Давлетшин, было бы не возможно без поддержки Президента РТ Рустама Минниханова. В практику вошли регулярные обходы исторического центра с его участием, и многие проблемы решались прямо на месте. С 2013-2014 годов компания приступила ко второму этапу восстановления своих объектов.

Дома перестали вызывать опасения за их судьбу, но возникли не менее важные проблемы с подключением их к коммуникациям, что в перегруженном историческом центре всегда непросто, согласованием проектной документации, получением разрешений на рестав-

Фотографии дома по улице Чернышевского, 28 представляют объем реставрационных работ: от градоформирующего здания XVIII века к февралю 2012 года оставалась только наружная стена

рационные работы и т.д. При этом видимых изменений на объектах не отмечалось, что дало почву для различных слухов. Уже к лету 2015 года в пресс-службу компании стали обращаться с вопросами, на какой срок приостановлены работы и кому здания могут быть переданы после ASG. Между тем компания регулярно отчитывалась о ходе восстановительных работ, которые не прекращались ни на один день, просто они не были столь очевидными, как приведение в порядок фасадов и прилегающей территории. Получение разрешений на работы по сохранению ОКН, прокладка коммуникаций и т.д. занимали многие месяцы. Практически в каждом здании ASG есть предметы охраны – лепнина, ковка, мозаичный пол и т.д., поэтому проект их восстановления требует согласования с Министерством культуры РТ.

В то же время объяснимы беспокойство журналистов и общественности: исторические здания, восстанавливаемые ASG, находятся в центральной части города, многие в охранной зоне Кремля, где интенсивный туристский трафик, острая потребность в объектах досуговой и опять же туристской инфраструктуры, хочется, чтобы они не просто формировали историческую декорацию улицы, но использовались в качестве апарт-отелей, экспозиционных и торговых пространств, кофеен и книжных лавок и т.д.

Так как же можно оценить путь длиной в пять лет – это много или мало? С этим вопросом мы обратились к дизайнерам, архитекторам-реставраторам, музейщикам.



Расых САЛАХОВ, к.п.н., доцент, лауреат международных и всероссийских конкурсов, заведующий кафедрой дизайна и национальных искусств ИФМК им. Льва Толстого КФУ

– Восстановление исторического центра Казани – это одна из самых уникальных программ сохранения культурного наследия, которую я знаю. Особо хочется подчеркнуть вклад ASG и лично Алексея Сёмина. Еще в самом начале он сказал в одном интервью, что, когда здания будут восстановлены, обязательно скажут, что Сёмин хапнул их за бесценок. Так оно и выходит, часто слышишь: «Конечно, у него есть деньги...». Но деньги есть у многих в республике, а так вкладываться в родной город не спешат. При этом в реализации программы есть не только финансовая сторона. Каждому зданию вернули его исторический облик, для этого привлекли ведущих архитекторов, работали в архивах. И вот уже с лета 2013 года они радуют и горожан, и туристов – восстановлены экстерьеры, облагорожена прилегающая территория, смонтирована архитектурная подсветка, подчеркивающая красоту каждого здания.

Для нашей кафедры и процесс восстановления зданий, и результат являются настоящей лабораторной базой. Наши студенты изучают научные проекты реставрации зданий, которые выполнены в разных архитектурных стилях, пишут особняки во время пленеров, мы неоднократно были на экскурсиях, которые специалисты ASG устраивают по своим объектам. Проекты научной реставрации с фотографиями до и после восстановительных работ дважды выставлялись в нашей галерее «Манзара», ведь когда ходишь по улице, невозможно охватить взглядом все здание, оно иногда, как Адмиралтейская контора, занимает целый квартал. Посещали дом Банарцева, где восстановлен не только экстерьер, но и интерьер здания с уникальной мебелью в стиле ампир на основе собственной корпоративной коллекции.

Результаты научной работы отражаются в журнале «Мир искусств», материалы которого используются студентами при выполнении курсовых и дипломных проектов. Нам приятно, что лучшие работы студентов – 3D-модели объектов, выставок, живописные и графические работы – используются в журнале. Совместно



Фасад Адмиралтейской конторы – объекта культурного наследия федерального значения – был обезображен заложенными или вновь прорубленными оконными проемами



Шедевр классицизма, да еще увенчанный Большой Императорской короной с Зилантом, здание является теперь украшением исторического центра Казани

с Международным институтом антиквариата мы организовали научный проект – международную научную конференцию «Сохранение художественно-исторической среды города как духовного фактора культуры». Прошли уже две такие конференции, и по растущему числу участников, российских и зарубежных, мы поняли, что она необходима, с 2017 года конференция станет ежегодной. Тем более, что практическая часть конференции – восстановление объектов культурного наследия ASG – все время меняется. Участники первой конференции видели интерьер дома Банарцева в процессе отделочных работ, а через два года он уже был полностью готов, причем наполнен предметами музейного уровня.

Наша кафедра также участвует в реставрационной деятельности, преподаватели и студенты создают проекты научной реставрации объектов культурного наследия и в Казани, и в районах нашей республики. В частности, дом Муллина, дом Бакирова, объекты в Старо-Татарской слободе. Но у нас, к сожалению, нет возможности влиять на то, чтобы реставрация полностью соответствовала проекту, происходят нежелательные изменения: в силу отсутствия средств, или необходимости ускорения работ и т.д. А здесь реставрация, финансирование, эксплуатация находятся в одних руках, поэтому результат впечатляющий.

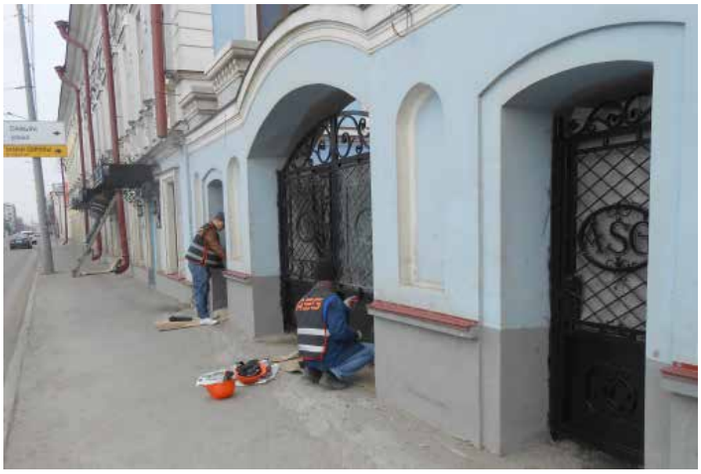


Карина МУСИНА, архитектор-реставратор, Заслуженный архитектор РТ

– Материальное наследие имеет свой срок, и в нем могут произойти необратимые изменения, после чего восстановить объект будет невозможно. Поэтому очень важно, что в результате президентской программы у исторических зданий Казани появились собственники. Я не очень близко знакома с вашей деятельностью, но насколько знаю, А.В. Сёмин понимал, что работа предстоит длительная, затратная, не всегда благодарная. Но вашим зданиям, считаю, повезло: объекты подвели под кровлю, проводятся превентивные работы – укреплены фундаменты, заполнены дверные и оконные проемы, очищены подвалы, где они есть, чердаки, приведены в порядок уличные фасады.

Интересно, что и в Европе практикуется восстановление фрагмента фасада или интерьера, для того чтобы найти средства для продолжения реставрационных работ.

То, что работы продолжаются и никто сейчас не скажет, когда они будут завершены, абсолютно нормально. Еще в Царском своде законов Российской империи написано, что вновь созданное здание должно перед отделкой просохнуть в течение года. У нас часто что-то восстанавливают в авральном режиме – к юбилею,





Не только реставрация, но и само содержание исторического здания – дорогостоящий процесс, затраты только на поддержание чистоты составляют не один миллион рублей

к какому-то событию. Наскоро реставрацию не делают. Здание должно дать усадку, в кладочном растворе должны произойти химические реакции. Нет ничего плохого в том, что здание какое-то время «отдохнет», осядет, высохнет.

Так велась работа по поддержанию зданий-памятников в советский период в реставрационной мастерской объединения «Росреставрация». Старообрядческий храм – собор Покрова Святой Богородицы (Казань) – был в предаварийном состоянии, реставрационные работы община ведет уже 35 лет сначала силами реставрационной мастерской, потом общины. Реставрационная работа ручная, неспешная. Восстановлена гидроизоляция фундаментов, просушены стены, устранены протечки в кровле, сделана реставрация кирпичной кладки. Община привлекает искусных мастеров-ремесленников, когда работа будет закончена, не могу сказать. Но мы уберегли здание от окончательного разрушения. Объекты под Санкт-Петербургом восстанавливаются с середины XX века до сих пор. Специалисты всего мира следят за работой 170 реставраторов из Италии над интерьерами небольшого храма Рождества Христова в Вифлееме. Она уже ведется несколько лет, и завершение планируется лишь в 2019 году.

На объектах ASG реставрационные работы финансируются и осуществляются одним собственником, поэтому есть возможность вести работы планово, качественно, применяя методы научной реставрации.



Степан НОВИКОВ, архитектор-реставратор

– Необходимо отметить, что компания ASG выполнила огромный фронт работ в области сохранения культурного наследия Казани, который даже трудно сравнить с чем-либо, так как программа восстановления исторического центра Казани уникальна для России. Реставрировать такое количество объектов культурного наследия за столь небольшой срок – этого не удавалось сделать ни в двух российских столицах, ни тем более в регионах России.

Своим комплексным отношением к сохранению наследия компания ASG задала тренд в Казани на бережное отношение к памятникам архитектуры. Если бы все эти объекты не были приведены в порядок к 2013 году, то, вполне вероятно, мы бы их полностью утратили. Они или бы разрушились сами, так как были в аварийном состоянии, или бы их снесли, поскольку невозможно было оставлять их в том виде, в каком они были на начало программы. Также вероятно, что они бы сгорели в результате поджога или просто неосторожного обращения с огнем тех асоциальных групп, которые использовали их как места обитания. Примеров масса как из периода подготовки к тысячелетию города, так и современного, например, недавний пожар на фабрике братьев Крестовниковых.

Не менее масштабным и инновационным был этап проектных реставрационных работ. Был поднят большой пласт архивных документов, интенсивно велась работа в области натурного исследования и постоянной фиксации процесса работ. Многие памятники были подробно обследованы впервые, все материалы становились достоянием специалистов и общественности посредством их публикации в научном журнале «Мир искусств». Ни одна проектная организация в стране до сегодняшнего дня не является столь открытой обществу в аспекте всех решений, что свидетельствует об профессионально-честном подходе и заботе о полной сохранности предмета охраны объектов до начала работ и после.

Также хотелось бы отметить, что на всех объектах применялись исключительно аутентичные материалы, никакого пластика и полиуретана. Восстановлено множество давно утраченных архитектурных элементов (балюстрады, балконы, навесы, аттики, различные лепные группы и др.). Восстановлены градостроительные характеристики объектов, снесены поздние напластования. Все объекты, на которых закончены фасадные работы, приобрели достойный архитектурный облик. Не могу не сказать, что на многих объектах культурного наследия Казани ситуация абсолютно иная. Часто можно встретить пластиковые окна да ещё с современной расстекловкой, на ряде объектов достроены мансарды и антресоли, которые искажают архитектурный образ памятника, не говоря о том, что многие собственники не идут на восстановление утраченных балконов, исторических решёток и т.д.

Что касается сегодняшнего состояния объектов, то в целом охарактеризую его как удовлетворительное. Практически все объекты находятся в законсервированном состоянии (вставлены окна, установлена крыша, выполнены фасадные работы). На ряде объектов продолжаются восстановительные работы, хотя и не так интенсивно, как 2013 году, но всё же движение есть. В доме Банарцева выполнены классические интерьеры, которые выступают в симбиозе с внешним обликом и с современной технической начинкой, что позволяет использовать его для различных нужд города. В связи с тем, что объекты не отапливаются, на фасадах начинают появляться различные дефекты: местами отходит краска, проявляются швы. Этот факт естественен, пугаться его не стоит, со дня заверше-





Дом Ажгихина – образец старинной городской усадьбы с торговой и доходной функцией, в процессе реставрации выяснилось, что фактически здание состоит из пяти самостоятельных объектов разных периодов

ния фасадных работ прошло уже более четырех лет. При завершении реставрационно-строительных работ неизбежны мероприятия по приведению в порядок фасадов, но они уже будут носить косметический характер, что несоизмеримо с проделанными работами.

Выделять какой-то один объект очень сложно, так как не было одинаковых объектов, каждый индивидуален, и на каждом имеются свои маленькие победы и открытия. Так, например, в доме Ажгихина (ул. Пушкина, 38) удалось установить, что в основе здания находятся более пяти объектов, также на этом объекте восстановлены балконы, лепные розетки, витрины первого этажа и др.; на Московской, 37 восстановлены утраченные боковые скульптурные группы купидонов на завершающих башнях, восстановлены исторические входы с коваными навесами, установлены вазоны на столбах (само ограждение балюстрады еще не установлено); самыми неожиданными и сложными были объекты на ул. Тукая, 81-87, в кратчайшие сроки были выполнены работы по разборке верхних этажей, обмеры и работа в архивах шли параллельно, и к Универсиаде объекты приобрели прежний усадебный вид, восстановив тем самым историческую перспективу улицы Тукая.

В целом хочется верить, что каждый исторический объект ASG обретет свою достойную функцию, которая вернет в них жизнь, а компания, преодолев все экономические и юридические проблемы, продолжит интенсивно реанимировать историческую среду города присущим ей системным подходом.



Роман КОПЫЛОВ, заведующий музеем КАРБДТ им. В.И.Качалова

– Казанский Большой русский драматический театр имеет непосредственное отношение к одному из объектов, который сейчас реставрирует группа компаний ASG, это дом на улице Лобачевского, так называемые номера Михайлова, где два театральных сезона жил великий артист Василий Качалов, имя которого наш театр носит с 1948 года.

Театр заинтересован в сохранении здания, а важность сохранения памятников архитектуры нашего города в целом - неоспорима. Деятельность ASG вносит свою духовную лепту в исследование исторического развития Казани. Их работа, направленная в том числе на восстановление материальной культуры и истории нашего города, пробуждает интерес к нашей общей истории и ведет к духовному объединению нации .

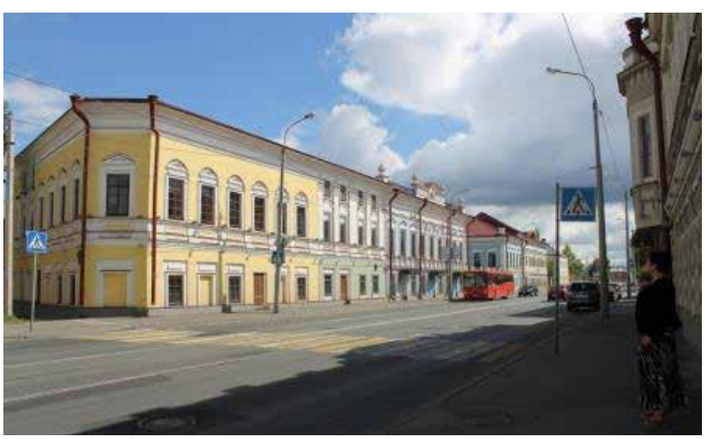
Сотрудниками ASG было проведено несколько экскурсий, в том числе совместно с КАРБДТ им. В.И. Качалова. Состоявшиеся летом 2015 года две экскурсии «Русский театр в Казани» получили большой отклик у гостей и жителей города.



В феврале 2012 года здания по улице Тукая, 81-87 выглядели как типовые дома советской застройки



Демонтаж надстроенных этажей,



в результате чего улице Тукая вернули историческую перспективу

С началом строительного сезона 2017 года компания начала интенсивные работы второго этапа реставрации на следующих объектах: дом Ажгихина (ул. Пушкина, 38), жилой дом усадебного комплекса Урванцовых (ул. Б. Красная, 16), жилой дом XIX века - номера Михайлова (ул. Лобачевского, 3), главный дом усадьбы Урванцовых (ул. К. Маркса, 11) и здание XVIII века (ул. Чернышевского, 28).

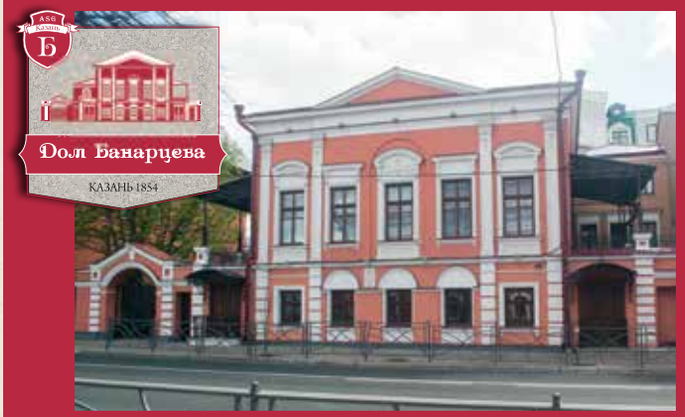
ПРИГЛАШАЕМ ПАРТНЕРОВ ДЛЯ ВЗАИМОВЫГОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА!

Обратитесь к нам, и мы обеспечим Вам благоприятную обстановку для проведения деловых встреч, семинаров и корпоративных тренингов. Мы позаботимся и о Вашем отдыхе, сочетающем культуру прошлого и комфорт настоящего.

ПОДМОСКОВЬЕ



КАЗАНЬ











УСАДЬБА АИГИНЫХ

Усадьба Аигиных – объект культурного наследия регионального значения построена во второй половине XIX в. Расположена в Пушкинском районе МО, с. Талицы. Близость к Москве и в то же время тишина и камерность места делают усадьбу оптимальным местом делового и конгресс-туризма. Конференц-залы каретника и бюро флигеля оборудованы всем необходимым для проведения представительных научных форумов и малоформатных симпозиумов и переговоров.

Галерея каретника способна трансформироваться как в экспозиционные площади, так и место корпоративного приема, банкета и т.д.

Парковая зона усадьбы идеальна для проведения семейных торжеств.

ДОМ БАНАРЦЕВА

Дом Банарцева – памятник архитектуры XVIII века – находится в исторической застройке, примыкающей к Казанскому Кремлю.

Удобство местоположения и исторический интерьер – мраморная лестница, парадные залы с камином, меблированные в стиле ампир с коллекциями западно-европейского искусства XVIII-XIX веков, – определили его беспрецедентный для Казани формат – дом приёмов.

Здание имеет охраняемую дворовую территорию и оснащено всеми современными средствами коммуникации, в том числе необходимыми для оперативной организации пресс-центра. Дом Банарцева – уникальный объект для мероприятий делового формата, сочетающий достоинства современной инфраструктуры с очарованием старинной архитектуры.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ С ПОДЛИННЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВА XVIII-XIX ВВ.

на правах рекламы

По вопросам проведения мероприятий обращайтесь по телефону:

+7(843) 510-99-10

e-mail: info@asg-invest.ru

www.asg-invest.ru

КАЗАНЬ ВЕРНУЛА СЕБЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ АЛЕКСЕЯ СЁМИНА: РЕСТАВРАТОРЫ ВНОВЬ ВЗЯЛИСЬ ЗА «ДОМ-УТЮЖОК» НА ГАЛАКТИОНОВА

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

12:15, 05.05.2017

ГЛАВНЫЙ АРХИТЕКТОР ПРОЕКТА ДОМА АЖГИХИНА О «ПАРКОВКЕ» ДЛЯ КАРЕТ, ОСОБОЙ ПЛИТКЕ И 5 МЛРД НА РЕСТАВРАЦИЮ

В ДОМЕ АЖГИХИНА ПОСЛЕ ТРЕХЛЕТНЕГО ПЕРЕРЫВА КОМПАНИЯ ASG НАЧАЛА ВТОРОЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ. К 2013 ГОДУ, КОГДА В КАЗАНИ ПРОХОДИЛА УНИВЕРСИАДА, СОГЛАСНО ДОГОВОРЕННОСТИ С МЕСТНЫМИ ВЛАСТЯМИ, НУЖНО БЫЛО УСПЕТЬ ОТРЕСТАВРИРОВАТЬ ФАСАД. В ИТОГЕ «ДОМ-УТЮЖОК», КАК ЕГО ЛАСКОВО НАЗЫВАЮТ АРХИТЕКТОРЫ ИЗ-ЗА ФОРМЫ, СЕЙЧАС НЕ ПУГАЕТ СОЗЕРЦАТЕЛЕЙ, А УСЛАЖДАЕТ ВЗОРЫ. КОРРЕСПОНДЕНТЫ «РЕАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ» ПОБЫВАЛИ ВНУТРИ И УВИДЕЛИ ДОВОЛЬНО НЕОБЫЧНЫЕ ВЕЩИ – НАПРИМЕР, ПАРКОВКУ ДЛЯ КАРЕТ, НА ЧЕЙ МАНЕР СТРОЯТСЯ СОВРЕМЕННЫЕ МНОГОУРОВНЕВЫЕ АВТОМОБИЛЬНЫЕ ПАРКИНГИ.



МЕЧТАЮТ ПОСТАВИТЬ ПЛАСТИК, НО ПОД ДАВЛЕНИЕМ МИНКУЛЬТА СОГЛАШАЮТСЯ НА ДЕРЕВО

Здание досталось инвестору в плохом состоянии – после выселения жильцов несколько лет дом Ажгихина был пристанищем для бомжей: черные от копоти потолки – следы пожаров. Усадьба Ажгихина – это не только угловой корпус (на пересечении Галактионова и Пушкина), который сейчас выкрашен в голубой цвет, но и еще два корпуса – по улице Галактионова. Так вот, от них к моменту реставрации остались только фасады. Если зайти со стороны двора, то видно, что возведены заново плиты перекрытия, укреплены стены. В этих корпусах в проемы еще не вставлены окна.

– Всегда при реставрации много проблем со столяркой – заказчики не всегда готовы ставить дерево, многие мечтают поставить пластик, но под давлением Минкульта соглашаются на деревянные, но стеклопакеты. Здесь были поставлены окна и двери не только из традиционного материла, но и с сохранением конструкции – раздельное остекление, традиционные штапики и так далее, – говорит главный архитектор проекта Юлия Васильева.

Российские законы об охране памятников требуют, чтобы не просто был восстановлен внешний облик, но и сохранены аутентичные конструкции и материалы: если окна – то деревянные, если лепнина – то гипсовая. Ее восстановление – отдельная история. Часть лепнины была утрачена в 1980-е годы, ту, что уцелела, снимали, с нее отливали формы.

Единственная часть внешнего убранства дома, которую не удалось восстановить с подлинника, – кованое ограждение балкона. Оно было полностью утрачено, не сохранилось ни рисунков, ни фотографий. Восстанавливая ограждение, архитекторы взяли за образец сохранившуюся ковку на других домах той эпохи.



Здесь были поставлены окна и двери не только из традиционного материла, но и с сохранением конструкции, говорит главный архитектор проекта Юлия Васильева

«НЕ НАДО НЕПОДЛИННОЕ ВЫДАВАТЬ ЗА ПОДЛИННОЕ»

На лестничной площадке первого этажа уложена метлахская плитка. Для конца XIX – начала XX века, когда был построен дом, – это было прорывным изобретением. Суть в том, что в отличие от обычной она не покрыта глазурью, которая истирается со временем, а насквозь прокрашена. В доме Ажгихина она сохранилась в хорошем состоянии. Плитку тогда делали на Кокшанском химическом заводе (был расположен в ныне Менделеевском районе Татарстана), принадлежащем купцам Ушковым, ею снабжали практически всю Российскую империю. Что делать с этой плиткой, как восстанавливать – архитекторы пока не знают. В России технологии производства метлахской плитки утеряны, ее делают только в Европе.

– Но найти похожую конкретно на нашу – это сложно. И потом, в реставрации есть спорный вопрос, специалисты не могут прийти к единому мнению – насколько нужно докладывать такой же плиткой? Может быть, оставить историческую плитку как она есть, а доложить современную, чтобы было видно – здесь подлинная, а здесь нет. Но есть и другое мнение – некоторые любят говорить: «Ну как же так можно? Это некрасиво – здесь одно, там другое». Я же считаю, что не надо неподлинное выдавать за подлинное, – говорит реставратор-архитектор Альбина Хайруллина.



Альбина Хайруллина, архитектор-реставратор

Лестницы из мраморной крошки украшают металлические перила. Впрочем, украшают – это сильно сказано. Они в таком состоянии, что скорее внушают ужас, нежели восхищение, но и их в реставрационной мастерской ASG собираются восстановить. Вообще, это одна из особенностей в России – восстанавливать все, что можно. В Европе, говорит Иван Никонов, директор реставрационных мастерских ASG, так трепетно к старине не относятся.



Въезд для карет был со стороны улицы Галактионова, но после объединения он стал использоваться как проход в здание

– У нас требования более жесткие, чем во Франции и Германии. Там основное требование – сохранить облик, но материалы могут использоваться и современные, в том числе синтетические. Для них самое важное – это эстетика и практичность. В России больше ценится подлинность: сохраняя памятник, нам важно не только сохранить внешний вид, но и те технологии, по которым это ранее создавалось. Во Франции могут спокойно устранить руку мастера, и здание теряет душу, получается просто новый дом, – говорит Иван Никонов, директор реставрационных мастерских.

ПАРКИНГ ДЛЯ КАРЕТ СО СВОДАМИ МОНЬЕ

Три корпуса дома Ажгихина изначально не были единым целым. В одно здание они были объединены со временем. И следы этого объединения архитекторы стирать не собираются.

– Когда стали отбивать штукатурку, увидели много перестроек на внутренних стенах – наслоения предыдущих строительных периодов. Если это касается внешней стороны, то обычно оставляется последний вариант, привычный глазу жителей, а внутри, где есть возможность оставить эти наслоения без ущерба для цельного восприятия, это фиксируют, – говорит главный архитектор проекта Юлия Васильева.

Когда стали расчищать второй корпус (его первоначально не было, появился позже в результате объединения углового корпуса и корпуса, находящегося на Галактионова), то обнаружили поворотный заезд для карет с кирпичным потолком, укрепленным железом, – так называемый свод Монье, он вел во двор, который предназначался для парковки конных экипажей.

По такому же принципу строятся многоуровневые паркинги для автомобилей.

Въезд для карет был со стороны улицы Галактионова, но после объединения он стал использоваться как проход в здание, ворота снесли, на их место поставили дверь.

5 МЛРД НА ВОССТАНОВЛЕНИЕ, И ЭТОГО БУДЕТ МАЛО

Общая сумма инвестиций в восстановление здания – 5 млрд рублей, половина была потрачена в первый этап реконструкции. Но учитывая, что расчет производился в 2012 году, а с тех пор цены на строительные материалы значительно выросли, то еще 2,5 млрд для завершения работ не хватит, не исключают архитекторы. Как будет использоваться здание – еще не решено.

– Первоначальным проектом предполагалось, что это будет многофункциональный общественный центр – и торговая, и культурно-просветительская функция, и ресторан обязательно, и офисные помещения, и гостиничные номера... Как будет сейчас, трудно сказать, потому что человек (Алексей Семин, миллиардер, владелец компании ASG, – прим. ред.) вернулся к этой идее через 5 лет, и многое изменилось. Два года назад ASG заключила соглашение с французской компанией, которая занимается приспособлением исторических зданий под другие функции, и они должны будут предложить какое-то решение, – говорит Юлия Васильева.



Проект реставрации и старые планы

Архитектор считает, что самое перспективное направление – доходный дом.

– Даже если судить по конкурсам молодых архитекторов, а они очень хорошо чувствуют тренды, доходные дома – это будет востребованным направлением. Это было до революции, и сейчас это возобновляется. Это очень удобно – не снимать квартиру у кого-то, а прийти в доходный дом, зная, что тебя не попросят завтра, потому что хозяин решил продать жилье, – считает руководитель проекта.

Следует добавить, что после событий в «Адмирале», когда Алексей Семин проходил даже по уголовному делу о пожаре, активность ASG в Казани несколько поутихла. И работы на нескольких десятках исторических зданий, переданных олигарху, приостановились. За судьбу этих памятников особенно переживала помощник президента Олеся Балтусова. По слухам, вернуть расположение несколько обиженного миллиардера, проживающего в Париже, попытался мэр Казани, который якобы даже провел переговоры с ним. Неважно, так это или нет, но очевидно, что сердце мецената-предпринимателя оттаяло, и остается надеяться, что жизнь вернется и в другие памятники, переданные в империю ASG.

ОТ УСАДЬБЫ ДО МНОГОКВАРТИРНОГО ДОМА: ИСТОРИЯ ДОМА АЖГИХИНА

Кстати, дом Ажгихина после того, как перестал быть усадьбой – с середины XIX века, использовался как доходный дом с отдельными квартирами с изолированными входами и самостоятельными кухнями. Функция доходного дома позволила легко приспособить в советские годы это здание под многоквартирное жилье.

Вообще, первые архивные упоминания о нем относятся к 1856 году, когда к «существующему каменному двухэтажному дому гражданки Анны-Маргариты, по мужу Крейден, в 4-й части города Казани по улице Лядской (сейчас Галактионова) и Николаевской площади (сейчас Пушкина) в квартале каменных строений» по проекту архитектора А.И. Песке возведена была также двухэтажная пристройка с отдельными входами со стороны Николаевской площади и со двора.



Работы продолжены. Май 2017 г.





От корпусов усадьбы к моменту реставрации остались только фасады

В 1893 году собственником имущества стал купец Федор Иванович Беренс. С 1903 года по 1906 год домом владели его наследницы: мещанка Анна Федоровна Лаппин и жена офицера Августа Федоровна Черноусова. С 1906-го по 1916 годы дом принадлежал сарапульскому купцу (по иным сведениям – мещанину) Василию Ажгихину. Именно при нем усадьба приобрела знакомый нам вид, и именно его фамилия вошла в историю, будучи зафиксирована в названии памятника, а возможно, и на его главном фасаде – в виде букв «В» и «А» на лепной розетке, расположенной между вторым и третьим этажами. Возможно, а не наверняка, потому что по удивительному стечению обстоятельств начальные буквы имени и фамилии владельца дома совпадают с начальными буквами имени и фамилии предположительного автора проекта – архитектора В.П. Александрова.

В доме Ажгихина располагался известный в Казани в конце XIX века «Инструментальный магазин Беренса» с прокатом роялей.

Дарья Турцева,
фото Максима Платонова,
видео Камиля Исмаилова

СЁМИН РАСПРАВЛЯЕТ ПЛЕЧИ: ASG ДОВЕДЕТ ИНВЕСТИЦИИ В ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБНЯЧКИ ДО 6 МИЛЛИАРДОВ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

ЭКСПЕРТЫ СКЕПТИЧЕСКИ ОЦЕНИЛИ НАДЕЖДУ КОМПАНИИ СДАВАТЬ ПЛОЩАДИ В ДОМЕ КУПЦА ВАСИЛИЯ АЖГИХИНА НА УЛ. ПУШКИНА ПО 3 ТЫС. РУБЛЕЙ ЗА «КВАДРАТ»

05.05.2017



Сегодня впервые после долгого перерыва компания ASG публично показала ход работ в доме купца Василия Ажгихина XIX века на ул. Пушкина, 38/1

СЕГОДНЯ ВПЕРВЫЕ ПОСЛЕ ПОЖАРА В «АДМИРАЛЕ» КОМПАНИЯ ASG ВНОВЬ ПОКАЗАЛА, ЧЕМ ЗАНИМАЕТСЯ В СВОИХ ОСОБНЯКАХ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ КАЗАНИ. ДО КОНЦА 2017 ГОДА ASG НАМЕРЕНА ЗАВЕРШИТЬ РАБОТЫ НА 7 ДОМАХ, ВЛОЖИВ «НЕСКОЛЬКО СОТ МИЛЛИОНОВ РУБЛЕЙ». КОРРЕСПОНДЕНТ «БИЗНЕС ONLINE» ОЦЕНИЛ МАСШТАБЫ РАЗРУШЕНИЙ ДОМА КУПЦА АЖГИХИНА: КОГДА-ТО СО СТОРОНЫ УЛ. ГАЛАКТИОНОВА ОТ НЕГО ОСТАВАЛАСЬ ЦЕЛОЙ ЛИШЬ СТЕНА, КРЫША ПРОВАЛИЛАСЬ, ПЕРЕКРЫТИЯ СГОРЕЛИ, А ДОМ ОККУПИРОВАЛИ КЛОШАРЫ.

ASG ПРЕРЫВАЕТ МОЛЧАНИЕ

Сегодня впервые после долгого перерыва компания ASG Алексея Семина публично показала ход работ на одном из своих объектов в центре Казани. Речь о доме купца Василия Ажгихина XIX века на ул. Пушкина, 38/1. Этот угловой дом вот уже несколько лет по вечерам сияет подсветкой и темными окнами, внутри же реставраторы и строители продолжают восстанавливать утраченное.

Общая площадь этого трехэтажного дома – примерно 3 тыс. кв. м, рассказал корреспонденту «БИЗНЕС Online» замгендиректора ASG Алмаз Давлетшин. Когда-то он представлял собой несколько литер, объединенных в общее домовладение: они строились и перестраивались с 1856 года. Дом был передан компании в 2012 году в рамках соглашения о частно-государственном партнерстве между ASG и исполкомом Казани. ASG пришлось договариваться с собственниками, оставшимися тут до последнего, в частности, выкупить площади булочной, которая каким-то образом еще работала в уцелевшей части дома. Тогда объект представлял собой довольно-таки ужасное зрелище, особенно со двора – как после взрыва бомбы, снесшей внешнюю стену и обнажившей внутренности дома. Со стороны ул. Галактионова целой оставалась фактически одна внешняя стена, после серии пожаров во многих местах рухнули деревянные перекрытия, не было кровли, утрачены многие элементы декора, внутри были видны следы жизнедеятельности казанских клошаров и так далее. Но и сейчас внутри остаются элементы отделки, охраняемые государством: участки метлахской плитки на полу, остатки лепнины и штукатурки в центральном подъезде, мраморная лестница, высокие потолки... Внутри дома сохранились остатки кирпичной арки, по которой когда-то с улицы подвозили товар в лавки купцов. Вероятно, это станет уникальной деталью какого-нибудь интерьера. Стены в основном очищены от штукатурки, обнажая полнотелый старинный кирпич. А вот перекрытия пришлось делать заново – старые, деревянные, сгорели, и теперь это бетонные плиты.



Внутри остаются элементы отделки, охраняемые государством: участки метлахской плитки на полу, остатки лепнины и штукатурки в центральном подъезде, мраморная лестница, высокие потолки...



Алмаз Давлетшин: «Перед Универсиадой все было на виду – строительные леса, рабочие. А после выполнения первого этапа реставрации мы „зашли“ внутрь»

Что здесь будет после реставрации (второй ее этап с черновой отделкой компания намерена завершить в 2018 году), пока неизвестно. Но отсутствие парковок, большой пеший трафик, близость остановки автобусов и троллейбусов, обилие студенческой молодежи определяют возможные направления. Первый этаж, вероятно, офисно-магазинный, второй-третий – ресторанно-развлекательный.

Все это уже будет определяться совместно с будущими арендаторами, надеются в ASG. К слову, размер арендной платы в «семинских» особняках будет зависеть от их месторасположения. В тех, что подальше от центра, 300 - 400 рублей за «квадрат», а тут, на Пушкина, и 3 тыс. рублей. Впрочем, все зависит от спроса, заметил Давлетшин в разговоре с журналистами.

Не факт, что это стоит таких денег. По мнению гендиректора компании «А-Девелопмент» Мурата Ахмерова, на первом этаже уровень ставок, скорее всего, будет на уровне от 1 до 1,5 тыс. рублей. Он согласен с минусами расположения: парковки на Пушкина нет. «На Галактионова запарковаться, в принципе, можно, но достаточно сложно, – отмечает эксперт. – Там с одной стороны только можно запарковаться. Если говорить про первый этаж этого дома, то там может быть что-то связанное с общепитом, потому что рядом с университетом такой трафик большой. Если посмотреть на помещения напротив по Галактионова, там весь первый этаж в ресторанной тематике. Но если делать там магазин, то магазину опять-таки нужна парковка». Если же говорить про верхние этажи, то, вероятно, они скорее пойдут под гостиницу или хостел, торговлю там не поставишь, а офисы... «Так сейчас все бизнесмены на машинах», – вновь указывает на крупный минус эксперт. А продавать здание собственник вряд ли будет, считает Ахмеров.

ДО КОНЦА ГОДА В ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ВЛОЖАТ «СОТНИ МИЛЛИОНОВ РУБЛЕЙ»

Несмотря на сложности, компания с 2013 года продолжала вести работы на своих исторических объектах.

«Перед Универсиадой все было на виду – строительные леса, рабочие, – говорит Давлетшин. – А после выполнения первого этапа реставрации мы „зашли“ внутрь. Работали во дворах, было очень много земляных работ – все инженерные сети здесь были изношены, необходимо вести новые. Велись проектные, изыскательские, реставрационные работы, все это требует согласований и получения разрешений в Министерстве культуры».

Разумеется, сказалось и громкое дело «Адмирала», согласился Давлетшин с предположением корреспондента «БИЗНЕС Online». Напомним, что после пожара в торговом центре, где погибли 17 человек, под подозрением оказался и владелец ASG Алексей Сёмин. Под арестом оказалось имущество компании, в том числе и штаб-квартира, где размещаются мастерские. Поэтому темпы работ замедлились. А сам Сёмин по вполне понятным причинам остается за пределами России: суд по делу «Адмирала» продолжается, и на скамье подсудимых в числе 12 человек – гендиректор компании Роберт Хайруллин. «Безусловно, я вернусь, – обещал миллиардер в интервью „БИЗНЕС Online“ в 2015 году. – Если бы я хотел эмигрировать, я бы давно это сделал...» Пока, однако, не возвращается.

В этом году в ASG намерены завершить второй этап реставрации примерно на 7 объектах – до состояния черновой отделки внутренних помещений. В частности, в течение строительного сезона работы будут вестись в доме Ажгихина (Пушкина, 38/1), усадьбе Урванцовых (Большая Красная, 16 и Карла Маркса, 11), номерах Михайлова (Лобачевского, 3), а также в здании по улице Чернышевского, 28 постройки XVIII века. По словам Давлетшина, всего в этом году будет вложено «несколько сотен миллионов рублей». Компания сделала переоценку своих инвестиций: если ранее говорилось, что особняки в центре Казани обойдутся группе Семина в 5 млрд рублей, то теперь говорят о 6 млрд, а вложено уже 2,5 млрд рублей.

В целом в компании не торопятся. И здесь совпадают как интересы ASG (нужны огромные деньги), так и методика реставраторов, говорит пресс-секретарь компании Светлана Бородина. Поспешишь – и вся сырость, высолы кирпичной клад-





Первые архивные упоминания о доме, известном под названием «Дом В.Л. Ажгихина», относятся к 1856 году

ки, невыведенная впопыхах вековая плесень выступят на отделке. В компании не рассматривают особняки как дома на продажу – это объект долговременных инвестиций и престижа. Подробнее с позицией самого Сёмина мы знакомили читателей в ходе интернет-конференции «БИЗНЕС Online», когда миллиардер рассказал, зачем ему вообще эти исторические руины и как выход Казани на новый уровень будет способствовать капитализации ASG.

ИСТОРИЯ ДОМА: ОТ ПОСТРОЙКИ ДО РЕСТАВРАЦИИ-2017

Как сообщила «БИЗНЕС Online» главный архитектор проекта Юлия Васильева, первые архивные упоминания о доме, известном под названием «Дом В.Л. Ажгихина», относятся к 1856 году. Домовладение гражданки Анны Крейден, а затем и ее наследников, в 1893 году переходит к купцу Федору Беренсу. Он подает прошение об очередной перестройке дома, и главный архитектор Казани Константин Олешкевич выполняет генеральный план участка, из которого видно, что домовладение приобрело свой окончательный контур застройки. А в 1906 году хозяином дома становится сарапульский купец Василий Лукич Ажгихин (по другим данным, мещанин, но в ASG все-таки предпочитают называть его купцом из Сарапула). Именно его фамилия вошла в историю, а усадьба приобрела знакомый нам вид. Вероятно, при нем на главном фасаде появился вензель в виде букв «В» и «А», но не исключено, что это инициалы автора проекта, архитектора В. П. Александрова. Хотя все-таки скорее купца: нехарактерно было для казанских архитекторов вписывать свое имя на фасаде.

В целом усадьба имела двойное назначение: торговое и жилое, что характерно для многих купеческих и доходных домов того времени. Здесь располагался широко известный в 90-х годах XIX века «Инструментальный магазин Беренса», который сдавал напрокат рояли. А подвальные и первые этажи со стороны Большой Лядской улицы и Николаевской площади сдавались под склады и магазины. В доме также были устроены отдельные квартиры с изолированными входами и кухнями, так что в советские годы здесь без существенных разрушений сделали перепланировку под многоквартирное жилье.

В новейшие времена конца XX – начала XXI века дом, увы, постигла судьба ветхого центра Казани. Он утратил кованые навесы и парапетные ограждения со стороны ул. Галактионова, пропала одна из центральных розеток и практически весь внутренний декор. После расселения пустой дом подвергся разрушениям. Рухнула часть стен и перекрытий, полностью исчезли полы и «столярка» окон и дверей, утраченными оказались целые объекты в составе здания, дождь и снег лились в проваленную крышу, продолжая дело разрушения. В доме обитали бомжи, греясь у костров, отчего, возможно, и случались пожары. В таком виде дом и достался компании Семина.

ASG пришлось принять противоаварийные меры. Помимо Васильевой, над проектом реставрации работали архитекторы-реставраторы Степан Новиков, Ксения Львова и Гульсина Шарафеева. Был усилен фундамент, проведена его гидроизоляция. В ходе реставрации пришлось снять всю штукатурку и конструктивно связанную с ней лепнину наружных фасадов – обнажилась кирпичная кладка, что дало поводы для намеков на варварскую реставрацию. Но эти меры были необходимы, отмечает Васильева. Многие внешне сохранившиеся элементы было невозможно использовать – они потеряли прочность, фасад со стороны улицы Пушкина пошел трещинами шириной до 5 см, раствор кладки подвергся выщелачиванию – и ее пришлось укреплять. Декоративные детали фасада пришлось отливать заново, попутно восстанавливая утраченные в 70-е годы прошлого века элементы центральных розеток. Помимо лепнины восстановлена ковка, проведены кровельные работы. К Универсиаде-2013 дом уже радовал глаз свежим голубеньким фасадом, по вечерам сияя архитектурной подсветкой, – в ASG



Дом был передан компании в 2012 году в рамках соглашения о частно-государственном партнерстве между ASG и исполкомом Казани

обещали лишь завершить внешний вид, оставив внутреннюю отделку до лучших времен.

В 2017 году на доме предстоит усилить оконные и дверные проемы, установить окна, оштукатурить стены и сделать стяжку полов, а также завершить реконструкцию крыши.

КАК АЛЕКСЕЙ СЁМИН СТАЛ «УПРАВДОМОМ» ДЛЯ ТЫСЯЧИ КВАДРАТНЫХ МЕТРОВ НЕДВИЖИМОСТИ В КАЗАНИ

Напомним историю того, как казанские руины оказались под контролем Сёмина. В 2012 году контролируемая им группа компаний ASG передала многодетным семьям Казани 300 га земли (10% от владений ASG в Высокогорском районе) и одновременно взяла на реставрацию около двух десятков исторических зданий в центре Казани. Обе проблемы были хорошо «подогреты» в СМИ и воспринимались как серьезная головная боль властей. К Универсиаде-2013 нужно было срочно что-то делать с трущобным видом исторических зданий, плюс ко всему у муниципалитета практически не осталось свободных земель для многодетных. А воплощать инициативу тогдашнего президента РФ Дмитрия Медведева каким-то образом было нужно.

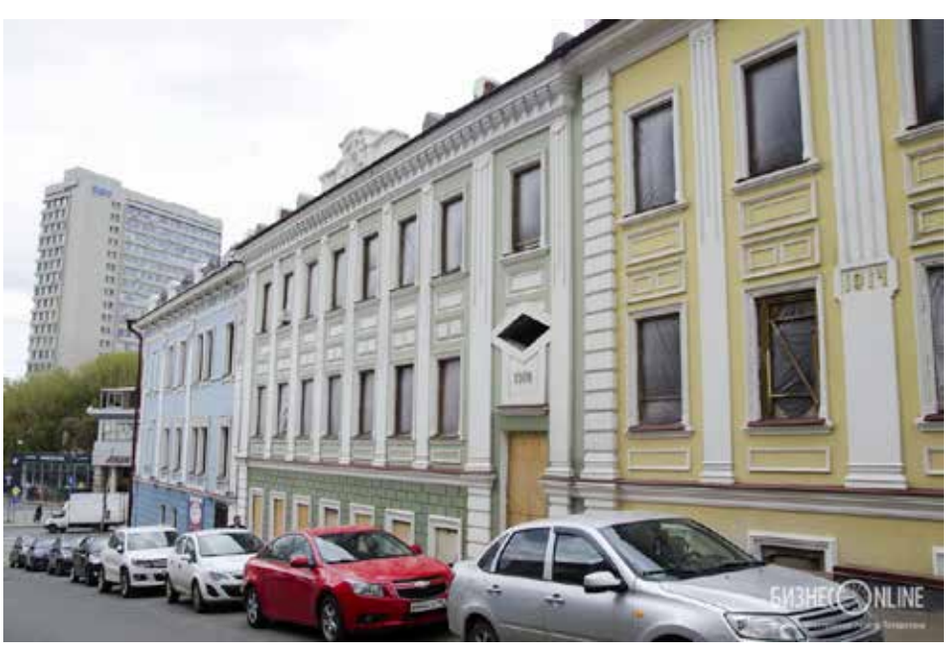
Тогда ASG взяла на первый этап реставрации своих объектов в историческом центре 500 дней, которые истекли 25 июня 2013 года. Как напоминал в ходе интернет-конференции «БИЗНЕС Online» Сёмин, изначально компания бралась восстановить 17 зданий. Реально с учетом передачи новых объектов она «взяла на поруки» 26 домов. Из переданных объектов примерно полтора десятка имеют статус памятников федерального, регионального значения, а также вновь выявленных памятников.

Поднятие из руин старинных казанских зданий затормозило планы компании по московскому и питерскому рынку исторической недвижимости. После Игр, по словам миллиардера, политическое влияние на восстановление исторического центра Казани ослабло, и все пошло ни шатко ни валко. Даже с учетом сделанного Сёмин заявлял, что исторический центр столицы РТ обновили только на 30%.

Продолжение реставрации исторических объектов ASG усугубил пожар в ТЦ «Адмирал» в марте 2015 года, здание которого принадлежало группе Сёмина.

Первым объектом ASG, в котором появились интерьер и мебель, стал дом Банарцева по ул. Карла Маркса, 18. Это произошло в 2015 году, а в 2016 году ASG объяснила причины приостановки реконструкции объектов в Старо-Татарской слободе и в других частях города согласованием проектов итогового этапа реставрации зданий в Минкультуры РТ и поиском арендаторов для совместного восстановления внутренних помещений – интерьеров плюс оборудования.

Дмитрий Катаргин,
Александр Гавриленко
Фото: Ирина Ерохина
Видео: Ирина Ерохина
www.business-gazeta.ru/print/345102



ПРИГЛАШАЕМ В РУБЛЁВО-МЯКИНИНО!





ПРЯМАЯ АРЕНДА

ОТ СОБСТВЕННИКА

КОТТЕДЖИ

ОТ ОДНОГО ДНЯ ДО ГОДА





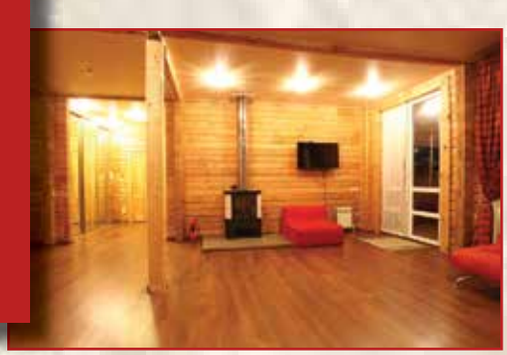
- Группа из 13 домов на благоустроенной территории
- Видеонаблюдение
- Въездная группа с КПП
- Стоянка для автомобилей
- Оборудованная детская площадка

ГИБКИЕ УСЛОВИЯ АРЕНДЫ

Предлагаем ***ПОНЕДЕЛЬНУЮ*** аренду: ***экономия*** - 25%
Имеются различные предложения по аренде
Предоставляем ***ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ*** услуги: ежедневная уборка помещений, трансфер и т.д.
Удобная форма оплаты: ***НАЛИЧНЫЙ И БЕЗНАЛИЧНЫЙ*** расчет

- Шаговая доступность торговых, деловых центров (АШАН, ЛЕРУА МЕРЛЕН, КРОКУС ЭКСПО)
- Близость к метро (ст. «Мякинино», «Строгино»)
Удобные подъездные пути





КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Бронирование, ресепшн:
тел. +7(499) 50-11-11-2,
e-mail: info@arenda-myakinino.ru
www.hotel.rublevo-myakinino.ru

Адрес:
Москва, пос. Мякинино, ул. 4-я Мякининская, д.25, стр.1

Подробная информация и актуальные предложения

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

УСАДЬБА АИГИНЫХ СТАЛА ПРИМЕРОМ ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА ПО СОХРАНЕНИЮ ОКН НА ПАРЛАМЕНТСКИХ СЛУШАНИЯХ

25 ИЮНЯ 2017 ГОДА В ПРОГРАММЕ «ПАРЛАМЕНТСКИЙ ЧАС» КАНАЛА РОССИЯ 24 ЗРИТЕЛЯМ БЫЛ ПРЕДСТАВЛЕН СЮЖЕТ ОБ УСАДЬБЕ АИГИНЫХ – ПИЛОТНОМ ПРОЕКТЕ ГУБЕРНАТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ «УСАДЬБЫ ПОДМОСКОВЬЯ»

Наталья Бастракова
Андрей Брумберг
25.06.2017





Закон о государственно-частном партнерстве действует уже почти два года, но в такой сфере, как сохранение объектов культурного наследия, бизнес пока не готов вкладывать средства даже на взаимовыгодных условиях. Депутаты-эксперты считают, что нужно создать все условия, чтобы заинтересовать инвесторов в финансировании таких проектов.

Юрий Петров, первый заместитель председателя комитета ГД по природным ресурсам, собственности и земельным отношениям: основными причинами отказа бизнеса от сотрудничества с государством в этой сфере являются отсутствие гарантий по возврату вложенных инвестиций, недостаточная правовая защита имущественных прав инвестора.





На парламентских слушаниях говорилось, что пока лишь единицы готовы вкладывать средства в памятники культуры, это рискованный сектор, прибыль от которого отнюдь не мгновенная. За время действия закона о ГЧП реализовано лишь 34 проекта, а объектов, которые нуждаются в восстановлении, 11 тысяч.

В Московской области удалось найти наиболее приемлемую для всех схему работы с инвесторами, весь нормативно-правовой процесс ГЧП прописан пошагово. Для потенциального инвестора открыт «зеленый коридор», и сейчас 31 объект культурного наследия передан в аренду на льготных условиях, среди них усадьба Аигиных в селе Талицы Пушкинского района.



Олег Рожнов, председатель комитета по вопросам образования, культуры и туризма Мособлдумы: наш опыт заключается в том, что мы нашли механизм, как передать ОКН, теперь нужно найти механизм, как их развивать. К усадьбе Аигиных добавлены Минимуществом земли, которые не входят в территорию охраны, там можно вести строительство новых объектов для туризма.







Идиллическую картину русской усадьбы середины XIX века удалось возродить благодаря тому, что в усадьбе Аигиных в течение двух лет ежедневно работали 100 человек. Удалось сохранить все: конюшню, хозяйственный двор, флигель. Полное восстановление обошлось инвестору в 250 млн рублей.



Глафира Гаврилова, главный специалист центра правового обеспечения инвестиций в сохранение объектов культурного наследия компании-инвестора: мы надеемся, что и в дальнейшем на остальных девяти усадьбах, которые восстанавливает наша компания в Московской области, у нас будет возможность также показать хороший результат.



Для ***местной жительницы Ирины Партасовой*** чудесное перевоплощение здания, в котором в советский период находилась школа, превратившаяся сегодня в аристократический особняк, удивительно. И, проходя по изящным залам усадьбы, она показывает нам бывший кабинет географии, где с того времени сохранилась печь, а прежде находились доска и школьные парты.



Теперь в исторических интерьерах проходят экскурсии, а более ста лет назад здесь останавливались Тургенев, Аксаков, Салтыков-Щедрин. Жители Талиц говорят, что и в их маленькой подмосковной деревне теперь есть, что показать иностранным туристам.

В МИА ОТРЕСТАВРИРОВАНА КАРТИНА ИТАЛЬЯНСКОГО МАСТЕРА РАННЕГО БАРОККО

10.04.2017

В реставрационных мастерских Международного института антиквариата завершена реставрация произведения мастерской крупного итальянского мастера Джованни Сементи, ученика Гвидо Рени, на один из самых популярных в XVI веке сюжетов – «Сусанна и старцы». О красках и манере письма старых мастеров, определяющих технологию реставрации, рассказал художник-реставратор Андрей Сульдин.

Научная реставрация картины осуществлялась в течение нескольких месяцев: необходимо было восстановить грунт в местах его утраты, устранить прорыв полотна, снять старый лаковый слой, исправить огрехи прежней реставрации, в результате которой исказился облик главной героини произведения и т.д. Скоро картина займет почетное место в Выставочном центре Международного института антиквариата, украсив коллекцию итальянской живописи творением крупного мастера XVI-XVII веков, чьи произведения регулярно появляются на крупнейших европейских аукционах, включая Сотбис.

У ASG ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК

18.04.2017

Сегодня в мире отмечают Международный день охраны памятников и исторических мест, который считается неофициальным профессиональным праздником тех людей, чья деятельность связана с сохранением культурного наследия.

Инвестиции в сохранение объектов культурного наследия – одно из основных направлений деятельности Инвестиционной группы компаний ASG. Системный характер этой работы апробирован в таком беспрецедентном по сложности и масштабу проекте, как восстановление исторического центра Казани в рамках соглашения о государственно-частном партнерстве с мэрией города под патронажем Президента республики (с 2012 года восстанавливаются 26 исторических зданий, среди которых есть объекты культурного наследия федерального, республиканского и городского значения).

Накопленный опыт позволил ASG стать одним из основных партнеров Правительства Московской области в реализации губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья» (с 2013 года компания восстанавливает десять усадеб).

С началом строительного сезона 2017 года компания планирует начать интенсивные работы второго этапа реставрации на следующих объектах: дом Ажгихина (ул. Пушкина, 38), жилой дом усадебного комплекса Урванцовых (ул. Б. Красная, 16), жилой дом XIX века - номера Михайлова (ул. Лобачевского, 3), главный дом усадьбы Урванцовых (ул. К. Маркса, 11) и здание XVIII века (ул. Чернышевского, 28).

НА ОБЪЕКТАХ ASG ИДЕТ ГЕНЕРАЛЬНАЯ УБОРКА

26.04.2017

В традиционный месячник чистоты на объектах ASG идет генеральная уборка, которая продлится весь летне-осенний сезон.

Традиционный месячник чистоты, стартовавший по всей стране первого апреля, идет и на объектах Инвестиционной группы компаний ASG.

Все 26 зданий ASG находятся не просто на виду, а в тех местах, что являются визитной карточкой города – охранной зоне Кремля, Старо-Татарской слободе, центральных магистралях. Поэтому они должны выглядеть не просто свежо, а что называется, «с иголочки»: мимо них проезжают и идут экскурсанты, на их фоне делают селфи и т.д.

О том, как проходит месячник чистоты на объектах компании, редакции масс-медиа ASG рассказал зам. генерального директора АО «Управляющая компания ЕАС» Александр ЕВСЕЕВ.



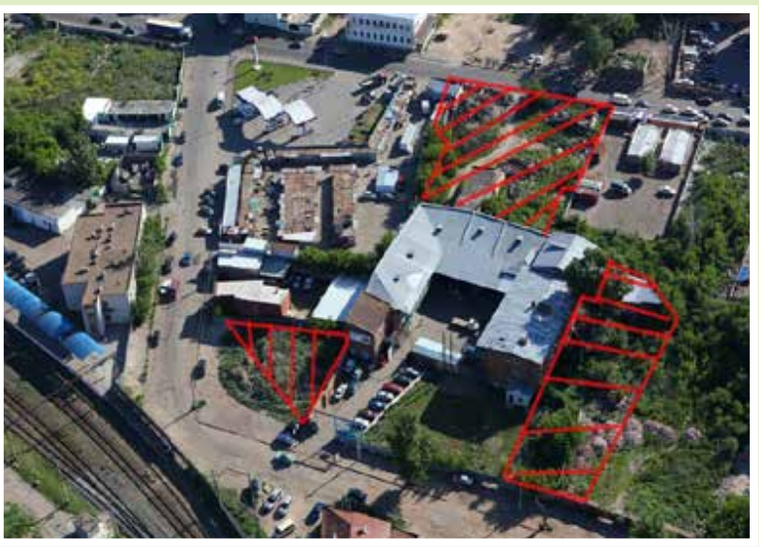
ЗЕМЕЛЬНЫЕ УЧАСТКИ В КАЗАНИ ПОД КОММЕРЧЕСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

от 375 до 25000 м²

НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ





ВАШЕ ИНВЕСТИРОВАНИЕ В БУДУЩЕЕ

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

TATRE.RU
СЕРВЕР НЕДВИЖИМОСТИ КАЗАНИ И РТ

ASG ВЫХОДИТ НА РЫНОК НЕДВИЖИМОСТИ

5.05.2017

Сегодня впервые после долгого перерыва компания ASG публично показала ход работ в доме купца Василия Ажгихина XIX века на ул. Пушкина, 38/1.

Несмотря на сложности, компания с 2013 года продолжала вести работы на своих исторических объектах.

«Перед Универсиадой все было на виду – строительные леса, рабочие, – говорит Давлетшин. – А после выполнения первого этапа реставрации мы „зашли“ внутрь. Работали во дворах, было очень много земляных работ – все инженерные сети здесь были изношены, необходимо вести новые. Велись проектные, изыскательские, реставрационные работы, все это требует согласований и получения разрешений в Министерстве культуры».

В целом в компании не торопятся. И здесь совпадают как интересы ASG (нужны огромные деньги), так и методика реставраторов, говорит пресс-секретарь компании. Поспешишь – и вся сырость, высолы кирпичной кладки, не выведенная впопыхах вековая плесень выступят на отделке. В компании не рассматривают особняки как дома на продажу – это объект долговременных инвестиций и престижа.

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

ASG ПЛАНИРУЕТ ОТРЕСТАВРИРОВАТЬ ПЯТЬ ДОМОВ В ЦЕНТРЕ КАЗАНИ

05.05.2017

Группа ASG Алексея Сёмина планирует вернуться к реставрации пяти исторических зданий в центре Казани. При этом в компании считают, что на работы может потребоваться больше изначально запланированной суммы.

Один из объектов: дом Ажгихина, расположенный на улице Пушкина. На его реконструкцию было выделено 5 млрд рублей. Из них половина была потрачена еще к 2013 году. Теперь же цены на стройматериалы выросли, рассказала главный архитектор проекта Юлия Васильева.

Кроме того, работы начнутся в жилом доме усадебного комплекса Урванцовых (ул. Б. Красная, 16), жилом доме XIX века – номерах Михайлова (ул. Лобачевского, 3), главном доме усадьбы Урванцовых (ул. К. Маркса, 11) и здании XVIII века (ул. Чернышевского, 28).

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

ДО КОНЦА 2017 ГОДА ASG ПЛАНИРУЕТ СДАТЬ В КАЗАНИ ЕЩЕ 8 ИСТОРИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ ПРОЕКТА «500 ДНЕЙ»

05.05.2017

Затраты на восстановление зданий, по оценкам заместителя генерального директора компании, составят несколько сотен миллионов рублей.

Сегодня группа компаний ASG в лице заместителя генерального директора Алмаза Давлетшина анонсировала старт второго этапа восстановительных работ по нескольким историческим зданиям, переданным инвестору в феврале 2012 года в рамках соглашения с исполкомом Казани «500 дней». До конца 2017 года инвестор планирует полностью завершить работы и сдать еще семь – восемь объектов (в 2016 году компания ASG сдала первые три объекта проекта).

NR Новости Регионов России

«Мы заходим внутрь здания и приступаем к восстановлению интерьеров. Но надо сказать, что и все это время работы велись, не останавливаясь, в любом случае. С 2013 года по сегодняшний день требовался поддерживающий ремонт на всех объектах, поскольку среда агрессивная, возникают какие-то трещины.

По словам представителя компании, за минувшую зиму проведена большая работа по прокладке новых коммуникаций, что было очень сложно в условиях непосредственной близости исторического объекта, с тыльной стороны которого отсутствует стена (обрушена), и в целом аварийного состояния здания.

ПРОДАЖА
КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ

АНТИКРИЗИСНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ - СКИДКА ДО 50%

КАЗАНЬ



ул. Московская, д. 15



ул. К. Цеткин, д. 8/27



ул. Мухамедьярова, д. 31

ОФИСНЫЕ И ТОРГОВЫЕ ПЛОЩАДИ, ПОМЕЩЕНИЯ СВОБОДНОГО НАЗНАЧЕНИЯ

НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ



пр. Набережночелнинский, д. 21



база «Мебель Сервис»



база «УПТК»

ОФИСНОЕ ЗДАНИЕ С ЗЕМЕЛЬНЫМ УЧАСТКОМ, ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ БАЗЫ

ВОЗМОЖНА ПРОДАЖА ПО ЧАСТЯМ

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

РЕКЛАМА

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

SMIONLINE

ДО КОНЦА ГОДА ASG АЛЕКСЕЯ СЁМИНА НАМЕРЕНА ЗАВЕРШИТЬ РЕСТАВРАЦИЮ 7 ОСОБНЯКОВ В ЦЕНТРЕ КАЗАНИ

05.05.2017

Компания Алексея Сёмина намерена до конца года завершить реставрацию 7 объектов в историческом центре города. Об этом сегодня журналистам заявил замгендиректора управляющей компании ASG Алмаз Давлетшин.

В частности, в течение строительного сезона работы будут вестись в доме Ажгихина (Пушкина, 38/1), усадьбе Урванцовых (Большая Красная, 16 и Карла Маркса, 11), номерах Михайлова (Лобачевского, 3), а также в здании на улице Чернышевского, 28 постройки XVIII века. Сегодня журналистам показали работы на доме Ажгихина.

Объем инвестиций в исторический центр увеличен с 5 до 6 млрд рублей, по оценкам компании, освоено 2,5 млрд рублей.

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

Росрегионреставрация

КАЗАНЬ ВЕРНУЛА СЕБЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ АЛЕКСЕЯ СЁМИНА: РЕСТАВРАТОРЫ ВНОВЬ ВЗЯЛИСЬ ЗА «ДОМ-УТЮЖОК» НА ГАЛАКТИОНОВА

05.05.2017

Главный архитектор проекта дома Ажгихина о «парковке» для карет, особой плитке и 5 млрд на реставрацию.

В доме Ажгихина после трехлетнего перерыва компания ASG начала второй этап реставрационных работ. К 2013 году, когда в Казани проходила Универсиада, согласно договоренности с местными властями, нужно было успеть отреставрировать фасад. В итоге «дом-утюжок», как его ласково называют архитекторы из-за формы, сейчас не пугает созерцателей, а услаждает взоры. Корреспонденты «Реального времени» побывали внутри и увидели довольно необычные вещи, например, парковку для карет, на чей манер строятся современные многоуровневые автомобильные паркинги.

Здание досталось инвестору в плохом состоянии – после выселения жильцов несколько лет дом Ажгихина был пристанищем для бомжей: черные от копоти потолки – следы пожаров. Усадьба Ажгихина – это не только угловой корпус (на пересечении Галактионова и Пушкина), который сейчас выкрашен в голубой цвет, но и еще два корпуса – по улице Галактионова.

Три корпуса дома Ажгихина изначально не были единым целым. В одно здание они были объединены со временем. И следы этого объединения архитекторы стирать не собираются.

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

БЕЗФОРМАТА.RU

YODDA: НОВОСТИ

МОНАВИСТА

СЁМИН РАСПРАВЛЯЕТ ПЛЕЧИ: ASG ДОВЕДЕТ ИНВЕСТИЦИИ В ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБНЯЧКИ ДО 6 МИЛЛИАРДОВ

05.05.2017

Сегодня впервые после пожара в «Адмирале» компания ASG вновь показала, чем занимается в своих особняках в историческом центре Казани. До конца 2017 года ASG намерена завершить работы на 7 домах, вложив «несколько сот миллионов рублей». Корреспондент «БИЗНЕС Online» оценил масштабы разрушений дома купца Ажгихина: когда-то со стороны ул. Галактионова от него оставалась целой лишь стена, крыша провалилась, перекрытия сгорели, а дом оккупировали клошары.

Общая площадь этого трехэтажного дома – примерно 3 тыс. кв. м, рассказал корреспонденту «БИЗНЕС Online» замгендиректора ASG Алмаз Давлетшин.

Что здесь будет после реставрации – а второй ее этап с черновой отделкой компания намерена завершить в 2018 году – пока неизвестно. Но отсутствие парковок, большой пеший трафик, близость остановки автобусов и троллейбусов, обилие студенческой молодежи определяют возможные направления. Первый этаж – вероятно, офисно-магазинный, второй-третий – ресторанно-развлекательный.

Мечтаешь о собственном загородном доме?

Выбирай место!









Тысячи участков на одном сайте!

+7 (843) 510-96-10

land.supermarket-m2.ru

420029, Казань, Сибирский тракт, 34

info@supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ОБЕСПЕЧИВАЯ НАСЕЛЕНИЕ АРЕНДНЫМ ЖИЛЬЕМ, СЛЕДУЕТ ОСТОРОЖНО ПОДХОДИТЬ К ЗАСТРОЙКЕ ОГРОМНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

10.05.2017

В настоящий момент в России законодательно закреплено только понятие «социальный найм». Речь идет о регулируемым государством сегменте по сдаче жилья малоимущим гражданам по договорам соцнайма. При этом подобные помещения составляют не более 7% общего объема жилфонда страны, остальное находится в собственности у владельцев жилой недвижимости, значительная часть которой формирует «серый» рынок аренды. О том, способен ли рынок коммерческого найма стать цивилизованным и какова роль государства в этом процессе, STROY. EXPERT поговорил с Ринатом Аисовым, директором АО «ПАИ» Инвестиционной группы компаний «ASG».

В «НОЧЬ МУЗЕЕВ» МИА РАССКАЖЕТ О ДОБРОДЕТЕЛЯХ

18.05.2017

20 мая Международный институт антиквариата проводит традиционную акцию, посвященную Международному дню музеев. Кроме экскурсии по Выставочному центру и посещения хранилищ музея посетители смогут увидеть процесс реставрации уникального произведения искусства

По сложившейся традиции в ближайшую к 18 мая – Международному дню музеев – субботу в российских музеях пройдет акция «Ночь музеев». Уже в пятый раз Международный институт антиквариата раскроет перед посетителями «святая святых» каждого музея – хранилища, в которых сосредоточены более 90 процентов Большого собрания изящных искусств ASG, насчитывающего свыше шести тысяч предметов.

Кроме того участникам мероприятия будет предоставлена возможность наблюдать процесс реставрации уникального произведения – полиптиха XVI века последователя швейцарского художника Никлауса М. Дойча. Полиптих состоит из семи картин с аллегорическими изображениями добродетелей: Веры, Надежды, Милосердия, Осторожности, Умеренности, Силы и Справедливости.

ДОХОДНАЯ «МАТРЁШКА». НЕСКОЛЬКО ЖИЗНЕЙ ОСОБНЯКА КУПЦА АЖГИХИНА

18.05.2017

После четырёхлетней паузы в особняке Ажгихина вновь закипела работа: восстанавливаются внутренние помещения, потом дойдет дело и до интерьеров. В 2017 году, по словам представителя компании, предстоит заново оформить дверные и оконные проемы, застеклить их, провести стяжку полов, оштукатурить стены, закончить крышу.

Восстановят всё, что возможно, – тяги, конфигурацию помещений, мраморную лестницу, удивительную проездную арку для карет в сквозном дворе, а также «родную» метлахскую напольную плитку на первом этаже. При реконструкции выяснилось, что производилась плитка на предприятии знаменитого казанского богача – промышленника Ушкова, которое обеспечивало буквально всю империю.

Реставрация старых домов – процесс, не терпящий аврала, так что особняк Ажгихина заживёт по-новому не раньше 2018 года. Владельцы здания намерены сохранить функции прежнего доходного дома. Только вместо квартир в особняке разместятся общественные заведения, возможно, ориентированные на молодежь, учитывая максимальную близость университетского городка.

КОМПАНИЯ ASG ЗАПУСТИЛА ВТОРОЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИИ УСАДЬБЫ УРВАНЦОВЫХ

26.05.2017

До конца года в двух корпусах по улице Карла Маркса восстановят исторические интерьеры, выполнят черновую отделку и проведут коммуникации.

Компания ASG приступила ко второму этапу восстановительных работ в усадьбе Урванцовых. До конца 2017 года собственник планирует полностью воссоздать внутреннюю историческую составляющую двух корпусов по улице Карла Маркса (дома №№ 11 и 16), выполнить черновую отделку и провести коммуникации.

«Мы возобновляем работы на территории этого квартала, где находятся три исторических объекта. Мы говорим о восстановительных работах в зданиях по Карла Маркса (11 и 16). Планируется в этом году завершить их реставрацию и войти в зиму уже с теплым контуром, полностью завершить внутреннюю отделку и вовлечь объект в хозяйственный, экономический и туристический оборот города», – сообщил заместитель генерального директора управляющей компании ASG Алмаз Давлетшин.

ASG ОБЪЯВИЛА О СТАРТЕ ВТОРОГО ЭТАПА ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫХ РАБОТ В ГЛАВНОМ ДОМЕ УСАДЬБЫ УРВАНЦОВЫХ В КАЗАНИ

27.05.2017

Компания ASG объявила о старте второго этапа восстановительных работ на одном из объектов культурного наследия в центре Казани – усадьбе Урванцовых. О том, какие работы планируется провести в течение года, рассказал накануне журналистам руководитель подрядной организации Игорь Солдатенков.

Перед этим заместитель генерального директора управляющей компании ASG Алмаз Давлетшин напомнил, что усадьба Урванцовых входит в число 26 исторических объектов в центре Казани, переданных компании для реставрации в преддверии Универсиады-2013.

«Тогда в краткие сроки мы выполнили договорные обязательства по проведению противоаварийных работ – восстановили несущие конструкции, укрепили фундаменты, установили кровлю, отремонтировали фасады зданий. Сейчас, получая на каждый объект разрешение Министерства культуры РТ на проведение работ по сохранению, начинаем плановые работы по восстановлению внутренних помещений зданий. Мы с начала мая ведем работы в доме Ажгихина (Пушкина, 38), а теперь приступаем к этому здесь – в главном доме усадьбы Урванцовых», – отметил Давлетшин

КОМПАНИЯ ASG ЗАПУСТИЛА ВТОРОЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИИ УСАДЬБЫ УРВАНЦОВЫХ

27.05.2017

Компания ASG приступила ко второму этапу восстановительных работ в усадьбе Урванцовых. До конца 2017 года собственник планирует полностью воссоздать внутреннюю историческую составляющую двух корпусов по улицам Карла Маркса (дом № 11) и Большая Красная (дом № 16), выполнить черновую отделку и провести коммуникации.

Компания ASG объявила о старте второго этапа восстановительных работ на одном из объектов культурного наследия в центре Казани – усадьбе Урванцовых. О том, какие работы планируется провести в течение года, рассказал накануне журналистам руководитель подрядной организации Игорь Солдатенков.

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

ВОССТАНОВЛЕННАЯ ПО ГУБЕРНАТОРСКОЙ ПРОГРАММЕ УСАДЬБА АИГИНЫХ ПРОВОДИТ ЭКСКУРСИИ

02.06.2017

Первый восстановленный по губернаторской программе «Усадьбы Подмосковья» объект – усадьба Аигиных в Пушкинском районе – принимает гостей, для которых организуют экскурсии, сообщает пресс-служба Министерства имущественных отношений Московской области.

Принятая к реставрации Инвестиционной группой компаний ASG в рамках губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья» осенью 2013 года усадьба была восстановлена за два года, вместо семи лет, предусмотренных в договорных обязательствах, подчеркивается в материале.

По данным пресс-службы, к празднованию Международного дня музеев была приурочена экскурсия, прошедшая в усадьбе. В мероприятии, организованном Пушкинским районным отделением МОО Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры совместно с Инвестиционной группой компаний ASG, приняли участие около 40 человек. Среди посетителей усадьбы в этот день были и бывшие ученики Талицкой восьмилетней школы, которая размещалась в усадебном комплексе с 1914 по 1985 год, с детьми и внуками, и специалисты, интересующиеся историей материальной и духовной культуры, – дизайнеры, художники, специалисты по обработке дерева, студенты.

ПЕРВЫЙ ВОССТАНОВЛЕННЫЙ ПО ГУБЕРНАТОРСКОЙ ПРОГРАММЕ «УСАДЬБЫ ПОДМОСКОВЬЯ» ОБЪЕКТ ПРИНИМАЕТ ГОСТЕЙ

02.06.2017

К празднованию Международного дня музеев была приурочена экскурсия, прошедшая в усадьбе Аигиных в Пушкинском районе. Принятая к реставрации Инвестиционной группой компаний ASG осенью 2013 года, она была восстановлена за два года, вместо семи лет, предусмотренных в договорных обязательствах. Усадьба Аигиных третий год радует жителей и гостей села Талицы своим ухоженным домом, флигелем, каретником. Восстанавливаются хозяйственный двор и парк, но для того, чтобы усадьба стала реально хозяйствующим объектом, предстоит еще много сделать.

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

ASG ВОЗОБНОВИЛА РЕСТАВРАЦИЮ ДВУХ ДОМОВ СТОИМОСТЬЮ 85 И 55 МЛН РУБЛЕЙ В СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЕ

07.06.2017

Группа компаний ASG приступила ко второму этапу реставрации двух средовых объектов в Старо-Татаркой слободе Казани. До конца года полностью готовыми к эксплуатации, по заверениям собственника, будут татарские усадьбы XIX века на Тукая, 84 и Тукая, 86.

«Работы здесь ведутся по принципу квартальной реконструкции. Оба эти дома не являются объектами культурного наследия (ОКН), но это ценные градоформирующие объекты. Их площадь около 500 и чуть более 600 кв м. Основная сложность здесь – подведение коммуникаций, так как во время их запустения имевшиеся мощности были перераспределены другим потребителям. Новые сети подключать и прокладывать очень проблематично в этом районе, поэтому приходится искать другие решения. Также сейчас решается вопрос о проведении электричества», – пояснил заместитель генерального директора компании-собственника Алмаз Давлетшин.

БЕЗФОРМАТА.RU

VOLGANEWS.RU

NewsOfTheDay

ГРУППОЙ КОМПАНИЙ ASG НАЧАТ ВТОРОЙ ЭТАП РЕКОНСТРУКЦИИ ДВУХ ОБЪЕКТОВ В СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЕ

Город Казань
ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПОРТАЛ ГОРОДА

07.06.2017

В Старо-Татарской слободе в двух пустовавших зданиях 19 века (№84 и 86 по ул.Г.Тукая) группой компаний ASG начат второй этап реконструкции объектов.

На сегодняшний день собственником ведутся работы по внутренней отделке помещений. Планируется, что работы полностью будут завершены к концу текущего года.

В дальнейшем в указанных зданиях планируется размещение объектов туристической направленности, на сегодня этот вопрос прорабатывается с потенциальными арендаторами.

ASG НАЧИНАЕТ ВТОРОЙ ЭТАП ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫХ РАБОТ В ДВУХ ИСТОРИЧЕСКИХ ДОМАХ СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЫ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

08.06.2017

Компания ASG начала второй этап восстановительных работ в двух исторических домах по улице Габдуллы Тукая. Таким образом, общее число объектов, где идут восстановительные работы, достигло шести.

В течение строительного сезона 2017 года предстоит провести восстановление исторической планировки зданий, стяжку пола, очистку стен под декорирование, установку внутренних лестниц, восстановление дворовых галерей и прочее. Здания готовят к дальнейшему использованию в качестве объектов туристической инфраструктуры. Окончательную отделку произведут после определения профиля объектов.

Замглавы префектуры «Старый город» Алмаз Калимуллин сообщил о поступающих предложениях от потенциальных инвесторов. Домами здесь интересуются казанские предприниматели, бизнес-интересы которых предполагают использование исторического контекста. Но есть и те, кто хотели бы создавать в Старо-Татарской слободе центры традиционных ремесел.

АЛЕКСЕЙ СЁМИН ЗАСЕЛИТ СТАРО-ТАТАРСКУЮ СЛОБОДУ ХАЛЯЛЬ-БИЗНЕСОМ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

РЕПОРТАЛ
ПОРТАЛ НЕДВИЖИМОСТИ В КАЗАНИ

08.06.2017

ASG взялась за продолжение восстановления сразу нескольких исторических зданий. «Домом-утюжком» компания не ограничилась. В этот раз ASG показала работы в Старо-Татарской слободе. К ЧМ-2018 по футболу компания рассчитывает заселить восстанавливаемые здания. Осталось найти арендаторов, чтобы под их потребности подводить коммуникации и оформлять интерьеры. Представители ASG считают, что особняками на Тукая может заинтересоваться халяль-бизнес — сложившееся окружение, мечети, музеи, да и история самих зданий, принадлежавших богатым татарам, этому не противоречат.

В Старо-Татарской слободе у ASG шесть объектов с высокой степенью готовности. Это здания по адресам: Тукая, 84 и 86 и расположенные напротив дома №№81, 83, 85, 87. Внешний облик полностью восстановлен, причем у домов на нечетной стороне пришлось срезать три верхних этажа. Их надстроили в 1930-х годах, когда усадьбу Хохориных перестроили под общежитие сотрудников находящегося неподалеку валяльного комбината.

Фактически ASG пришлось наступить на горло собственной бизнес-песни в угоду исторической справедливости, ведь со сдачи в аренду пяти этажей можно получить больше, чем с двух.

ПРОБУЖДЕНИЕ ЛЕНДЛОРДОВ: СЁМИН ВСКРЫЛ КУБЫШКУ, РОСРЕЕСТР РАЗБУШЕВАЛСЯ, А ПОКУПАТЕЛЕЙ НЕТ

26.06.2017

Сразу 18 поселков от ASG площадью с Вахитовский район скоро появятся на рынке, причем большая часть – в окрестностях и даже в черте Казани.

Так, сейчас уже реализуются три проекта: земельный массив Каймары, «Светлая долина» и «Меридиан» (последний примыкает к наиболее известному проекту ASG – «Грин Хаус»). Но это только цветочки. На будущий год намечена реализация еще пяти поселков: «Новые Каипы» (Лаишевский район, около 900 участков), «Новое Вознесение – 2» (Казань, около 200 участков), «Эстачи» (Высокогорский район, свыше 800 участков), «Набережные Моркваши» (Верхнеуслонский район, около 600 участков) и «Лесные Моркваши» (Верхнеуслонский район, около 750 участков). И это еще не всё! ASG сообщила, «что, согласно утвержденным постановлениям исполкома Казани, ведется работа по проектированию 10 будущих коттеджных поселков в восточной части города. Вот они: «Изумрудная долина», «Чебаксинское озеро», «Вертелевка», «Яблоневые сады», «Новое Вознесение – 1», «Новое Вознесение – 2», «Северный парк», «Южный парк», «Новое Белянкино» и «Аки».

Таким образом, если все пойдет по плану, только группа Сёмина в ближайшее время намерена реализовывать сразу 18 проектов. Общая площадь их со всей инфраструктурой составит 2,3 тыс. гектаров. Это больше, чем площадь Ново-Савиновского района (около 2,1 тыс. га), или немного меньше площади Вахитовского (примерно 2,6 тыс. га).

ВИДЕОРЕПОРТАЖИ

ЖУРНАЛИСТАМ ПОКАЗАЛИ РАБОТЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ДОМЕ АЖГИХИНА

07.05.2017

Заместитель генерального директора управляющей компании ASG Алмаз Давлетшин представляет планы второго этапа восстановительных работ на объектах культурного наследия в историческом центре Казани.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЫ

07.06.2017

Рабочий обход исторических зданий, восстанавливаемых ASG в Старо-Татарской слободе, проходил с участием представителей префектуры «Старый город».



ВСЕ ВИДЫ КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ В КАЗАНИ



Ул. Салимжанова



Сибирский тракт



Ул. Васильченко

ОФИСНЫЕ И ТОРГОВЫЕ ПЛОЩАДИ

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ И СКЛАДСКИЕ ПЛОЩАДИ

АРЕНДА



Ул. Бутлерова



Ул. Петербургская



Ул. Худякова

КОММЕРЧЕСКАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ В НАБ.ЧЕЛНАХ И НИЖНЕКАМСКЕ

+7 (843) **510-99-10**

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

НА СТЫКЕ ЭПОХ

ПРОФЕССИЯ РЕСТАВРАТОРА СЧИТАЕТСЯ ОДНОЙ ИЗ НАИБОЛЕЕ СЛОЖНЫХ. ГОВОРЯТ, АКАДЕМИК ДМИТРИЙ ЛИХАЧЁВ ПО ЭТОМУ ПОВОДУ УТВЕРЖДАЛ, ЧТО «РЕСТАВРАТОР ВЫСШЕЙ КАТЕГОРИИ СРОДНИ ДОКТОРУ НАУК». И ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, ПРОФЕССИЯ ТРЕБУЕТ ЧРЕЗВЫЧАЙНО ГЛУБОКИХ ЗНАНИЙ СВОЕГО ПРЕДМЕТА, ВЛАДЕНИЯ ИСКУСНЫМИ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ НАВЫКАМИ И ОБЛАДАНИЯ БОЛЬШИМ ОПЫТОМ РАБОТЫ. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЫ ПООБЩАЛИСЬ С ДИРЕКТОРОМ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА ИВАНОМ НИКОНОВЫМ.

Наталия ФЕДОРОВА,
Реальное время, 20.04.2017



Иван Никонов
Директор реставрационных мастерских Международного института антиквариата ASG

– Иван Сергеевич, расскажите, в чём суть реставрационной деятельности? Её главная задача – восстановление исходного состояния старинных ценных предметов?

– Начну с того, что наиболее древние упоминания о профессиональной реставрации восходят к средневековью – моменту накопления первых частных коллекций предметов искусства. Но серьёзные школы реставрации начинают складываться позже – в XVII-XVIII веках, так же на базе частных собраний. Быть коллекционерами в те времена могли позволить себе только очень богатые люди, и именно их коллекции в дальнейшем переросли в музеи. Сегодня стать коллекционером способен практически любой человек, и собирать он может всё что угодно – булавки, самовары, патефоны, мебель, картины, которые можно найти на различных аукционах, рынках или торговых развалах. Для возвращения всем этим вещам изначального облика и требуются специалисты-реставраторы.

Реставрация (от лат. restauratio – восстановление) может быть двух типов – коммерческой либо музейной. В первом случае цель реставрации сводится к восстановлению функциональности предмета, во втором – к его консервации, то есть сохранению текущего состояния. При этом вмешательство в предмет применяется только в случаях крайней необходимо-

Профессия реставратора считается одной из наиболее сложных. С одной стороны, реставратор в точности должен суметь повторить то, что было сделано мастерами прошлого. С другой стороны, ему нужно знать, как очистить произведение искусства от грязи, плесени и результатов предыдущих реставраций, при этом не повредив и не утратив родных слоёв, не допустив их осыпи и отслоения.





сти, при очевидных признаках обратимости процессов разрушения.

Основной принцип любого типа реставрации – не навреди. Поэтому профессиональный реставратор всегда может отказать заказчику и не браться за предлагаемую работу, если видит, что личные дизайнерские пожелания собственника могут навредить предмету искусства. Прежде всего, мы должны вернуть вещи тот вид, в котором она была первоначально. Но пытаясь сделать это при наличии необратимых процессов, таких как гниение, мы рискуем превратить старый предмет в новодел. Тогда он утратит свой дух, и рука создавшего его мастера не будет видна. Поэтому если предмет является достойным произведением искусства, то его лучше просто законсервировать и сохранить в том виде, в котором он находится сейчас, но предотвратив дальнейшие разрушения. Этот подход применим и в музейной, и в коммерческой реставрации, особенно в той её части, которая касается изобразительного искусства. А вот в плане вещей декоративно-прикладного характера коммерческая реставрация подразумевает восстановление предметов до такого уровня, чтобы они могли служить той цели, с какой созданы изначально, будь то мебель, часы, автомобили или даже усадебные комплексы. Но не нужно думать, что подход у коммерческой реставрации менее деликатен, чем у музейной: здесь тоже используются аутентичные материалы, крепления, фурнитура и клеи.

Важно отметить, что сложные реставрационные случаи обычно рассматриваются независимо друг от друга. У нас, в Международном институте антиквариата, для этого создан специальный совет, принимающий коллегиальные решения по каждому из предметов, в рамках которого реставраторы работают в тесной связи с приглашёнными экспертами – искусствоведами, историками, архитекторами. Один из последних примеров, когда потребовалось собирать такой совет, – реставрация огромного полотна итальянской школы XVII века. Когда холст сняли со старого подрамника, выяснилось, что он продолжается ещё на 20-25 сантиметров. Если реставратор раскроет эти участки, то мы, возможно, найдём скрытые куски картины и подпись автора, а также узнаем, подвергалось ли это полотно реставрации ранее. Если это действительно так, значит в какой-то момент времени картина была натянута на меньший подрамник, следовательно, её нужно расширять, выводить на изначальные размеры. На данный момент кое-кто из членов совета считает, что никакого продолжения картины на скрытых участках быть не может, другие говорят, что мы имеем дело с дублированным холстом, третьи утверждают, что явно виднеется продолжение живописи, но оно сильно загрязнено. В общем, ждём, на каком варианте работ Совет в итоге остановится.

– Существует такое понятие, как ремонт, в процессе которого также восстанавливается функциональность вещи. Чем в таком случае он отличается от коммерческой реставрации?

– Ремонтируя вещь, вы вряд ли будете искать те же самые материалы, которые применялись при её изготовлении. Скорее всего, вы постараетесь снизить расходы и, возможно, внесёте свои поправки в дизайн предмета. Если я куплю в мебельном магазине стол, а через год он сломается, то я его укреплю, отшлифую и даже перекрашу в другой цвет – в соответствии с изменённым интерьером квартиры. Это то, что называется



Нередко в ходе реставрации выявляются всевозможные сюрпризы. Например, когда работу Ломбардской школы XVII века «Дева Мария с младенцем, святым Франциском Ассизским и донаторами» неизвестного автора сняли с подрамника, выяснилось, что боковые части картины загнуты на 20-25 см. Нижняя загнутая часть покрыта суриком, и под ним, возможно, находится скрытый кусок картины и стоит подпись художника. Но ответить, так ли это на самом деле, эксперты пока не могут, а потому однозначного решения по реставрации данного полотна пока не принято.





Одна из задач, решаемых в процессе реставрации, – атрибутация, то есть установление авторства анонимных произведений искусства, времени и места их создания. Так, когда мастер-реставратор очищал одно из полотен, приписываемых к итальянской школе XVII века, – «Портрет неизвестной», то под слоем грязи и краски в нижней части картины были обнаружены изображение черепа, подпись автора и год написания картины. Оказалось, что создана она не итальянцем, а французом – Франсом Ксавьером Хохром, и не в XVII, а в XVIII веке – в год начала Великой французской революции. Далее, по атрибутам, черепу и флакону было установлено и название картины – «Кающаяся Мария Магдалина». По всей видимости, это единственная на данный момент картина Хохра, находящаяся в России.

ремонтом. А вот в случае реставрации вы будете изучать, каким способом этот предмет был изготовлен, и какие материалы применял мастер. Вы будете использовать те же методы крепления, которые существовали в эпоху создания предмета, то есть не шурупы и саморезы, а, например, деревянные шканты. Вы примените не современные клеевые составы, а купите рыбий или осетровый клей. Чтобы понять, какой именно состав клея использовал мастер, вы отправите часть старого состава на химический анализ в лабораторию.

Конечно, относительно внутренности предмета часто возникает вопрос: её ведь не видно, так зачем мучиться и искать такие же, как используемые века назад, составы, тем более что современные могут быть более устойчивыми и долговечными? Но суть реставрации как раз и состоит в том, чтобы вернуть предмету аутентичный облик. Впрочем, помимо этических и культурологических, у этого есть и практические причины. Так, при реставрации одного из старых деревянных комодов мы выровняли все поверхности и укрепили их аутентичными клеями. Но натирать его шеллаком, как это было изначально, не стали, решив вместо этого воспользоваться полиуретановым лаком. Предполагалось, что после проведения такой процедуры будет видна структура дерева. Но полиуретановый лак вступил в реакцию с клеем, и комод почернел. Благо, это был обратимый процесс. Мы убрали лаковое покрытие и всё сделали в соответствии с применённым ранее материалом.

Но подход к реставрации зависит и от конкретной школы. Так, русская школа реставрации сохраняет ткани и обивку мебели, стремится восстановить все имеющиеся элементы. А европейские реставраторы ценности в ткани не видят, сдирая и выбрасывая всю старую обивку. Лишний раз мы убедились в этом, когда известный французский реставратор рассказывал нам о проекте восстановления кресла Марии-Антуанетты. Он снял старую ткань и просто обил новой. В таком подходе тоже есть своё рациональное зерно, ведь ткань, которую он выбросил, скорее всего, уже не была для предмета родной – на протяжении прошедших столетий она наверняка заменялась несколько раз, поскольку ветшала и портилась. Кресел с родной обивкой практически не осталось, хотя редкие, полностью оригинальные экземпляры иногда всё же встречаются. Так, у нас имеется кресло русской работы елизаветинской эпохи для катания по льду. И обито оно родной тканью, хотя достаточно сильно порванной и обветшалой. Владелец коллекции склоняется к западноевропейскому подходу, то есть к замене ткани на новую. Но в данном конкретном случае мы надеемся убедить его оставить родную ткань и остановить процесс разрушения. Вещь будет выглядеть не так красиво и эффектно, но зато она будет более ценной.

Различие подходов между школами обуславливается и различием требований, предъявляемых со стороны государства. При этом у нас возникает много про-



Кресло-сани. Россия, XVIII век.
Удивительно, но на кресле ещё сохранилась оригинальная тканевая обивка, хотя на подавляющем большинстве других предметов того времени она менялась по несколько раз, поскольку ветшала и портилась.

тиворечивых законодательных моментов. Например, если при реставрации усадьбы предполагается, что она станет общественным местом с возможностью большого скопления людей, то мы должны привести здание в соответствие с современными нормами – пожарными, эксплуатационными и так далее. Но многие из этих норм вступают в конфликт со строгими требованиями Минкульта по приданию усадьбе первоначального облика. На Западе в этом плане намного проще: им можно использовать любые современные материалы, лишь бы внешний вид оставался схожим и сохранилась пара аутентичных вещей – к примеру, каменная стенка или изразцовая печь.

– В чём кроется основная причина сложности профессии реставратора? В необходимости выполнять очень тонкие, деликатные операции?

Таких причин я бы выделил три: получение соответствующего образования; выполнение, как вы уже отметили, сложных деликатных работ; а также поиск материалов, которые соответствуют прошлым эпохам.

Причём в части обучения трудность заключается даже не в том объёме знаний, который необходимо приобрести, а в сложившихся в стране реалиях. С 2005 года в России не существует государственной школы реставрации. Получить некоторое образование по-прежнему можно, например, в Центре Грабаря и некоторых школах ремесленников, но никакого аттестата на выходе тебе уже не дадут – только бумагу, фиксирующую прохождение таких-то курсов. Длятся они, кстати, всего год: полгода теории и полгода практики на каком-то определённом предмете.

Как результат, сегодня дипломированные специалисты работают в основном в музеях Москвы и Санкт-Петербурга. А, например, во всём Татарстане квалифицированных дипломированных реставраторов всего три, и всем им уже за 50 лет. Поэтому основная масса людей, на которых сейчас держится профессия, – это ремесленники, имеющие некоторый опыт в своём направлении, любящие работу и с особенным трепетом относящиеся к какому-то материалу. Как правило, реставраторы достаточно узко специализированы на



За прошедшие с момента своего написания годы многие картины неоднократно меняли своих владельцев. Иногда новые собственники пытались «улучшить» приобретённые ими полотна. Когда картина испанского мастера XVII века Хуана де Вальдеса Леаля «В мгновение ока» оказалась в реставрационной мастерской, она имела прямоугольную форму и представляла собой философский натюрморт. Однако во время очистки картины в правом углу, под слоем тёмной краски, были обнаружены ноги скелета и коса. Стало понятно, что верх картины срезан, и реставраторы погрузились в изучение творчества Леаля. Вскоре выяснилось, что художник написал сразу две копии этой картины. К счастью, вторая копия хорошо сохранилась – она находилась в Севилье, в церкви Братства Милосердия Господня. И уже по этому аналогу мастер-реставратор восстановил верхнюю часть полотна. Как предполагают искусствоведы, владелец картины не хотел, чтобы хоть что-то напоминало ему о смерти и поэтому убрал с полотна изображение скелета.

А вот на картине круга Николо Кодацци «Вид на площадь с портиком» зачем-то был перерисован парусник и закрашена одна из собак. В ходе реставрации оригинальный вид парусника был восстановлен, а «сбежавшая» собака снова заняла отведённое ей место.





определённых предметах: автомобилях, мягкой или корпусной мебели, живописи маслом или темперой, миниатюре или архитектуре. При этом, допустим, если реставратор мягкой мебели ещё способен хоть как-то сделать корпусную мебель, то реставратор корпусной уже не сможет сделать мягкую – принципы работы здесь совершенно другие, и основные операции осуществляются не с телом мебели, а с её наполнением – пружинами, мешками и набивкой.

Многие уверены, что реставратор обязательно должен иметь художественное образование. Это не так. Куда важнее, чтобы у него «лежала душа» к своей работе, и он имел, что называется, золотые руки. Это могут быть даже простые столяры и плотники, которые хорошо знают дерево и которым интересно с ним работать. Таких людей мы и отправляем на курсы, чтобы там они узнали азы реставраторского мастерства. Опыта, конечно, человек за год стажировки не наберётся, но по возвращении с курсов мы уже сможем доверить ему какие-то простые работы, например, избавиться от небольших трещин или сколов на столешнице.

Большой проблемой является нежелание действующих мастеров передавать опыт младшему поколению. Делиться секретами практически никто не хочет, поскольку им самим они давались с большим трудом. Это беда, из-за которой реставрация как профессия постепенно умирает.

Вообще, каждый реставратор – это человек искусства, и догадаться о его мотивах весьма непросто. К каждому нужен свой подход, чтобы понять источники его вдохновения. Когда этого вдохновения нет, то реставратор за целый день может не сделать ничего.

– Если говорить о самом процессе реставрации, то какие предметы восстанавливать сложнее всего?

– Сложность зависит не от вида искусства, а от состояния предмета. Поэтому трудной может быть и реставрация картины, и реставрация предмета мебели, и чего угодно ещё. Например, в нашей коллекции есть голландский столик, инкрустированный в технике маркетри – в форме мозаики кусочками дерева разной величины, цвета и текстуры. Это ручная работа, на которую мастер потратил пять-шесть лет своей жизни, вырезая, подгоняя и вклеивая каждый элемент. Соответственно, и реконструировать его невероятно сложно и трудоёмко.









Случается и такое, что реставраторам приходится исправлять огрехи своих же коллег, которые занимались предметом искусства до них. Хороший пример – это картина голландского художника XVIII века Матеуса Тервестена «Венера и Амур». Правой руки Венеры реставрация «не коснулась» – её мы видим такой, как написал автор. А вот левая рука Венеры и руки Амура были «переписаны» в ходе неудачной реставрации, что хорошо заметно даже непрофессионалу.



Свой секрет хранит и полотно французской школы XVIII века «Моисей высекает воду из скалы». У персонажа на переднем плане, который, наклонившись, пьёт воду из ручья, обе ступни изображены одинаково. Пока непонятно, была это ошибка реставратора картины или самого автора. Есть даже такое мнение: это действительно ошибка автора, и допустил он её намеренно, чтобы вызвать улыбку у внимательного зрителя.
Ну, а перед реставраторами сейчас стоит выбор: перерисовать правильно или оставить так, как есть.

Отреставрировать предмет искусства зачастую бывает даже сложнее, чем его создать. Допустим, восстанавливая картину, реставратор должен разобраться в каждом мазке, каждом штрихе и в точности их повторить. Но при этом ему нужно знать, как очистить картину, чтобы не утратить родные слои, как не допустить осыпи и отслоения, как не «обнажить» красочный слой до грунта и при нанесении штрихов не перебить родную живопись. Нервы у такого человека должны быть просто железными, а движения – невероятно точными и уверенными, ведь снимая миллиметровое загрязнение и работая мельчайшими острейшими инструментами, он не имеет права навредить предмету, с которым работает.

– А какими ещё качествами должен обладать хороший реставратор?

– Основное качество реставратора – это терпение. Реставрация – творческий, скрупулёзный и длительный процесс. Он не может быть быстрым, вне зависимости от того, какими бы ресурсами ты не обладал. Каждому процессу отведено своё время, и его надо строго выдерживать. Так, один из наших экспонатов – шкаф эпохи Петра I, созданный по заказу императорского двора, реставрируется уже семь лет. Реставратор воссоздаёт утраченный элемент, приклеивает его и ждёт 24 часа, в течение которых встаёт клей. Притрагиваться в течение этого времени к предмету нельзя. И так, шаг за шагом, восстанавливается весь каркас, убираются крены и повороты. Затем приходит время работы с фасадными панелями и шпоном. Но шпон тоже должен приклеиться правильно, полежать, принять форму предмета. На следующем этапе начинается выборка и очистка серебра, которым инкрустирован данный шкаф. Это настолько сложные процессы, что в день может быть сделано не более одного квадратного дециметра поверхности. И так, постепенно, дни складываются в месяцы, а месяцы – в годы.

Немало людей, которые приходят в нашу профессию, впоследствии покидают её – именно из-за нехватки терпения. Причём нервы сдают и у молодых ребят, и у взрослых. Все они думают, будто могут заработать здесь



Кабинет Stipo a Bamboccі итальянской работы XVI – нач. XVII веков – самый первый предмет мебели, отреставрированный в мастерских Международного института антиквариата.



А это секретер, созданный в Германии в XVIII веке (1715 – 1720 гг.) по заказу русского императорского двора

хорошие деньги, что работа реставратора стоит дорого, а сделать её они смогут всего за месяц. Но этот месяц быстро проходит, за ним – другой, третий... Уже и руки трясутся, и глаз дёргается, а работа ещё не сделана.

– Имеет ли для квалифицированного реставратора значение, какой предмет он реставрирует – сделанный именитым мастером или же неизвестным подмастерьем?

– Чаще всего стоимость работы реставратора не зависит от того, с чем он работает – признанным произведением искусства или проходной картиной. Но страх навредить есть всегда, особенно если находящийся перед тобой предмет признан шедевром. При этом какой бы ценной ни была вещь, хороший реставратор всегда может понять, справится он с работой или нет. Если имеющегося опыта недостаточно, то от проекта он непременно откажется. Дело в том, что в реставраторстве крайне важна репутация, и специалист берётся за работу не только ради получения опыта и денежного вознаграждения, но и чтобы заработать эту самую репутацию. Такой реставратор никогда не будет халтурить и не пойдёт на поводу у вкусов клиента, даже если за работу ему предложат большие деньги.

– А насколько сложно сейчас найти требуемые для реставрации материалы?

– Практически все клеи, краски, лаки и другие необходимые для реставрации составы есть в ассортименте специализированных магазинов. А вот заполучить дерево редких пород, например, эбеновое, чрезвычайно сложно. Но если оно вдруг где-то находится, то выкупается всё – вплоть до небольших кусочков и реек. Бывает, собственник коллекции специально посещает аукционы только для того, чтобы приобрести нужные материалы – фрагменты шпона, черепаховые панцири, старую металлическую фурнитуру и т.п.

Периодически возникают проблемы с кирпичом, как, например, при реставрации одной из усадеб в Московской области. Местная конюшня была построена из глиняного кирпича, который хозяин выпускал на своём собственном заводе. Средний срок службы такого кирпича – 55 лет, но прошло уже целых 150, поэтому когда мы выбивали старый кирпич, то он буквально превращался в пыль. Но где найти ему замену? Мы подняли архивы и выяснили, что перегородки в конюшне были сделаны из того же самого кирпича. Причём изначально они даже не предусматривались, а строились уже в ходе эксплуатации сооружения. Поэтому мы разобрали эти перегородки и использовали высвободившийся кирпич для реставрации здания. Поскольку он находился внутри помещения, то хорошо сохранился.

Конечно, бывает и так, что найти аутентичные материалы не выходит. В этом случае приходится использовать современный материал и искусственно его состаривать. Потребность в этом возникает в основном при реставрации зданий.

А вот в производстве мебели уже давно ничего принципиально не менялось. ДСП и ДВП четыреста лет назад, конечно, ещё не применяли, но дерево, которое тогда использовалось, можно найти и сегодня. Причём лучше использовать старое, так называемое мёртвое дерево, поскольку свежее через пару лет снова придётся реставрировать – его и повести мо-





Усадьба купцов Аигиных в селе Талицы (Пушкинский район Подмосковья) до и после реставрации.

жет, и загнуть. В некоторых зданиях, которые были переданы нам на реставрацию, встречаются лаги, выполненные из сосны и лиственницы огромного диаметра. Этим деревьям уже на момент рубки было лет по триста. Если по какой-то причине мы больше не можем использовать их в качестве лаг, то такое дерево мы распускаем и применяем уже для реставрации мебели.

– Расскажите подробнее о каком-нибудь из наиболее запомнившихся вам проектов...

– Очень интересным проектом была реставрация усадьбы купцов Аигиных в Талицах, которую мы закончили в 2014 году. Со временем там были практически полностью (за исключением одной небольшой части паркета) утрачены напольные покрытия. В течение трёх месяцев мы создавали репродукцию паркета площадью 600 кв.м. Уложив его по стандартной технологии укладки паркетных полов, на этапе финишного покрытия от технологии мы отступили: чтобы покрытие состарить, мы отшлифовали его не по горизонтали, как положено, а по диагонали. Потом затонировали и покрыли лаком. Лаки от известного поставщика, составами которого пользуются все реставрационные мастерские России, нам не подошли. В итоге мы решили купить самый простой лак и неожиданно даже для себя добились нужного эффекта. Когда к нам приехали музейные специалисты, они решили, что это не репродукция, а родной старинный паркет.

Также своеобразным открытием для меня в этом проекте стало восстановление изразцов печей – глиняных кубов с фасадом плитки, который формировали и запекали, а потом покрывали глазурью. Технология сложная и требующая больших затрат, поскольку для обжига керамики нужны специальные печи. Решение проблемы мы нашли в следующем: печь разбирать не стали, но хорошенько вычистили каналы и обновили фасад новой глазурью. Но обычная глазурь – это терракотовая глина и водный состав. Мы же попробовали смешать келюр, водный лак и терракотовую глину. И у нас всё получилось: печь восстала из руин, а изразцы засияли как новые, хотя на них и остались трещинки, которые от старости появляются на любой керамике. Другими словами, мы применили другую технологию, но основной материал использовали тот же.

– И в заключение, если не ориентироваться на какие-то стандартные формулировки, то в чём вообще заключается ценность реставрации? Каково ваше личное мнение по этому вопросу?

– Я и сам порой задаюсь таким вопросом и прихожу к выводу, что это действительно важно, поскольку сейчас таких вещей просто уже не делают. Да, сегодня много разных предметов в массовом порядке изготавливается на промышленных предприятиях. Они ровные, чёткие, без каких-либо погрешностей. Но таких вещей, над которыми мастер трудился бы на протяжении многих лет, всё делая вручную, почти не встретишь. Но именно у таких вещей есть «душа». К примеру, сейчас везде продаются пластиковые багеты. Вроде бы красивые, но разве можно сравнить их с рамой XIX века, которая сделана из дерева, покрыта гипсом и сусальным золотом? Или вот: знаете, как легко отличить старое зеркало от нового? Когда ты подносишь свечу или зажигалку к современному зеркалу, то видишь только одно или два отображения пламени. Но в старинном зеркале язычков будет минимум семь. Всё потому, что современные технологии электрического напыления достаточно банальны. Раньше же всё делалось в печах, с использованием настоящего серебра. Разницу можно почувствовать сразу. В этой разнице и заключается настоящая ценность.

Благодарим за помощь в подготовке материала: Алину Булгакову, директора Международного института антиквариата, и Светлану Бородину, главного редактора масс-медиа ASG.

ПРИНЦИПЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ИНТЕРЬЕРА РУССКОЙ УСАДЬБЫ В СТИЛЕ НЕОКЛАССИЦИЗМА НА ПРИМЕРЕ ГУСЕВОЙ ПОЛОСЫ В СКОЛКОВЕ

БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного института антиквариата, к.п.н.



ЯО Михаил,
научный консультант Международного института антиквариата, к.с.н..



Аннотация: статья посвящена истокам и эстетическому своеобразию русских усадеб начала XX века, созданных в неоклассическом стиле. Прослеживаются истоки этого стиля, его взаимосвязь с архитектурой Палладио и идеями Просвещения. Главной темой является неповторимость русской неоклассической архитектуры. В статье предлагаются принципы реконструкции интерьеров усадьбы Гусева Полоса с использованием предметов Большого собрания изящных искусств ASG.

Ключевые слова: неоклассицизм, усадьба, Гусева полоса, портик, эркер, ротонда, симметрия, сандрик.

Abstract: The article is devoted to the origins and aesthetic originality of the Russian manors of the beginning of the XX century in neoclassical style. Researches the origins of this style, its relationship with the architecture of Palladio and the ideas of the Enlightenment. The main theme is the uniqueness of Russian neoclassical architecture. The article suggests the principles of reconstruction of the interiors of Guseva polosa manor with objects from a large collection of fine arts ASG.

Keywords: Neoclassicism, manor, Guseva polosa, portico, bay window, rotunda, symmetry, pediment.

Среди многочисленных направлений историзма в последней трети XIX века намечается тенденция попыток обобщения противоречивых элементов эстетики этого направления и создания цельного эстетического принципа, позволяющего добиться стройной системы художественного образа. Такой новой концепцией можно считать направление конца XIX века, получившее в разных странах свои названия: во Франции – ар-нуво, в Германии и Австрии – югендстиль, в Италии – либерти. В России он получил название модерн. Эклектической пестроте искусства середины XIX века модерн противопоставил свое искреннее желание объединить все виды искусства в единый стиль, главной особенностью которого было освобождение от рационального, т.е. от того, что сподствовало в прагматизме того времени. Этот стиль концентрировал внимание на субъективном начале, на чувственном, мистическом восприятии окружающего. Объединение эстетических форм в слитное целое модерн мыслил по принципу эстетизации ирреального, существующего в своем мире, где нет конструктивной конкретности, а все изображаемое зачастую существует в пространстве без притяжения. Неслучайно орнаментальным знаком модерна был «Удар бича», или «Цикламен», композиция, созданная Германом Обристом. Как в этой работе, так и в большинстве декора этого стиля расплываются традиционные принципы гармонии: здесь царит ассиметрия, плавное перетекание одних форм в другие, сокрытие конструкции декоративными деталями. Олицетворением модерна являются роковые героини, выразительно смотрящие на зрителя или объятые завораживающими их чувствами.

Неоклассицизм можно рассматривать как реакцию на модерн. Мозаичная пестрота эклектики создателям этого направления так же была чужда, как и творцам модерна. Однако мир, который привлекал их, был создан несколькими веками европейской культуры, утверждавшей художественную содержательность разумного, логичного, целостного. Если последователи модерна вырастают из динамики барокко и чувственности рококо, то неоклассицизм исходит из рациональной эстетики классицизма и осознания содержательности ампира.

Желание воссоздать величественную образность классики

Иллюстративный материал заимствован из блога Вадима Разумова «Летопись русской усадьбы» (http://deadokey.livejournal.com/) и общедоступных ресурсов интернета, не содержащих указаний на авторов этих материалов и каких-либо ограничений для их заимствования.

ощутимо в искусстве всей эпохи конца XIX века. Классическое – это та основательность, которая обеспечивает стабильность и значимость всего того, в чем оно пребывает. Вот почему в традициях классицизма решались и имения английских аристократов, и особняки поселенцев в Америке. Если модерн рождался в экспериментах мастеров живописи, графики и декоративно-прикладного искусства и лишь потом был воспринят архитектурой, то неоклассицизм – это направление, созданное, прежде всего, в архитектуре. Главным смысловым содержанием нового стиля было желание вернуть в культуру масштабность и идейную содержательность. Так же, как и предшественник неоклассицизма – собственно классицизм характеризовался амбициозным величием, строгостью и умением подчинить все составляющие единому архитектоническому началу, так и неоклассицизм мечтал о цельности и рациональной художественной чистоте стиля. В сути своей неоклассицизм можно разделить на два направления. Первое – это масштабные ансамбли, утверждающие величие и рациональность, проявившиеся в воскрешении анфилад, портиков и симметрии ордерной системы. Примером могут служить такие общеизвестные постройки, как Капитолий в Вашингтоне (завершил строительство Томас Уолтер), здание австрийского парламента (архитектор Теофил фон Хансен) и Мемориал Линкольна (архитектор Генри Бэкон).

В России, в отличие от XIX века, масштабных неоклассицистических ансамблей построено не было, однако сохранился грандиозный проект Ивана Фомина (1872 – 1936) и Фёдора Лидваля (1870 – 1945) по возведению впечатляющего комплекса «Новый Петербург» на острове Голодай. Реализация проекта была прервана Первой мировой войной.

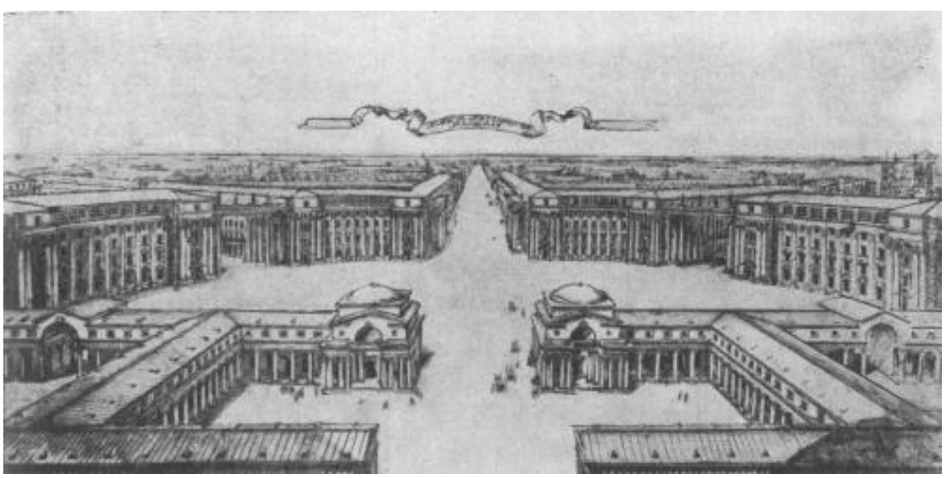
Второе направление, в отличие от первого, не выдвигает масштабные идеи и вопросы создания общественно значимых ансамблей.



Капитолий
Вашингтон, 1793 – 1865 гг.
Завершил строительство Томас Уолтер
При проектировании купола Капитолия Томас Уолтер пользовался чертежами Огюста Монферрана – архитектора Исаакиевского собора



Здание австрийского парламента
Вена, 1874 – 1883 гг.
Архитектор Теофил фон Хансен



Проект «Новый Петербург»
1912 г.
Архитекторы Иван Фомин, Фёдор Лидваль

Главная тема его – более камерная эстетика жилища. Объектом данного направления становятся городские дома и загородные усадьбы. Главная тема здесь – соединение комфортности с изысканным декоративизмом, основанным на классических формах, образах и орнаментике. Нас в первую очередь интересует второе направление, конкретнее, развитие классических традиций в архитектуре русской усадьбы.

ИСТОКИ ЭСТЕТИЗАЦИИ УСАДЕБНОГО БЫТА

Несмотря на то, что усадебное строительство в России уходит в глубокое прошлое, мы практически не имеем образцов ранее XVIII века. При этом создание архитектурно значимых ансамблей и в XVIII столетии было привилегией представителей аристократии и двора. Вплоть до указа Екатерины II от 18 февраля 1762 года «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству» поместные жилища большинства дворян мало отличались от домов представителей других сословий, включая порой жилища государственных крестьян. Многие дворянские постройки конца XVIII века пострадали в результате Отечественной войны 1812 года. Широкое обустройство дворянского быта началось во втором десятилетии XIX века. В это время дворянин ощущает себя не только принадлежащим к привилегированному сословию, но и позиционирует себя как просвещенный европеец – знаток и ценитель западного жизненного уклада, культуры и искусства, чтущий античные идеалы. Вот почему этические, конструктивные и художественные особенности классицизма нашли здесь благодатную почву и глубоко вошли в сознание этого сословия. Все особенности мировоззрения и эстетизма того времени получили отражение в ансамбле русской усадьбы. Рационализм архитектурного решения усадьбы вполне соответствовал классицистической идее гармонии и соразмерности. Усадьба становилась не только частью окружающей



Дом князя С.С. Абамелек-Лазарева
Санкт-Петербург, 1913 – 1914 гг.
Архитектор Иван Фомин
Дом на Набережной Мойки, 23

человека среды, но являлась смысловой и архитектурной доминантой пространства, подтверждающей смысл и значимость существования ее владельцев. Усадьба стала пространством, в котором рождалась и жила духовность нескольких поколений русского дворянства. В его сознание органично входили и прелести родного пейзажа, и художественная содержательность русского крестьянского фольклора и быта, и европейская культура и искусство. Гармонический рационализм усадьбы стал основой миропонимания и художественных представлений нескольких поколений русского мелкого и среднепоместного дворянства. Вышедшее из этой среды поколение конца XIX века, удивляясь и отдавая должное новомодным причудам модерна, все же не могло отказаться от здравого рационального начала, заложенного в его сознание культурой усадьбы. Большинство деятелей русской культуры, образно говоря, вышли из русской усадьбы, духовно оставаясь верными ей. Ампирная усадьба так или иначе была запечатлена в творчестве писателей Льва Толстого, Ивана Бунина, Ивана Шмелёва, Александра Блока, Николая Гумилева, композиторов Петра Чайковского, Сергея Рахманинова, Сергея Танеева, художников Василия Поленова, Виктора Борисова-Мусатова, Марии Якунчиковой, Константина Сомова, Александра Бенуа и Станислава Жуковского.

Классическим типом городского особняка неоклассицизма является дом крупного российского промышленника С.С. Абамелека-Лазарева. Он был построен на месте снесенного в начале XX века особняка графа Апраксина, возведенного архитектором Г. Крафтом в 1735 – 1737 годах. Постройку возводил Е.С. Воротилов в 1907 – 1909 годах, а перестраивал ее Иван Фомин в 1913 – 1914 годах. Точнее, это не дом, а три его части, объединенные в целостный ансамбль. Такой синтетический характер неожиданно роднит эту городскую постройку с объединенными несколькими зданиями традиционной русской усадьбы.

Каждая постройка неоклассицизма, рассматриваемого нами вто-



Вестибюль дома князя С.С. Абамелека-Лазарева Архитектор Иван Фомин

рого направления, это не столько демонстрация амбиций, сколько показ изысканного профессионального художественного вкуса. Фоминский ансамбль пример этого. В нем виртуозно сочетаются все аспекты неоклассицизма: артистизм, цельность, безукоризненная соподчиненность всех элементов. Весь художественный образ здания – пример объединения практически всех видов изобразительного искусства – архитектуры малых форм, живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства. Это здание – образец соединения реальности с классическими формами и элементами декора античности. Убедиться во всем этом можно, если остановиться и рассмотреть часть особняка, выходящую на Мойку, под номером 23. Она производит впечатление нарядного фасада венецианского палаццо, возведенного Андреа Палладио (1508 – 1580). Пышные коринфские пилястры торжественно несут на себе графически четко «нарисованный» аттик. Артистическую изысканность придают белые медальоны с изображением Аполлона и муз театрального искусства.

Своеобразие неоклассицизма чувствуется в вестибюле, который можно сравнить с вестибюлем Академии художеств в стиле раннего классицизма А.Ф. Кокоринова (1726 – 1772) и архитектора Жана-Батиста-Мишеля Валлен-Деламота (1729 – 1800), принимавшего участие в создании внутреннего убранства. Оба вестибюля объединяет глубокое знание зодчими клас-



Фотография столовой дома князя С.С. Абамелека-Лазарева

сической архитектуры. Однако если у Валлен-Деламота интерьер величественно демонстрирует возможности сложной организации пространства с колоннадами, то вестибюль Фомина - это пример не столько масштабной незыблемости ордерной системы, сколько виртуозной игры создателя с ней. Это позволяет Фомину превратить сложную конкретность ордера в мягкую пластическую трактовку.

Старая фотография столовой дома Абамелека-Лазарева убедительно передает ансамблевость интерьера, в котором в едином решении сочетаются пластика архитектурного пространства, объемная скульптура и рельефы, настенная роспись, а также бронзовая осветительная аппаратура и неожиданная здесь барочная шпалера Брюсселя XVII века.

К сожалению, подавляющее большинство русских усадеб не дожило до настоящего времени. Повезло тем усадьбам, чья история была связана с жизнью тех или иных деятелей отечественной культуры, искусства или науки. Остальные, если и дошли до нас, то в руинном состоянии. К мемориальным усадьбам в нашей статье мы будем обращаться лишь тогда, когда будет необходимо найти художественно-стилистическую параллель.

«ПРИРОДА, МИР, ТАЙНИК ВСЕЛЕННОЙ»: ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ УСАДЬБЫ

Характерным принципом организации русской усадьбы был ландшафтный принцип. Истоком его стилистического развития можно назвать архитектуру имений английской родовитой аристократии. Они же в свою очередь создавались под впечатлением наследия Андреа Палладио. На протяжении своей жизни он неоднократно обращался к созданию загородных жилищ итальянских магнатов. Именно ему принадлежит открытие принципа организации усадьбы-виллы и ее наиболее выразительного включения в окружающую среду. Примером может служить вилла Барбаро в Мазере, построенная в 1560-е годы. Для этого комплекса свойственно четко продуманное соединение построек с окружающим ландшафтом. Палладио удается гармонично соединить регулярную симметричную композицию



Вилла Барбаро
Мазер (провинция Тревизо), 1560-е годы
Архитектор Андреа Палладио

построек, их строго продуманную планировку с открытым пространством окружающей среды. Здесь белый мрамор статуй и прямые стрелы дорог и аллей не подавляют природу, а предлагают ей звучать в унисон. Созданию радостного приподнятого настроение от созерцания ансамбля служит и цветовое решение, построенное на сочетании золотистых оттенков светлой охры с белилами. Этот цветовой симбиоз будет широко использоваться последователями Палладио и станет характерной чертой искусства классицизма.

Сочетание желтого и белого получит широкое распространение в архитектуре русского классицизма и станет едва ли не его отличительной чертой. Одним из первых широко использовал эти цвета в своих постройках итальянец Джакомо Кваренги (1744 – 1817). Особенно характерны они будут для русских усадеб как середины XIX века, так и конца его – времени утверждения неоклассицизма как стиля.

Источником для стилистической образности, а иногда и напрямую для подражания в России, всегда были дворцовые комплексы Царского Села, Павловска и Стрельны. Особенно цельным как образец стиля классицизма представляется



Павловский дворец
Павловск, 1782 – 1786 гг.
Архитектор Чарльз Камерон

ансамбль Павловска. В строительстве всего комплекса и оформлении интерьеров принимали участие Чарльз Камерон (1745/1746 – 1812), Винченцо Бренна (1747 – 1820), Джакомо Кваренги, Андрей Воронихин (1759 – 1814) и Карло Росси (1775 – 1849). Весь ансамбль Павловска служит убедительным примером способности классицизма не только противопоставить себя эстетике барочных построек Растрелли (1700 – 1771), но и создать свой единый гармоничный комплекс, сливающийся с окружающей средой. Неслучайно на смену четким графическим построениям регулярного французского парка здесь приходит свободная пейзажность английского иррегулярного устройства парковой среды. Можно сказать, что создатели Павловска воплотили свое понимание идей Палладио, придав им уникальную масштабность и максимально приспособив к северной природе. Однако не только единство с природой характерно этому ансамблю, но и умение, не нарушая гармонии, подчеркнуть особый статус архитектуры, а вместе с ней и высокое положение владельца в окружающем его мире. Именно это нашло отклик в душах представителей



Усадьба Середниково
Солнечногорский район Московской области, конец XVIII – начало XIX вв.
Архитектор Иван Старов (?)

просвещенного дворянства. Вот почему аналогичные Павловску классицистические образы украсят собой далекие уголки Российской империи.

Своеобразным миниатюрным вариантом Павловска можно считать подмосковную усадьбу Середниково, реконструкция которой была завершена в 2000-е годы. Как и в масштабном ансамбле XVIII века, главное здание усадьбы Середниково соединяется с флигелями округлыми галереями с колоннадами, тем самым образуя эффектное полукольцо, вызывающее чувство торжественности. Миниатюрность ансамбля в сравнении с Павловском делает это ощущение задушевным и трогательным.

Такой лирический характер образа станет едва ли не самой отличительной чертой неоклассических усадеб России. Они, как и их предшественники, – усадьбы первой половины XIX века – умело вписываются в окружающий ландшафт и так же, как и они, несут в себе элемент амбициозной репрезентативности. Однако эта репрезентативность более мягкая. Наряду с прямолинейными формами своего предшественника неоклассицизм часто стремится сгладить объемы, ввести в композицию мягкие округлые очертания. Вот почему здесь мы часто встречаем соединение полукруглой арки-архивольта с портиком из парных колонн или облегченные «разорванные» фронтоны, в нижнюю часть которых вписывается полукруг окна. Для этих построек характерны полукруглые выступы-эркеры, балконы, террасы, полуротонды, образованные ордерными колоннадами. Усадебной архитектуре этого направления свойственна лирическая праздничность, именно поэтому вместо популярной в прошлом дорической или тосканской капители здесь предпочитают ионический или нарядный коринфский ордеры. Как в облике усадьбы Середниково можно почувствовать в качестве прообраза дворец Павловска, так и другие усадьбы несут в себе черты, заимствованные из масштабных построек былого. Торжественная арка Главного штаба, являвшаяся величественным символом александровской эпохи, прочно вошла в сознание дворянских поколений второй половины XIX века.

Интересно, что наряду с масштабностью ампира они же находили в наследии Карло России элементы лирики, изысканности и камерные формы. Примером тому может служить Павильон в Павловске, по-



Главный штаб
Санкт-Петербург, 1819 – 1828 гг.
Архитектор Карло Росси



Павильон Росси
Павловск, 1913 год
Архитектор Карл Шмидт по проекту Карло России 1816 год

строенный по замыслу и проекту Росси, составленному в 1816 году. Через столетие, в 1913 году его реализовал Карл Карлович Шмидт (1866 – 1945). Павильон является обрамлением памятника Марии Федоровны – жены Павла I.

Весь ансамбль этой постройки органично собирает в единое целое арку с ордерным портиком. Постройка Шмидта сливается с окружающим пейзажем. Цветочные розетки в кессонах на своде конхи (перекрытие в форме полукупола) и венки на архитравах (нижней части антаблемента, непосредственно опирающейся на капители колонны) вторят живой природе, окружающей павильон. Такое же соединение природы и зодчества, античных мотивов с новой пластичностью станет характерным для всей усадебной архитектуры неоклассицизма.

Вероятно, еще большее воздействие на усадьбы XIX века, построенные в стиле ампир, оказала первая крупная постройка Росси – Елагин дворец. Здесь Росси выступает не как создатель масштабных городских ансамблей, а как зодчий, поставивший для себя задачу не столько противопоставить свое творение окружающей природе, сколько соединить его с ландшафтом. Дворец являет собой единый ансамбль с окружающим пространством, в котором радость восприятия природы сочетается с радостью созерцания чистых, но мягких архитектурных форм. Именно это будет воспринято строителями усадеб XIX века, создававшими, как и Росси, образ возвышенного и приподнятого ощущения жизни.

Здесь присутствуют разнообразные трактовки художественного образа здания в зависимости от ракурсов его наблюдения. Как и позднее в усадьбах, во всем облике дворца читаются два единых образа. Первый – это вид главного фасада, открывающегося со стороны Масляного луга. Он не столько торжественен, как фасады будущих дворцов архитектора, сколько производит мажорное впечатление светлыми стенами и сочными коринфскими капителями. Даже пологие пандусы материализуют скорее не амбициозность владельцев, а обещание отдыха загородной резиденции. Второй образ – восточный фасад, выходящий на протоку Средней Невки, – украшен белой полуротондой с капителями того же ордера, что и колонны на главном фасаде. Этот фасад, производящий не менее праздничное впечатление, еще больше погружает в свободное предвкушение отдыха. Вместо впечатляющих пандусов со львами, здесь к зданию ведет лестница, декорированная рельефными вазами, в верхней части располагается фриз с женскими маскаронами. Центром этого фасада является полукруглая ротонда, такая же, как и ротонды-эркеры последующих усадеб.

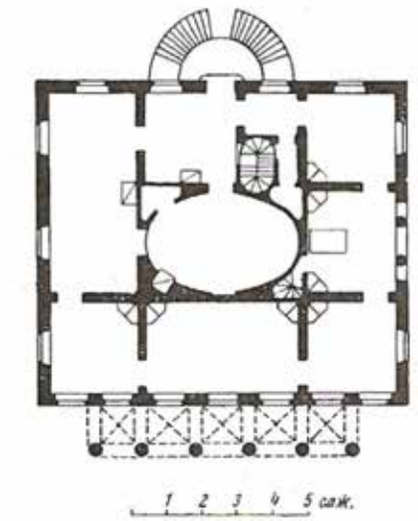
Еще один архитектор оказал большое влияние на классицистическую архитектуру XX века – это Василий Стасов (1769 – 1848). На формирование облика неоклассицистической усадьбы повлияла архитектура дачи М.В. Кочубей. Ее симметричная планировка, включающая в себя полукруглую ротонду входа, и украшающий ее ионический портик, будет повторяться в поздних усадебных постройках, в частности, по близкому плану будет построена усадьба Гусева Полоса в Сколкове. Первоначальный проект дачи был составлен Адамом Менеласом (1753 – 1831) – зодчим, чье творчество оказало влияние на несколько направлений русской архитектуры. Кроме проектов в



Елагин дворец
Санкт-Петербург (Елагин остров), 1785 – 1790 годы
Архитектор Карло Росси, Джакомо Кваренги



Дачи М.В. Кочубей
Пушкин, 1817 – 1824 гг.
Архитектор Адам Менелас, Василий Стасов

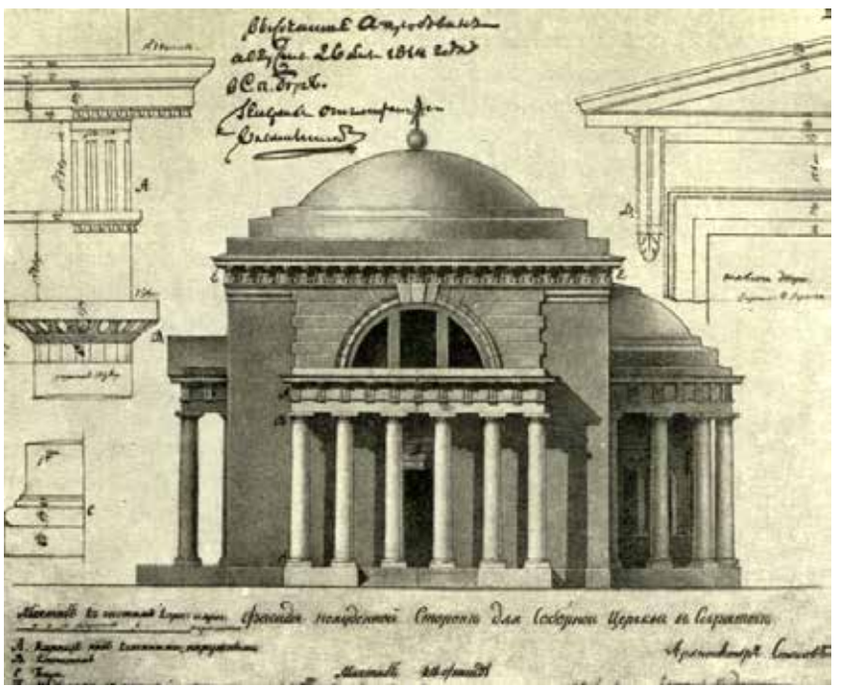


План Дачи М.В. Кочубей

классическом стиле, он одним из первых в XIX веке обратился в России к готике, тем самым определив облик усадеб другого – неоготического направления.

Оказывала воздействие на неоклассическую архитектуру и другая сторона деятельности Стасова, а именно его храмовые постройки. Элементы их можно увидеть в облике усадеб. В частности, если вспомнить разрушенный в 1930-е годы собор Александра Невского в Саратове, то здесь мы бы назвали полукруглое арочное окно с выделенным замковым камнем посередине, возвышающееся над портиком входа в виде строгой колоннады тосканского ордера. Позднее подобные окна украсят мезонины в усадьбах. Не будет забыта и полукруглая апсида, превратившаяся здесь в уютный эркер или полукруглую ротонду.

Архитектурный декор флигеля еще одной культовой постройки Стасова в Санкт-Петербурге – Спасо-Конюшенной церкви – так же можно часто встретить в усадебных архитектурных решениях. Он представляет собой широкое полуциркульное окно, словно опирающееся через широкий антаблемент на пару колон под ним. Сам свод арки декорирован рельефными фацетами, которые позднее будут украшать внутренние парадные залы усадеб.



Проект собора Александра Невского, Саратов, 1815 – 1826 годы
Архитектор Василий Стасов
Собор был разрушен в 1930-е годы



Спасо-Конюшенная церковь
Санкт-Петербург, 1816/1817 – 1823 годы
Архитектор Василий Стасов

КЛАССИЦИЗМ – «ЗОЛОТОЙ ВЕК» РУССКОЙ УСАДЬБЫ

Новая волна развития классицизма в России приходится на начало XX века. В это время было построено большое количество усадеб, художественное содержание образов которых отличалось симметрией, широким использованием ордерных систем и адаптированной к современности начала XX века традиционной орнаментикой классицизма. Очень часто они представляют ансамбли, удачно вписанные в ландшафт, так же как в свое время Елагин дворец Росси. Их внешний облик часто напоминает ансамбли создателя этого дворца и постройки Василия Стасова. Как правило, они имеют два фасада: строгий парадный, к которому подводит дорога, и более интимный – парковый, в облике которого часто участвуют округлые формы эркеров, ротонд и полукруглых балконов, опирающихся на колоннады ионического или коринфского стилей. Здесь присутствуют такие элементы декора, как рельефная лепнина антаблементов над капителями колонн, вазоны и скульптура, обрамляющая лестницу, ведущую в парк. В архитектуре присутствует эстетизация элементов палладианской архитектуры, соединяющихся с такими новыми деталями, как разорванный фронтон, выступающие ризалиты, архитектурно выделенные мезонины с полукруглыми окнами-арками, неизменно украшенными замковым камнем.



Северный фасад усадьбы Гусева Полоса
Московская область (Одинцовский район), 1910 – 1914 годы
Архитектор Александр Шумилин



Южный фасад усадьбы Гусева Полоса

Облик усадьбы Гусева Полоса в Сколкове можно расценивать как типичный для архитектуры неоклассицизма начала XX века: усадьба имеет два фасада, задающих два настроения. Северный фасад представляет собой двухэтажное здание со слегка выступающей средней частью под фронтоном. Фасад в виде прямоугольной части декорирован двумя парами пилястр коринфского ордера в два этажа, держащими разорванный посередине антаблемент. Над ним – треугольный фронтон. Ниже, между парами колонн, большое окно в форме «палладианской ячейки», представляющей собой высокое полукруглое арочное окно с прилегающими к нему двумя другими прямоугольными окнами. Они обрамлены узкими пилястрами с ионическими капителями. Арка центрального окна сделана в виде архивольта с массивным замковым камнем. В нижней части они декорированы балюстрадой. Первый этаж отделен от второго горизонтальной тягой с полукруглыми углублениями над окнами. Слева и справа к зданию прилегают два флигеля (крыла) с большими окнами, представляющими собой на втором этаже «палладианскую ячейку». По углам флигели декорированы пилястрами ионического ордера, центральная часть – литым лавровым венком во фронтоне и двумя медальонами.

Решение южного фасада несколько отличается от северного. Прежде всего он гораздо более объемен и пластичен. Центральная часть представляет собой выступающую из стены аркаду в виде объемных колонн большо-

го ордера с коринфскими капителями. Между первым и вторым этажами – небольшие балконы с балюстрадой. Верхняя часть решена в виде разорванного фронтона с аркой и кессонированным потолком в виде голубых квадратных углублений с розетками. Стена в углублении арки имеет, как и на северном фасаде, «палладианскую ячейку», украшенную сверху радиально расположенными трапециевидными углублениями с голубой окраской и рельефными белыми розетками. Центральная часть представляет собой дверь на полукруглый балкон, который поддерживается ротондой-эркером. Окна нижнего этажа декорированы белой горизонтальной тягой с полукруглыми навершиями и замковыми камнями в них. В композицию фасада включены также боковые флигели, идентичные северному, и подпорная стенка с балюстрадой, лестницей в средней части и арочными углублениями по бокам от нее.

Стилистическая близость архитектурного решения главного дома усадьбы Гусева Полоса другим постройкам неоклассицизма проявляется во множестве деталей. Одна из любимых тем усадебной архитектуры – полукруглая арка-окно – встречается в такой неоклассицистической усадьбе, как Н.Н. Беллей (Петергоф, 1907 – 1909 годы, архитектор Ипполит Претро), где она представляет собой едва ли не единственный элемент декора над строгим портиком из двух колонн, поддерживающих балкон.

Центром композиции такая же арка служит и на фасаде усадьбы Виноградово (Москва, 1911 год, архитекторы К.В. Аполлонов, А.Ф. Карст и И.В. Рыльский), а также в имениях Грибово (Москва, 1911 год, проект – Б. Великовский, осуществлял строительство – А. Милюков), усадьбе Л.А. Ильина (Санкт-Петербург, 1911 – 1915 годы, архитектор Л. Ильин), Любаново (Московская область, 1900-е годы, архитектор Э.А. Беренс) и в Студеных ключах (Ивановская область, 1912 год, архитектор В. Адамович). Во всех этих постройках центральная часть предстает в виде триумфальной арки. Однако русская архитектура достаточно убедительно освобождает ее от помпезности прообразов, созданных когда-то древнеримскими архитекторами как памятники честолюбия и тщеславия. Часто эти центральные арки поддерживаются двумя парами колонн. Такие композиции мы встречаем в Грибове, во флигеле усадьбы Л.А. Ильина и в Студеных ключах. Во многих из этих усадеб применяются и округлые балконы, с ведущими на них палладианскими проёмами и портиками колонн, которые позднее могли становиться основой для эркеров. Характерной особенностью является так же симметричная поэтажная планировка усадеб.

Таким образом, усадьбу Гусева Полоса можно аргументированно назвать типичной усадьбой последнего этапа неоклассицизма в России, в которой удачно сочетаются и творческая индивидуальность образа, соединенная с типичными элементами планировки и декора классицизма, и слияние архитектуры с окружающим пейзажем, и характерная камерность светского загородного сооружения начала XX века. Не меньше внешнего вида достойны были бы внимания интерьеры усадьбы, если бы они сохранились в полном виде.



Усадьба
Н. Беллей
Петергоф, 1907 – 1909 годы
Архитектор Ипполит Претро



Усадьба Грибово
Москва, 1911год
Проект – Борис Великовский, осуществлял строительство – Алексей Милюков



Усадьба Студеные ключи
Ивановская область, 1912 год
Архитектор Владимир Адамович

ДЕКОРАТИВИЗМ НЕОКЛАССИЧЕСКОГО ИНТЕРЬЕРА

К сожалению, судьба Гусевой Полосы типична для русских усадеб, у которых внешний вид сохранился, пусть в руинном состоянии, до настоящего времени, а от интерьера в подавляющем большинстве случаев остаются лишь незначительные фрагменты. Можно сказать, что этой усадьбе в какой-то степени повезло, т.к. до нас дошел лепной декор интерьеров. Наиболее хорошо сохранилась лепнина в парадном зале на сводчатом полуциркульном кессонированном потолке. Обрамленные рельефной беленой лепниной кессоны в центре декорированы через один классическими розетками. Сам свод отделен от стен лепным антаблементом с фризом, состоящим из рельефных листьев аканта, грифонов, вазонов и круглых медальонов. В медальонах изображены профили голов, украшенных лавровыми венками. Изящно смотрятся придающие парадность залу лепные обрамления фальшь-проемов, увенчанных сандриками с кронштейнами.

Кессонированные сводчатые потолки характерны для русского классицизма. Так же, как и в нашем случае, они отделены от стен рельефными антаблементами с фризами. Такой потолок можно встретить в куполе Таврического дворца И.Е. Старова (1745 – 1808) и в своде особняка С.С. Абамелека-Лазарева.

В отличие от белого фона свода Фомина, свод в Гусевой Полосе окрашен в светло-бирюзовый цвет, удачно имитирующий небо над усадьбой. Декоративизм украшения свода Фомина заключается в чередовании трех видов розеток. В случае с нашей усадьбой артистизм достигается ритмикой сочетания кессонов с розетками и без. В последнем случае внутри них – лишь вписанные в квадраты и прямоугольники ромбы.

Не менее декоративна и лепнина потолка парадной лестницы, перекрытой ложным сводом с падугами и плафоном посередине. Здесь лепнина не такая торжественная, но более легкая, напоминающая проект отделки Зеленой столовой в Екатерининском дворце Чарльза Камерона.



Парадный зал усадьбы Гусева Полоса



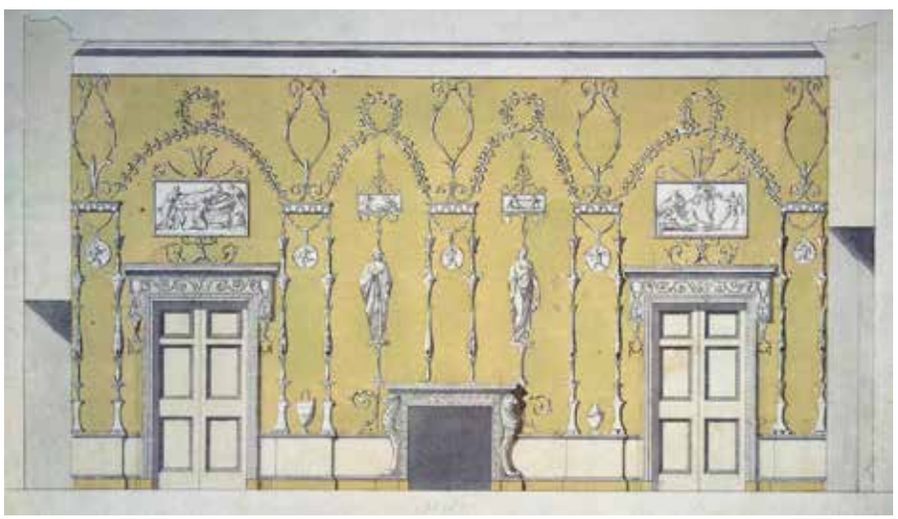
Потолок дома князя С.С. Абамелека-Лазарева по адресу Набережная Мойки, 23



Кессонированный потолок парадного зала усадьбы Гусева Полоса



Потолок парадной лестницы с плафоном и падугами в усадьбе Гусева Полоса



Проект отделки Зеленой столовой в Екатерининском дворце Чарльза Камерона



Лепнина на внутренней поверхности арки южного фасада усадьбы Гусева Полоса

Декор потолка парадной лестницы Гусевой Полосы состоит из небольших медальонов, обрамленных венками и тонкими гирляндами с вазонами и стилизованными изображениями дельфинов. Композиция в плафоне состоит из комбинации канделябровых орнаментов с включением в них маскаронов и «бандеролей» - извивающихся лент.

Кроме этого лепнина фрагментарно сохранилась в комнатах первого и второго этажей, а также на внутренней поверхности арки южного фасада.

ПРИНЦИПЫ АНАЛОГОВОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ УСАДЕБНЫХ ИНТЕРЬЕРОВ

Ввиду отсутствия иконографических источников интерьеров усадьбы Гусева Полоса их восстановление должно носить характер аналоговой реконструкции в соответствии с разработанной концепцией. Знакомясь с интерьерами неоклассицизма, можно прийти к следующим определяющим принципам их создания: принцип организации должен носить спокойный структурированный характер, причем симметрия, столь обязательная для классицизма предыдущего времени, не должна возводиться в догму; в интерьер могут быть введены рельефные орнаментальные композиции с включением таких элементов, как маскароны, гирлянды, грифоны, листья аканта, тонкие арабески, бандероли, канделябровые композиции и другие детали, происходящие из наследия классики; использование тех элементов интерьера, которые можно найти в аналогах.

Колористическое решение интерьера должно строиться на сочетании белой лепнины высокого рельефа с монохромными стенами, окрашенными в такие приглушенные цвета, как светло-бирюзовый, фисташковый, золотистый, салатовый и другие оттенки пастельного характера. При создании внутреннего пространства совершенно не обязателен строгий отбор лишь предметов ярко выраженного классицистического облика. Практика создания интерьеров начала века показывает, что даже последовательные сторонники классицизма использо-

вали предметы близкого к классицизму звучания. Так, в интерьерах присутствуют шпалеры XVII – XVIII веков, а в мебели, наряду со строгими формами, широко использовались предметы, навеянные таким стилем, как транзисьон XVIII века и бидермейер следующего столетия. Главное, интерьер должен отличаться гармоничностью, согласованностью всех элементов между собой. На нем должна лежать печать изящества и артистизма, свойственных эпохе Серебряного века и снимающих амбиции и официальную строгость ампира.

ШЕДЕВРЫ ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА В РУССКОМ ИНТЕРЬЕРЕ: ПОВТОРЕНИЕ ИСТОРИИ

Как ни парадоксально, порой легче восстановить внешний вид архитектурного сооружения, нежели воссоздать дух его внутреннего убранства. Свидетельством этому может быть реставрация усадьбы Середниково, воссоздавшая не только внешний облик здания, но и характерную для него слитность с окружающим ландшафтом. Кроме этого, во всем внешнем облике воссоздана лирическая уютность усадьбы, соответствующая духу времени. Однако интерьеры, вероятно из-за характера использования усадьбы в современных условиях, часто не отвечают стилевому единству с внешним обликом.

Благодаря своей истории, начиная с 20-х годов XX века, самой известной усадьбой неоклассицизма стала усадьба Большие Горки, переименованная позднее в Горки Ленинские. В начале XX века в реконструкции усадьбы принимал участие Ф.О. Шехтель (1859 – 1926), сохранивший классицистический облик усадьбы. По своей классификации она может быть отнесена к объектам крупнопоместного уровня, что делает ее усадьбой дворцового типа. Сам масштаб пространства здесь отличается от миниатюрных размеров Гусевой Полосы. Нет здесь и той цельности интерьеров, которая свойственна особняку С.С. Абамелека-Лазарева. Не интерьеры усадьбы Горки в целом, а лишь их уголки, спланированные архитектором, могут быть использованы в реконструкции неоклассического интерьера.

Центральным объемом симметричного плана второго этажа усадьбы Гусева Полоса является парадный зал. Реконструкция его предполагает, прежде всего, скрупулезное восстановление всей сохранившейся лепнины как на своде, так и на окружающем его антаблементе. На характер восстановления интерьера влияет цветовое решение стен и свода, которое должно быть восстановлено по сохранившимся фрагментам расколеровки стен, сделанной при строительстве усадьбы. Предполагаемый цвет – светлые оттенки бирюзового с матовой текстурой. Заполнение внутреннего пространства парадного зала в соответствии с его функцией и классицистическими принципами не должно быть громоздким, необходимо сохранить ощущение открытого интерьерного пространства. Однако он должен иметь и соответствующий репрезентативный характер. Здесь предполагается использовать предметы Большого собрания изящных искусств ASG или их факсимильные воспроизведения [3, 5-8,10]. Для этого вполне уместно размещение на стенах картин исторической тематики, столь популярной в интерьерах классицизма. В данном случае сюда подойдут факсимильные репродукции парных работ Арну де Вюе (1644 – 1720) – «Семья Дария перед Александром Македонским» и «Встреча Александра Македонского с первосвящен-



Центральный зал первого этажа усадьбы Середниково



Арну де Вюе
Семья Дария перед Александром Македонским
Франция, XVII в.
Холст, масло. 101,5×135,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1005 (1)



Арну де Вюе
Встреча Александра Македонского с первосвященником Симоном (Шимоном) у врат Иерусалима
Франция, XVII в.
Холст, масло. 101,5×135,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1005 (2)



Вердюра с цаплями и фонтаном
Франция, Обюссон, конец XVII – начало XVIII вв.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
252×485 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0785



Вердюра «Дрофа»
Франция, Обюссон, конец XVII в., бордюр с имитацией багета – XVIII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
271×353 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0057

ником Симоном (Шимоном) у врат Иерусалима» из Большого собрания изящных искусств ASG.

В парадных интерьерах всегда ценились шпалеры. Причем стилистическая выраженность здесь не играла определяющей роли. Так, в интерьере столовой дома князя С.С. Абамелека-Лазарева размещена барочная брюссельская шпалера XVII века. Поэтому стилистически оправданным будет и включение в интерьер парадного зала имения Гусевой Полосы двух вердюр из Обюссона XVII – XVIII веков, воспроизведенных на ткани с имитацией рубчатой фактуры натуральной шпалеры.

Среди предметов мебели предлагается ввести в интерьер неоклассический гарнитур левкасной золоченой мебели для сидения конца XIX – начала XX веков. Гарнитур, состоящий из канапе и четырех кресел, обит натуральными шпалерами, сделанными также в Обюссоне.

В ансамбль мебели логично ввести и консоль золоченого левкаса 70 – 80-х годов XVIII столетия. Организующим элементом интерьера зала могут стать часы золоченой бронзы ормолу в виде воина в шлеме на колеснице.



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



Набор из канапе и четырех кресел Франция, кон. XIX – нач. XX в. Дерево, резьба, левкас, золочение, шпалера Обюссон
Канапе 97×133×65 см
Кресла 97×62×55 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0457 (1-5)

Часы
Франция, вторая половина XIX в.
Золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
48×40×15 см
БСИИ ASG, инв. № 08-0442



Пара канделябров-жирандолей
Франция, конец XIX – начало XX в. Патинированная и золоченая бронза, литье, чеканка; бельгийский черный мрамор (Noir de Mazy), полирование 83×29,5 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0060 (1,2)



Пара люстр
Франция, ок. 1880 г.
Золоченая бронза, литье, чеканка; хрусталь Баккара, гранение
БСИИ ASG, инв. № 09-4096(1,2)

Дополнят интерьер осветительные приборы в виде парных люстр с хрустальными подвесками, а также золоченые канделябры с патинированными фигурами античной тематики на круглых постаментах в виде колонн.

Торжественному характеру парадного зала вряд ли может соответствовать имеющийся здесь в настоящее время второсортный паркет «елочкой» 70-х годов XX века. В связи с этим логична его замена на наборный паркет (или его имитацию), созданный в стилистике неоклассицизма. В качестве аналога можно привести пол в Театральном (Танцевальном) зале дома С.С. Абамелек-Лазарева. Подобный паркет будет хорошо сочетаться с кессонированным сводом над ним.



Фото Театрального (Танцевального) зала дома С.С. Абамелека-Лазарева

В соответствии с вкусами начала XX века на окнах предполагаются подъемные шторы-маркизы из белого легкого материала.

Такой интерьер данного зала будет представлять собой целостный ансамбль внутреннего пространства усадебного дома периода неоклассицизма.

В отличие от парадного зала лестничная клетка с сохранившейся лепниной на ложном своде должна производить более легкое воздушное впечатление. Ее небольшой объем не позволяет введение каких-либо крупных предметов типа консольного зеркала или зеркала-псише, часто устанавливавшихся на лестничных маршах. Поэтому видится возможным введение в интерьер лишь пары бра золоченой бронзы в стиле неоклассицизма в виде лир с головами орлов.



Пара бра
Франция, ок. 1900 г. (стиль Людовика XVI)
Золоченая бронза, литье, чеканка; зеркало
37,5×25 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4403 (1,2)

Для оформления интерьера кабинета, расположенного на втором этаже, предполагается решение, сочетающее в себе предметы, стилистически соответствующие неоклассицизму. Они могут быть как подлинные - XIX – XX веков, так и современные, но созвучные общему стилю. В убранстве данной комнаты, как и в других кабинетах неоклассицизма, предлагается использование объемной бронзовой скульптуры, отлитой по модели древнеримской статуи Артемиды из Габий.

В ансамбль мебели кабинета войдут плоское бюро (письменный стол) и конторка красного дерева, стилистически представляющие собой единый гарнитур.

На плоском бюро удачно разместятся лампа-«бульотка» с зеленым абажуром и рамка для фотографий с «бандеролью» наверху.



Настольная лампа «бульотка»
Франция, начало XIX в.
Посеребренная бронза, литье, чеканка; листовое железо
Высота 67 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4668



Рамка для фотографий
Франция, конец XIX – начало XX вв. Золоченая бронза, литье, чеканка 16,5×10,5 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0331





Плоское бюро
Франция, кон. XIX в.
Красное дерево, фанерование, медь, латунь
75×138×75,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-4077

Конторка
Франция, вторая половина XIX в. Красное дерево, маркетри, золочёная бронза, латунь, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné), стекло
БСИИ ASG, инв. № 14-2267



Артемида из Габий
Скульптура отлита по модели древнеримской статуи Артемида из Габий
Франция, вторая половина XIX в. Патинированная бронза, литье, чеканка
Высота 45 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4232



Жак Франсуа Момаль
Отъезд Гая Гракха в Сенат
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 84×106 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1327



Франсуа-Анри Мюлар
Эпонина и Юлий Сабин перед Веспасианом
Франция, 1802 г.
Холст, масло. 114×146 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3432



Дженнаро Греко
Архитектурный каприз
Италия, XVII в.
Холст, масло. 44×59,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2419



Вивиано Кодацци, круг
Под сводами античных аркад
Италия, ок. 1680 г.
Холст, масло. 48×68 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2279

Живописное оформление кабинета может продолжить знакомство с исторической галереей живописи собрания ASG на примере факсимильных копий картин французских художников Жака Франсуа Момаля (1754 – 1832) «Отъезд Гая Гракха в Сента» и Франсуа-Анри Мюлара (1769 – 1850) «Эпонина и Юлий Сабин перед Веспасианом».

Второй вариант предполагает размещение менее масштабных видовых репродукций картин в жанре античных руин, таких как «Архитектурный каприз» Дженнаро Греко (1663 – 1714) и «Под сводами античных аркад» круга Вивиано Кодацци.

Создание целостных исторических интерьеров в гостиных и переговорных комнатах первого и второго этажа представляется нецелесообразным. Однако в каждой из них для поддержания единой эстетической атмосферы неоклассицизма могут быть использованы подлинные артефакты или их точные воспроизведения. Таковыми могут выступать картины круга Николо Кодацци (1648 – 1693) «Вид на площадь с портиком», круга Анжелики Кауфман (1740 – 1807) «Эней и Кумская сивилла», Фридриха Генриха Фюгера (1751 – 1818) «Апофеоз Кондрадина Гогенштауфена» или круга Лорана де ла Гира (1606 – 1656) «Жертвоприношение Ифигении».



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



Анжелика Кауфман, круг
Эней и Кумская сивилла
Англия, ок. 1800 г.
Холст, дублированный на дерево, масло, ø 34 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1748



Лоран де ла Гир, круг
Жертвоприношение Ифигении
Франция, XVII в.
Холст, масло. 172×102 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4386



Набор из четырех стульев
Франция, вторая половина XIX в. Красное дерево, резьба, точение 89×46×51 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2836 (1-4)



Комод
Франция, вторая половина XIX в.
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, зеленый мрамор с прожилками и пятнами светло-зеленого, желтого и белого цветов (Vert Maurin)
87×78×41 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1253



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



Комод
Франция, вторая половина XIX в.
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с включениями и прожилками серого и белого цветов (Rouge griotte de Hautmont) 82,5×58,5×37,5 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1256



Часы
Франция (Париж), нач. XX вв. (стиль Людовика XVI)
Мастера бронзовщики: Братья Сюсс (Susse frères)
Патинированная и золоченая бронза, литье, чеканка; розовый (Rosé vif des Pyrénées) мрамор, полирование; эмаль (циферблат)
47,5×40×13 см
БСИИ ASG, инв. № 08-1048

В интерьеры данных комнат как дополнительные, но формообразующие компоненты войдут предметы мебели, сделанные в XIX – начале XX веков в традициях классического стиля. Это предметы мебели для сидения, витрины и комоды. Для комодов времени трансисьона – переходного периода от рококо к классицизму, со свойственным ему сочетанием мягких округлых форм с уже выявленной конструкцией, – характерны наборы маркетри. Кроме этого здесь используются бронзовые накладки с круглыми ручками в виде венков – декоративным мотивом, популярным в прикладном искусстве классицизма.

Художественным акцентом одного из интерьеров данных комнат станет составной набор из часов и пары канделябров с фигурами мальчиков.



Пара канделябров
Франция, вторая половина XIX в. (стиль Людовика XVI)
Золоченая бронза, литье, чеканка; белый мрамор (SaintBéat blanc), полирование
42×21 см
БСИИ ASG, инв. № 09-4255 (1,2)



Дионис
Скульптура отлита по модели греческой статуи мастерской Праксителя
Франция, нач. XX в.
Патинированная бронза, литье, чеканка; зеленый мрамор (Vert Tinos), полирование
Высота 68,5 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0345



Копия античной статуи
Франция, нач. XX в.
Патинированная бронза, литье, чеканка; розовый мрамор с темными прожилками (Cipolin rose), полирование
Высота 65,5 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0344

Особое внимание необходимо уделить вестибюлю усадьбы – первому помещению, куда попадает посетитель. Функционально оно отличается очень сложным температурно-влажностным режимом, поэтому его интерьеры исключают введение живописных произведений, а также исторических образцов мебели. Единственные предметы, которые могут украсить его, – пара скульптур патинированной бронзы, сделанные с римских реплик греческих образцов. Обе эти скульптуры призваны создать легкую имитацию римского атриума с украшающими его статуями.

Сам же вестибюль может стать мемориальным залом, экспозиция которого будет посвящена истории усадьбы. Здесь могут располагаться фотографии, карты, помещенные в витрины артефакты, найденные в ходе реставрационных работ, благодарственные письма и т.д.

Русская усадьба уже с начала XX века воспринималась как явление, безнадежно уходящее в прошлое и уносящее с собой очарование целой эпохи. Она мыслилась как аура духовности и искусства. Ей посвящали свои труды и барон Николай Врангель, и Александр Бенуа, и Мстислав Добужинский, и многие другие. Тема усадьбы, начавшая свое развитие в литературе начала века, в силу катастроф XX столетия уходила из центра общественного внимания страны с тем, чтобы вернуться вновь в наше время. Одним из самых позитивных явлений сегодняшней культурной жизни является не только возрастающий интерес к миру усадьбы, но и активные действия по ее воскрешению. Восстановление усадьбы Гусева Полоса должно быть ярким вкладом в этот процесс.

Список использованной литературы:

1. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 384 с.
2. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XVIII –XX вв. – Л.: Изобразительное искусство, 1968. – 360 с.
3. Западноевропейские часы XVII – начала XX вв.: каталог Большого собрания изящных искусств ASG. Т. 5 / А.В. Булгакова; Междунар. ин-т антиквариата. – Казань, 2016. – 206 с.
4. Ивлев С.А. Культура русской дворянской усадьбы // Русские усадьбы. – 2001. – №8. – С. 25 – 36.
5. Искусство мебели. Книга I. Западная Европа XVI – XVIII вв.: каталог Большого собрания изящных искусств ASG: в 2-х тт. /Междунар. ин-т антиквариата ASG; авторы-сост. А.В. Булгакова, А.А. Черепанова, М.К. Яо; общ. науч. ред.А.В. Булгакова; вступ. статьи М.К. Яо, Ю.Г. Еманова. – Казань, 2014. – 234 с.
6. Искусство мебели. Книга II. Западная Европа XIX – XX вв. Каталог большого собрания ASG: в 2-х тт./Междунар. ин-т антиквариата ASG; авторы-сост. А.В.Булгакова, А.А.Черепанова, М.К. Яо; под науч. ред. А.В.Булгаковой; вступ. ст. М.К. Яо, Ю.Г.Еманова. – Казань, 2015. – 240 с.
7. Каталог Большого собрания изящных искусств ASG. Т. 1: Живопись Старых мастеров Западной Европы XVI-XVIII вв. /Междунар. ин-т антиквариата ASG; сост. М.К. Яо, А.В. Булгакова; ред. М.К. Яо. – Казань, 2013. – Т.1. Живопись. – 232 с.
8. Каталог Большого собрания изящных искусств ASG. Т. VI: Шпалеры Западной Европы XVI – XIX вв. / Междунар. ин-т антиквариата; авт.: А.В. Булгакова, М.С. Торшина, М.К. Яо; общ. науч. ред. А.В. Булгакова. – Казань, 2017. – 78 с.
9. Соболев Н.Н. Стили в мебели. – М.: Сварог, 1995. – 349 с.
10. Художественная бронза. Т. IV: Западная Европа – Россия. XVII – XIX вв.: каталог Большого собрания изящных искусств ASG /Междунар. ин-т антиквариата; автор А.В. Булгакова. – Казань, 2015. – 124 с.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ТЕХНОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОВРОТКАЧЕСТВА XVII-XVIII ВЕКОВ



БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного
института антиквариата, к.п.н.

Аннотация: статья посвящена истории развития ткачества во Франции. Анализируются образцы дожаккардового и жаккардового производства XIX века на примере коллекции тканей Большого собрания изящных искусств ASG.

Ключевые слова: ткань, шелк, ткач, дессинатор, жаккардовый станок, бархат, аппликация, дамаст, раппорт, рытый бархат.

Abstract: The article is devoted to the history of the development of weaving in France. Analyzed the samples of pre-jacquard and jacquard production of the XIX century on the example of the fabrics from a large collection of fine arts ASG.

Keywords: . Fabric, silk, weaver, dessinator, jacquard machine, velvet, applique, damask, rapport, stamped velvet.

Художественное ткачество – одно из древнейших и самых распространенных ремесел, которое является очень важной составляющей декоративно-прикладного искусства. С XVII века главенствующую роль в этой области играла Франция, которой подражали не только другие европейские страны, но также и страны Востока. Текстильная промышленность и торговля нуждались во влиятельных и богатых производителях. Действительно, для закупки первичного материала – шерсти, шелка, золотых и серебряных нитей – они должны были обладать достаточным состоянием. Раньше изготовители сами занимались моделями, гаммой цветов, природой и качеством используемых нитей. Затем они разделили работу между ткачами узорчатых тканей, тростильщиками шелка, вальцовщиками, колористами, наводчиками муара и дессинаторами, которые могли быть известными художниками, как Шарль Лебрен (1619 – 1690), или дессинаторами, специализирующимися на шелке, как Филипп де Лассаль (1723 – 1804). Столь широкое распространение этого материала способствовало росту спроса, качества и, как следствие, цены.

Ткацкое искусство возникло на Востоке и вскоре было подхвачено европейскими мастерами. В силу наиболее выгодного географического положения для торговли с восточными странами первоначальной ткацкой Меккой Европы стали Испания и Италия, которые славились своими тонкими шерстяными тканями. Около XII века здесь начали производить шелк. Первые ткацкие центры появились на Сицилии, где имелось собственное производство шелка-сырца, и в Лукке, которая в XII – XIV веках снабжала пышными тканями всю Европу. В XIV веке на раппорты итальянских мастеров, вытканные золотыми нитями, с изображениями фантастических птиц и лотосов оказывают значительное влияние китайские шелка. Готический стиль в тканевых узорах органически соединяется с фигурами животных и людей. Со второй половины XIV века в тканях популярными становятся религиозные сюжеты. В XV столетии крупные ткацкие центры появляются в Венеции, Сиене и Флоренции. Здесь производили ткани не только для убранства интерьеров, но и для изготовления одежды знати. Венецианские и флорентийские ткани отличались роскошью отделки с включением золотых и серебряных нитей, а также крупным цветочным раппортом и частым изображением плодов граната.



Бархат с изображениями гранатов
Италия, XV в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Бархат разрезной и петельчатый
Италия, Флоренция, вторая половина XVI в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

На протяжении Средневековья и Возрождения лучшими ткачами Европы несомненно были итальянские мастера. Выдающиеся живописцы создавали рисунки с узорами для вышивальщиков и ткачей. В период Возрождения ведущие центры ткачества располагались в Венеции, Флоренции и Генуе.



Бархат, золоченые и серебряные нити
Вышивка в технике высокого рельефа Италия, XVI в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

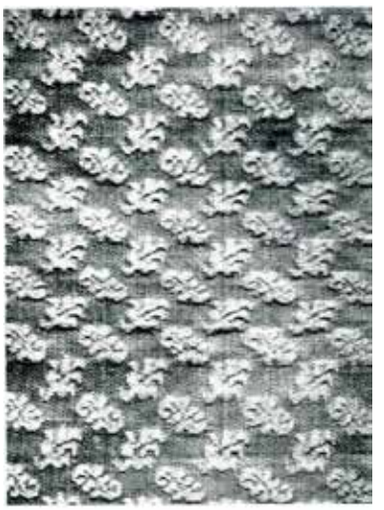
Однако со второй половины XVII века с итальянскими мастерами начинает успешно конкурировать Франция, где центры ткачества располагались в Париже, Руане, Авиньоне, Кельне, Регенсбурге и Дижоне, куда картоны с рисунками присылали из Парижа братья Гобелены. Расцвет наблюдался во всех областях французского художественного текстиля: мануфактуры Гобеленов, Бове, Обюссона и Фельтена выпускали знаменитые на всю Европу шпалеры, в Алансоне и Аржантане производили самые тонкие кружева, в Лионе, Монпелье, Ниме и Туре ткали шелка, украшенные изысканными узорами.

Основополагающим событием в истории французского ткачества является указ Людовика XI от 23 ноября 1466 года, согласно которому в Лионе была основана Королевская шелкоткацкая мануфактура. Через четыре года мануфактуры по изготовлению шелка были переведены в другой город – Тур. Однако французские купцы, особенно в Лионе, не поддерживали развитие шелкоткацких мануфактур в городах, поскольку были больше заинтересованы в торговле импортными тканями. В 1536 году Франциск I учредил специальные привилегии для лионских ткачей, а также зону беспошлинной торговли «Картье Грифон». С тех пор и по сей день грифон остается эмблемой предприятия Луи Пернона – ткача, который в 1680 году основал свою мануфактуру.



Обивочная ткань первой половины XVII века [2, с. 110]

Первая мастерская по изготовлению шелка была основана в Лионе Этьеном Тюрке и Бартеломи Нари. Уже с 1540 года король наделяет лионские мануфактуры особыми привилегиями в производстве и торговле шелками. Примечательным является тот факт, что оба центра – Тур и Лион – поддерживались государством.



Ткань с мелким рисунком
Франция, 1640-е гг. [7, с. 146]



Набивной бархат. Рисунок создан под влиянием итальянских образцов
Франция, 1660-е гг. [7, с. 146]



Тип ткани «Point de Hongrie». Обычно декорировался повторяющимися изображениями птиц и цветов
Франция, 1680-е гг. [7, с. 146]



Ткань, характерная для времени кардинала Мазарини. Рисунок, комбинирующий вазы и анималистические изображения, создан под влиянием итальянских образцов
Франция, 1680-е гг. [7, с. 146]

Вскоре Лион, благодаря своему выгодному географическому положению и активной торговле, становится шелковой столицей Европы. Итальянские ткачи приезжали сюда обучать местных мастеров секретам своего ремесла. Наиболее известным из них был Клод Дангон из Милана, который в 1605 – 1607 годах вместе со своими французскими учениками выпускал в Лионе превосходный шелк.

При Людовике XIV начинается новый этап в развитии производства тканей. Он обусловлен законом министра финансов Кольбера от 1667 года, согласно которому мануфактуры и фабрики должны были каждый год выпускать новые узоры. В этом смысле превзошли всех лионские ткачи, которые производили новые узоры дважды в год. Кольбер стремился к торговле тканями не только с Парижем, но и со всеми европейскими дворами и столицами. Однако отмена Нантского эдикта в 1685 году, в результате которой лучшие французские ткачи-гугеноты эмигрировали в Англию, Голландию и Швейцарию, существенно затормозила развитие ткачества во Франции. С кризисом удалось справиться к концу XVII века, и отныне не французские мастера копировали итальянские ткани, а, напротив, итальянские ткачи подражали французскому текстилю. Участились случаи, когда купцы ставили на итальянские ткани фальшивые французские клейма и продавали их как французские, получая при этом значительную прибыль.



Брокатель переходного периода от Людовика XIII к Людовику XIV (коллекция Tassinari et Chatel) [2, с. 112]



Лионский шёлк периода Людовика XIV. Изысканные мотивы рисунка ткани с фонтанами и цветами напоминают декор Версаля [7, с. 147]

С этого времени французские ткачи стали с особой тщательностью охранять секреты создания тканей и их раппортов. Большинство рисунков с орнаментальными узорами было уничтожено самими авторами. Дессинаторы (рисовальщики), боявшиеся копирования, предпочитали сжигать свои рисунки. Именно в этот период и зарождается французский стиль. Конечно, нельзя говорить о том, что только экономический стимул явился главной предпосыл-



Ткань Рьом. Характерный образец с грубой текстурой
Франция, 1680-е гг. [7, с. 148]



Ткань с крупными листьями, созданная в Лионе в 1690-е гг. [7, с. 148]

кой периода расцвета французского ткачества. Этому послужило и огромное число талантливых мастеров и художников.



Ткань с крупным цветочным раппортом
Франция, 1680-е гг. [7, с. 148]

К середине XVII века во Франции прочно утверждаются традиции обучения ткачей и появляется национальная художественная школа. Обучение будущих диссинаторов проходило рядом с ткацкими мастерскими, и знание ткацких технологий было обязательным требованием. Работа художников по тканям хорошо оплачивалась, они имели высокий социальный статус. Кроме того в Лионе сложилась иерархия мастеров на производстве – Grand Fabrique. Все задействованные в производстве делились на три категории:

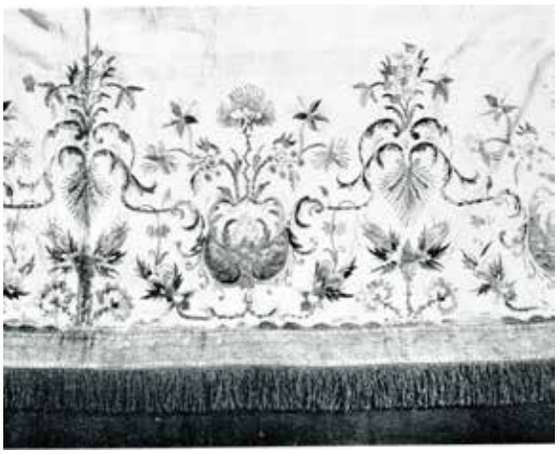
1. продавцы тканей, не имевшие мастерских;
2. communaute – владельцы мастерских, их компаньоны и ученики, которые избирали двух мастеров-контролеров, следивших за качеством выпускаемой продукции;
3. рабочие, которые не могли быть мастерами и владельцами производств.

Обучение ткачеству начиналось в 14 лет и продолжалось на протяжении семи лет. По окончании курса ученик должен был выполнить свой chef-d'eouvre (рус. шедевр) – аршин ткани, который демонстрировал уровень его мастерства [12].

После двухлетнего пребывания в статусе компаньона ученик сдавал экзамен и получал сертификат мастера, а вместе с ним право иметь мастерскую и нанимать к себе рабочих. Строгий контроль и регламентация со стороны мастеров-контролеров обеспечивали неизменно высокое качество выпускаемых тканей, на которые ставились личные марки владельцев мануфактур.



Французская ткань, созданная под впечатлением от генуэзского бархата. Изготовлена путем комбинирования рытого бархата и букле (коллекция Tassinari et Chatel)
Франция, 1690-е гг. [2, с. 111]



Ткань, предназначенная для украшения подола платья. Декорирована вышивкой шелковыми и золотыми нитями, а также бахромой
Франция, 1710-е гг. [7, с. 148]





Образцы тканей с крупным раппортом
Франция, 1690-е гг. [7, с. 149]



Набивной бархат с гротесковыми композициями. Декорирован зелеными гризайлевыми рисунками по желтому фону. Данный тип декора станет популярным в период Людовика XV
Франция, 1710-е гг. [7, с. 149]

В XVIII столетии текстильные мануфактуры работали в Туре, Авиньоне, Ниме, Марселе и Версале. Однако благодаря высокому техническому мастерству и изысканным узорам, центром европейского шелкоткачества по-прежнему был Лион. В начале и середине XVIII века большой популярностью пользовалась продукция мануфактур Венеции, Генуи, Спиталфилдс в Лондоне, мастерских Стокгольма, Потсдама и Берлина. Но уже со второй половины века бесспорное лидерство заняла Франция и, в частности, Лион. Причин такого подъема было несколько – близость источников шелка-сырца, налоги, войны, законодательство. Францию даже стали называть «атласной страной». Вплоть до 1789 года сюда поступали заказы из Испании, Португалии, Пруссии, Польши и России. Многие европейские мануфактуры маркировали свои шелка как французские и выдавали их за лионские. Ежегодно во Франции выходили сборники узоров для тканей, которые тут же копировались другими европейскими мануфактурами. Часто иностранные промышленники подкупали французских орнаменталистов с тем, чтобы получить новые модные рисунки узоров для работы своих ткацких мастерских.

Довольно часто заказчикам сперва посылался рисунок будущей ткани, на котором он мог делать свои пометки и замечания о желаемых изменениях. Это давало повод для плагиата и прямого воровства рисунков, что в XVIII веке создавало серьезную проблему защиты авторских прав. В связи с этим многие ткани сегодня довольно сложно атрибутировать. Вопрос авторского права собственности



Ткань с цветочным раппортом периода Людовика XV [8, с. 167]



Ткани с изображениями цветочных гирлянд и букетов, дополненных кружевами Франция, период Людовика XV [8, с. 168]



Дамаст периода Регентства. Данный тип двухцветного дамаста широко использовался в драпировках, занавесях, в качестве обивки мебели и для создания одежды. Подобные ткани для платьев были воздушными и назывались «à plis Watteau» («складки Ватто») [8, с. 167]



Ткань периода Регентства с изображениями тюльпанов [8, с. 167]



Шёлк периода Регентства Музей тканей Лиона [10, с. 152]



Ткани с изображениями цветочных гирлянд и букетов, дополненных кружевами Франция, период Людовика XV [8, с. 168]

на рисунки был решен в 1787 году, когда было установлено, что владение художником правами на свои узоры тканей для одежды существует в течение шести лет, а для декоративных тканей – в течение пятнадцати лет.

В XVIII веке господствующим стилем ткачества был «бизар» («bizarre» – рус. «странный»), характерной особенностью которого было использование причудливых и экзотических форм в узорах тканей. На смену узорам «бизар» пришли «кружевные» ткани, орнамент которых, скомпонованный из крупных растительных форм, напоминал причудливое кружево, наложенное на цветной фон. В 1730-х годах популярными становятся объемные мотивы. Этот стиль часто называют стилем Ревеля по имени лионского изобретателя и художника Жана Ревеля (1684 – 1751). Именно этот мастер создал новую технику ткачества «point rentre», благодаря которой появилась возможность светотеневой моделировки в тканевых композициях. Новая технология быстро распространилась, и уже в 1720 – 1740-х годах выпускались ткани, декорированные крупными узорами с цветами, фруктами, архитектурными постройками, фигурами людей и т.д., полихромия которых могла соперничать с масляной живописью.



Парча, декорированная цветами по белому фону [10, с. 153]



С расцветом стиля рококо в середине XVIII века изменилась орнаментация тканей. На смену крупным формам барокко пришли изящные динамичные узоры, скомпонованные по волнистым s-образным линиям. Легкие пастельные оттенки фонов в сочетании с яркими красками, золотыми и серебряными нитями основного узора создавали необыкновенно изысканный декоративный эффект. С появлением при королевском дворе маркизы де Помпадур, а затем и графини дю Барри, в общественной жизни и искусстве начинают доминировать женщины, а вместе с ними и камерные виды архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В убранстве интерьеров все более существенную роль играют ткани, украшенные узорами из лент, цветов, птиц, перьев и меха.



Два отреза шёлковой ткани, изготовленной в Лионе в середине XVIII века Музей декоративного искусства, Париж [10, с. 155]



Шелковая камчатая ткань, изготовленная для платья маркизы де Помпадур [10, с. 152]



Ткань в ориентальном стиле с персидскими мотивами Франция, вторая половина XVIII века [8, с. 170]



Отрез ткани в стиле Директории. Декорирован античными орнаментальными мотивами (коллекция Tassinari et Chatel) [5, с. 147]

Благодаря торговым контактам со странами Дальнего Востока, Индией и Америкой, популярными становятся экзотические мотивы, получившие название «шинуазри».

В 1760-е годы, в период классицизма, широко используются стилизации a la grecque, выразившиеся в подражаниях древнегреческим и древнеримским предметам убранства интерьеров. Художники, работавшие в этом стиле, называли его «истинным» или «правдивым», а в качестве источников для вдохновения использовали не только наследие античного искусства, но и опыт классицизма эпохи Людовика XIV и впечатления от реальной окружающей природы. Увлечение естественными науками, философией сентиментализма и близость к природе – все это находит свое отражение в орнаментике тканей.



Шёлковая камчатая ткань в стиле шинуазри (коллекция Tassinari et Chatel) [10, с. 154]





Два отреза шёлковой ткани в стиле Людовика XVI (коллекция Tassinari et Chatel) [5, с. 146]





Два отреза ткани в стиле Директории. Декорированы античными орнаментальными мотивами (коллекция Tassinari et Chatel) [5, с. 147]

Примечательной отраслью прикладного искусства XVIII века являются также ткани с набивным узором – набойки. Их производство начало успешно развиваться под влиянием привозных восточных изделий еще в середине XVII столетия. Но в 1681 году правительство, взяв под защиту интересы фабрикантов шелка, издает указ, запретивший изготовление набоек.

Новый расцвет наступает лишь во второй половине XVIII века, когда под влиянием все усиливавшейся моды на легкие, дешевые и практичные хлопчатобумажные ткани в 1759 году запрет был снят. Фабрики открываются в Руане, Нанте, Бордо, Амьене, Лионе, Марселе и других городах. Но самой значительной становится основанная в 1760 году мануфактура Оберкампфа в местечке Жуи около Парижа. Уже через несколько лет набойки этой мануфактуры приобретают необычайную популярность. Оберкампф производит хлопчатобумажные муслины, перкали и ситцы с изящным и тонким узором из мелких цветочков (так называемый миньонетт), употреблявшиеся на женские платья, декоративные ткани с букетами и гирляндами, а также подражания восточным набойкам.

Особую славу мануфактуре Жуи принесли декоративные ткани для занавесей, балдахинов и обивки стен с сюжетными и пейзажными изображениями. Их печатали по рисункам Жана-Батиста Юэ (1745 – 1811) с больших гравированных медных досок, что сообщало рисунку необыкновенную тщательность проработки. Вначале это были пасторальные, аллегорические и даже бытовые изображения, но по мере развития классицизма все чаще появляются узоры в «греческом стиле». Мануфактура Оберкамфа не прекратила деятельности и во время революции, причем на ее изделиях появляются изображения, отразившие в прямой или аллегорической форме революционные события.



Набойка на хлопке с деревянной доски
Вероятно, мануфактура Эльзаса, начало XVIII века
Данная ткань использовалась для изготовления платьев в период между 1690 – 1710 гг.
59,7×48,9 см [4, с. 12]



Жозеф-Габриэль Мария Россетти
Мануфактура Wetter в Оранже (фрагмент)
1764 год
Холст, масло
На картине изображены работницы мануфактуры, которые с помощью красок дорабатывают рисунки набойки
Городской музей, Оранж [4, с. 19]

В это же время во французском художественном ткачестве появляется понятие «большого жанра» («les grandes soies»). Декоративные ткани этого типа предназначались для убранства самых дорогих интерьеров. Их изготавливали в ограниченном количестве для конкрет-



Жертвоприношение Амуру
Набойка на хлопке с медной доски
Рисунок Жана-Батиста Юэ
Мануфактура Оберкампфа, 1792 – 1815 гг.
102×94 см [4, с. 56]



Колесница Авроры
Набойка на хлопке с медной доски
Рисунок исполнен с фрески Гвидо Рени «Аврора» (1613 – 1614)
Мануфактура «Petitpierre et Cie» в Нанте, 1785 – 1789 гг.
104×92 см [4, с. 87]

ного заказчика и, как правило, для одного помещения. Часто создавались целые ансамбли, в которые входили не только собственно шелка, но и бордюры к ним, ткани для обивки мебели.

Убранство дворцовых интерьеров делилось на летнее и зимнее и, соответственно временам года, менялось. Вместе с ним менялись и тканевые обивки стен, драпировки, обивки мебели, в результате для одного помещения порой требовались два тканевых комплекта. У тканей «большого жанра» были свои авторы, и их имена были хорошо известны не только среди профессионалов, но и среди их высочайших заказчиков.

В период правления Людовика XV и Людовика XVI в Лионе находилось более половины от общего числа ткацких станков Франции (14500 станков), и именно здесь была по достоинству оценена роль орнаменталистов в процессе изготовления тканей. В 1756 году в Лионе была открыта Рисовальная школа, где готовили художников по тканям. Далее они могли продолжить обучение в парижской Академии или в частных мастерских. Художников по тканям современники называли «душа всего дела». Известно, что в Лионе в 1759 году работали 55 орнаменталистов, а в 1790 году – 80. Многие работали анонимно, и их имена сейчас забыты. Другие не только создавали дизайн тканей, но и писали картины, благодаря чему их имена вошли в историю текстиля. Одним из таких был уже упомянутый нами Жан Ревель, чьи ткани отличались крупными объемными узорами. Другой лионский ткач – Жан Франсуа Бони (1754 – 1825) – художник натюрмортов, учитель живописи в лионской Академии изящных искусств, дизайнер по шелку и предприниматель. Он создавал текстильные дизайны для нескольких мануфактур, в том числе Bissardon и Pernon.

Знаменит был и мастер середины XVIII века Жубер д'Ибердери – лионский художник, автор литературного труда 1765 года о работе лионских текстильных мастерских «Рисовальщик для тканей из золота, серебра и шелка» (фр. «Le Dessinateur pour les fabriques d'or, d'argant et de soie»). В этой книге приводятся имена и других мастеров: Дешана, Ранге, Куртуа.

Во время правления Людовика XV одним из самых знаменитых мастеров было Камиль Пернон, представлявший уже четвертое поколение мастеров шелкоткачества. Он сумел использовать отличную репутацию дома, созданную его предшественниками, и собственными силами расширил производство за пределами Франции. В конце XVIII века предприятие получило заказ от Людовика XVI и Марии-Антуанетты на оформление Версаля, дворцов в Компьене и Сен-Клу. В то же время было начато и производство шелковой одежды. Великая французская революция вынудила Камиля Пернона остановить производство и переехать в Геную. Однако с наступлением Первой империи компания вышла на новый уровень развития.

В середине XVIII века в Лионе работали Дютийе и знаменитый декоратор стиля шинуазри Жан-Батист Пильман (1728 – 1808). По его ри-



Куропатки
Шёлковая ткань с узором из цветных нитей
По рисунку Филиппа де Лассаля
Франция, Лион, последняя четверть XVIII века
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Шёлковая ткань «Птицы, клетка, зеркало в овале»
Фон – саржевое переплетение, узор – брошировка
Мастерская Филиппа де Лассаля
Франция, Лион, 1775 год
Музей художественных тканей МГТУ им. А.Н. Косыгина

сункам и гравюрам создавались узоры для шелковых тканей. Во второй половине XVIII века моду в тканях задавали Ж.-Б. Гюе и, конечно же, Филипп де Лассаль. Он закончил школу дизайна в Париже, основанную Франсуа Буше (1703 – 1770), а затем вернулся в Лион, где с 1744 года работал в текстильной индустрии. Он умел сам работать на ткацком станке и изобретал детали для станков, которые позволяли модернизировать производство. В частности, он изобрел подвижную версию ткацкого станка, которая позволяла контролировать рисунок раппорта. Основа такого механизма могла переноситься с одного станка к другому без необходимости повторного программирования рисунка. Благодаря съемной основе таких станков стало возможным изготовление широких отрезов ткани. В 1774 году за изобретение этого станка де Лассаль был удостоен награды от французского правительства, и именно данное открытие способствовало появлению жаккардового станка.

В период с 1770 по 1784 годы в ткацких мастерских Лиона работали более двенадцати тысяч человек, а две трети продукции предназначалось на экспорт. В это же время мастерские Лиона настиг кризис. С приходом стиля классицизм в моду входит легкий и воздушный шелковый газ, а также гладкоокрашенный или с мелким рисунком хлопок. Предпочтение стало отдаваться более дешевому пестрому ситцу, а дорогие ткани с крупным разноцветным раппортом начали выходить из употребления. Великая французская революция 1789 года разорила лионские мануфактуры, и только благодаря указам Наполеона и заказам императорского двора производство Лиона возродилось.

В этот период лионский шелк ткали несколько ткацких мануфактур, такие как Grand fréres, Pernon, Bissardon, Maison Chartron и множество других. Одна из этих мануфактур, основанная еще в 1752 году, существует и по сей день – это Perelle. Данная фирма производит ткани по образцам XVIII века (коллекция «Authentics»). Самые известные образцы их производства можно видеть на панелях в летней комнате Марии-Антуанетты и в спальне Марии-Луизы в Версале. Шелк, производившийся в этот период, мог быть как однотонным (такие шелка часто вышивались), с тканым (жаккардовым) или набивным рисунком. Именно с этого времени ткани начинают делить на дожаккардовые и собственно жаккард XIX века.

В целом, дожаккардовое ткачество характеризуется тем, что рисунок на ткани создается за счет разноцветного рисунчатого утка большой толщины, который вносится в ткань с определенным чередованием с тонким фоновым утком таким образом, что на участке рисунка полностью перекрывает фоновый уток. Рисунчатый уток вносится с отдельных маленьких челноков, на каждом из которых находится уток своего цвета. Таких челноков может быть несколько десятков, в зависимости от цветовой гаммы рисунка ткани. За ткацким станком работали двое – ткач, контролирующий утки, и подмастерье, следящий за правильным изображением рисунка на ткани.

Производительность ткачества подобной техникой на ручном ткацком станке не превышает нескольких сантиметров ткани в день. Понятно, что при использовании дорогого заморского сырья и столь высокой трудоемкости производства цена этих тканей была крайне высока.

На протяжении нескольких тысячелетий люди изготовляли ткани на вертикальной ткацкой раме. С развитием ремесленного производства в средневековой Европе ткацкая рама была несколько модернизирована. Так, стали применяться одновременные подъем и опускание нескольких нитей, т. е. появилась многоремизная система, совершенствовался батанный механизм ткацкого станка. На станках с многоремизной системой появилась возможность изготовления узорчатых тканей.

На английских ткацких станках XV века уже вырабатывались довольно



Немецкий ткацкий станок Ок. 1425 г. Городская библиотека Нюрнберга



Английский ткацкий станок XV века

широкие ткани. Станок могли обслуживать только два ткача, так как прокидка челнока в обе стороны через зев не могла выполняться одним человеком, поскольку ширина ткани определялась длиной рук ткача.

Создававшиеся в Италии шелковые ткани с узорами были особенно дорогими. Для создания простых рисунков можно было приспособить обыкновенные ткацкие станки, увеличив в них количество ремизок и педалей. Однако более 30 ремизок на ткацком станке установить нельзя, поэтому в Италии в XIV веке появились так называемые кегельные станки. На этих станках каждая группа нитей основы, которая по рисунку должна была быть

поднята при одной прокидке утка, пропускалась через особые глазки – лицы, соединявшиеся с рамными веревками. Последние проходили через отверстия рамной доски и привязывались группами к одному шнуру, перекинутому через блок в верхнем брусе станка и оканчивающемуся свинцовой кеглей. Образование зева на таком станке достигалось оттягиванием каждый раз соответствующей кегли руками ткача. Знаменитые венецианские и генуэзские шелковые и бархатные ткани с рисунками, выполненными золотыми и серебряными нитями, изготовлялись именно на таких кегельных ткацких станках.



Работа ткача за горизонтальным станком Немецкая гравюра 1568 года

Особенностью выработки бархатных тканей было использование двух основ: грунтовой и ворсовой (которая была примерно в шесть раз длиннее грунтовой). В процессе ткачества сначала поднимали ворсовую основу в верхнюю часть зева; в нее прокладывали особый пруток; затем образовывали второй зев, в который прокладывали челнок с уточной нитью, и т.д. В дальнейшем прутки из ткани вынимали, а петлю из ворсовой основы разрезали ножом – так на поверхности ткани получался ворс.

В технике ткачества XVI – XVII веков никаких существенных изменений отметить нельзя. Исключение, пожалуй, составляет технология изготовления шелковых узорчатых тканей. Здесь в конструкцию кегельного ткацкого станка внесены усовершенствования, направленные на уменьшение трудовых затрат и повышение производительности. Французские изобретатели Донгон, Базиль Бушон, Жан-Батист Фалькон и Жак де Вокансон (1709 – 1782) последовательно усовершенствовали примитивную кегельную систему отбора и подъема части основных нитей согласно рисунку переплетения ткани. Однако все усовершенствования требовали радикальных перемен в технике и организации шелкоткацкого производства, а цеховые правила и традиции препятствовали распространению этих усовершенствований. Тем не менее, развитие ткачества продолжалось.

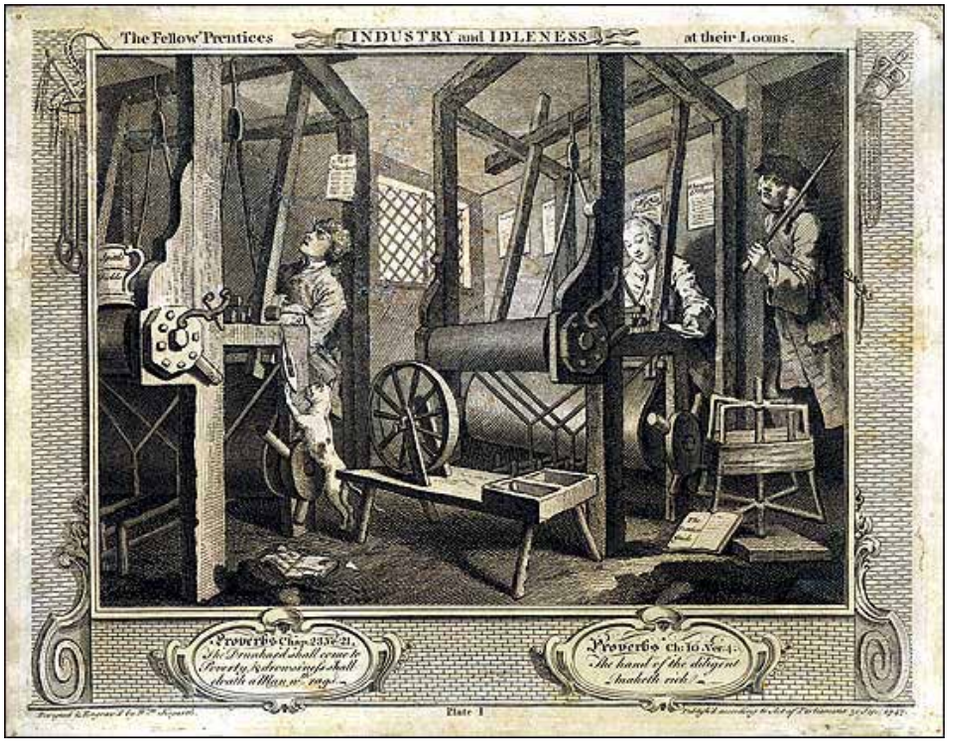
Традиционно центрами производства шелка в Европе были Италия и Франция, на шерсти специализировалась Англия, а на льне – Германия, Шотландия и Ирландия. Хлопчатобумажное производство в текстильной промышленности до XVIII века играло лишь вспомогательную роль. В средневековую Европу хлопчатобумажные ткани ввозились из Малой Азии. В конце XVII века сюда в больших количествах доставлялись красочные и дешевые хлопчатобумажные ткани из Индии, они сразу стали конкурировать с шерстяными и льняными тканями. Цеховые организации европейских ткачей выступили против «незваного гостя».



Ткацкий станок Базиля Бушона Музей искусств и ремёсел, Париж



Ткацкий станок Жака де Вокансона 1748 года Музей искусств и ремёсел, Париж



Английская гравюра 1749 года из серии Уильяма Хогарта (1697 – 1764) «Промышленность и праздность», изображающая процесс создания тканей на производстве

Появились законы, запрещающие ввоз и ношение индийских хлопчатобумажных тканей. В 1680 году в Лондоне рабочие-шерстянники разрушили дом Ост-Индской компании, торговавшей хлопчатобумажными тканями.

Началом технических преобразований в ткачестве стало изобретение в 1733 году англичанином Джоном Кеем так называемого челнока-самолета (анг. fly shuttle). Основной его целью было создание возможности обслуживания широких ткацких станков одним человеком. Ведь до этого изобретения уточную нить протаскивали между нитями основы вручную, а при выработке широких тканей процесс был не под силу одному человеку. Кроме того, ручная прокидка челнока быстро утомляла ткача, замедляла процесс ткачества и, следовательно, обусловливала низкую производительность труда. Сущность работы станка Кея сводилась к тому, что к обыкновенному челноку прикреплялись четыре ролика, при помощи которых он должен был катиться по колее узкой доски, прикрепленной к батанному механизму станка. По бокам станка были расположены две челночные коробки, в каждой из которых находились погонялки, соединенные шнурами с общей рукояткой. Начиная работу, ткач дергал за левый шнур и приводил в действие левую погонялку, ударявшую своим молоточком (гонком) по мыску челнока, заставляя его пролетать через зев основы в правую челночную коробку. После удара левая погонялка под действием пружины отходила назад в исходное положение. Затем ткач, прибив нить утка к опушке ткани, нажимал на педаль, при этом образовывался новый зев, после чего ткач приводил в действие правую погонялку, сообщавшую челноку движение в обратном направлении.

Самолетный челнок Кея увеличил производительность труда почти вдвое. К началу 60-х годов XVIII века он занял господствующее положение во всех видах ткачества.

В 1786 году был изобретен механический ткацкий станок. Его автор – доктор богословия Оксфордского университета Эдмунд Картрайт (1743 – 1823). Данному мастеру удалось механизировать все основные операции ручного ткачества: прокидку челнока через зев, подъем ремизок и образование зева, прибой уточной нити к опушке ткани бердом, сматывание нитей основы, съем выработанной ткани. На станке Картрайта предусмотрена обработка нитей основы шлихтой (специальным клеящим составом, придающим нитям гладкость и прочность). Выработанная ткань проходила между цилиндрами и накапливалась в специальном ящике. На главном распределительном валу станка имелись кулачки, приводившие в движение погонялки для прокладывания утка в зеве, и ремизки для образования зева. Челнок пролетал через зев

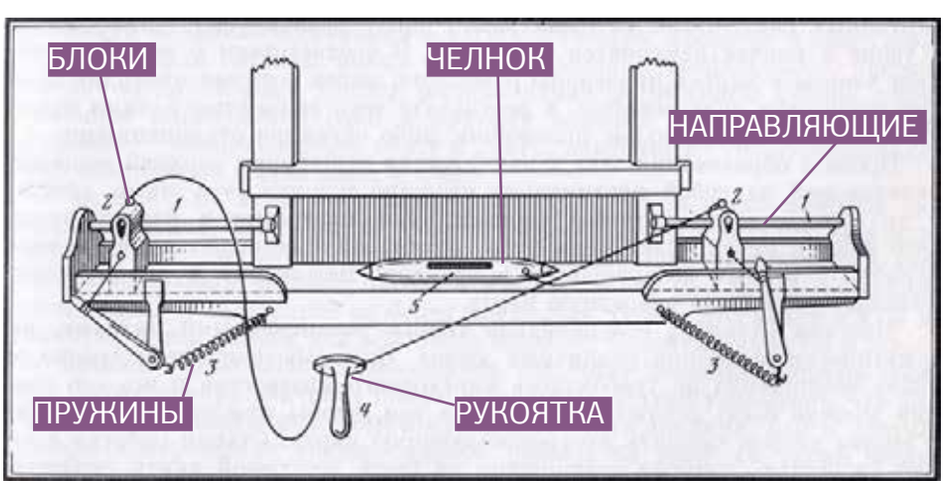
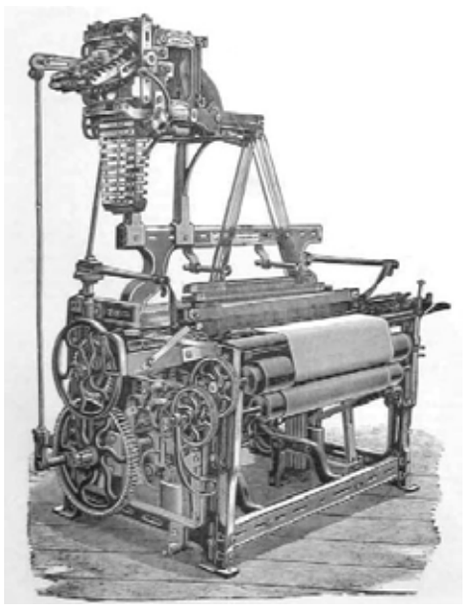


Схема устройства самодвижущегося челнока Кея

под действием погонялки, получавшей движение от соответствующего кулачка. Чтобы преобразовать ротационное движение главного вала в поступательное движение челнока вдоль этого вала, Картрайт ввел два дополнительных вала, перпендикулярных первому и имеющих по кулачку. При каждом обороте главного вала его кулачок (поочередно то правый, то левый) воздействовал на кулачок поперечного вала, который в свою очередь приводил в действие погонялку, возвращавшуюся после удара по челноку в исходное положение под действием пружины. Кроме того, имелись специальные кулачки, поднимавшие ремизки. К главному валу присоединен шатун, сообщавший колебательное движение батану, благодаря чему при каждом ударе бердо автоматически перемещало уточную нить к опушке ткани [13].



Механический ткацкий станок, изобретенный Эдмундом Картрайтом

Изобретение Картрайтом механического ткацкого станка стало последним необходимым звеном технической революции XVIII века в ткачестве. Оно создало все условия для вытеснения мануфактурного (ручного) способа производства крупной фабричной промышленностью. Данный механический станок усовершенствовался на протяжении XIX века Вильямом Хорроксом, благодаря которому ремизки стали подниматься от эксцентриков, и инженером Робертсом, чьи основные элементы ткацкого станка используются и поныне.



Портрет Жозефа Мари Жаккара за работой Музей науки, Лондон



Акварель Филиппа Леду Жаккар демонстрирует Наполеону свое изобретение

Но настоящую революцию в ткачестве совершил французский изобретатель Жозеф Мари Жаккар (1752 – 1834), создав станок, принцип работы которого не меняется вот уже 200 лет.

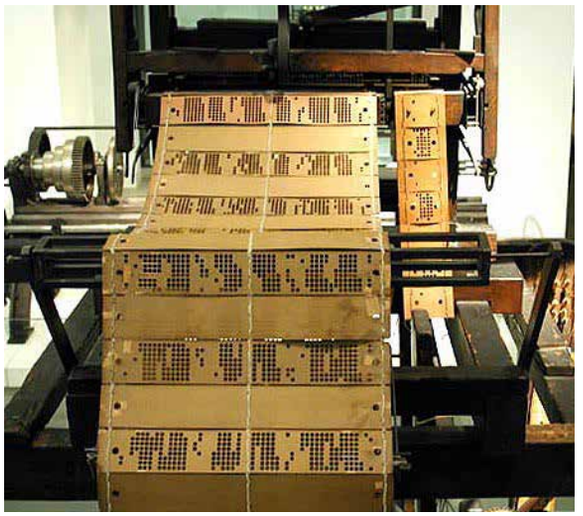
Жаккар родился в Лионе в семье ткача. Работал отливальщиком шрифтов и переплетчиком. С 1793 по 1794 годы воевал в революционной армии Конвента, а затем вернулся в свой родной город.



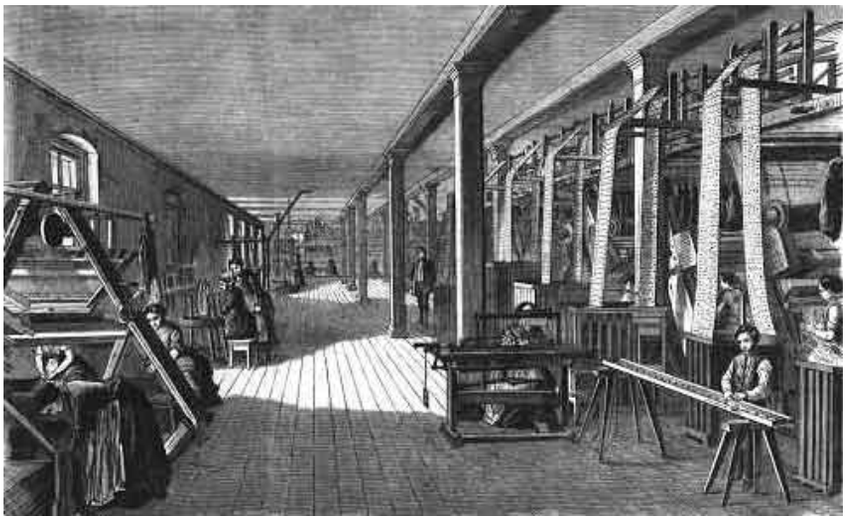
Жаккардовый ткацкий станок XIX века Национальный музей текстильной индустрии, Сливен

До революции Франция снабжала щелком все страны Европы, и основной задачей, стоявшей перед французскими ткачами, была механизация операций по выработке крупноузорчатых тканей. Лишь после революции во Франции появились условия для возникновения развитой машинной индустрии. В 1791 году вышел декрет Национального собрания, стимулирующий изобретательскую деятельность, а в 1795 – введены патентные права. Развитие национальной индустрии начало всячески поощряться, стали организовываться промышленные выставки и конкурсы, где присуждались премии за технические инновации. Благодаря всему этому в 1804 году Жаккару удалось создать машину, на которой стало возможно изготавливать не виданные до того узорчатые ткани. Первая машина, созданная Жаккаром, была установлена в Консерватории искусств и ремёсел Парижа.

Центральным органом жаккардового станка была четырехгранная призма, по граням которой расположены отверстия. На призму надевалась перфорированная лента, состоящая из цепи карт и перемещающаяся автоматически. Во время образования зева с помощью



Перфокарты жаккардового станка



Ткацкая мастерская с жаккардовыми станками Германия, 1858 год

собачки призма поворачивается на четверть оборота. Горизонтально расположенные иглы с пружинами находятся в специальном игольном ящике. Их концы проходят через отверстия игольной доски. При каждом повороте призмы карта прижимается к ее грани так, что иглы при наличии отверстия в карте могут свободно проходить в отверстия призмы. Если в карте отверстия нет, то иглы отжимаются от призмы и снимают связанные с ними крючки с ножей. Вследствие этого связанные со сдвинутыми крючками через аркатные шнуры нити основы не поднимаются и образуют нижнюю часть зева. Свободно прошедшие сквозь отверстия карты иглы оставляют крючки на ножах, которые поднимают эти крючки и нити основы, связанные с ними через аркатные шнуры. Следует иметь в виду, что поднимаются лишь те нити основы, которые требуется поднять согласно рисунку переплетения, т.е. устройство представляет собой программирующий механизм.

В жаккардовых станках впервые начали использоваться перфокарты, задающие программу действий по двоичной системе. Каждый новый поворот призмы и нажим карты на игольную доску приводит к новому подъему определенных нитей основы. Таким образом стала возможна смена рисунка вне станка за счет насечения определенных программ на перфокартах. В результате обеспечивалась быстрая смена рисунков тканей и ликвидировались простои в работе. Все это привело к тому, что отпала необходимость в мастеровитых ткачах, поскольку теперь при обслуживании станка выполнялись куда более простые операции.

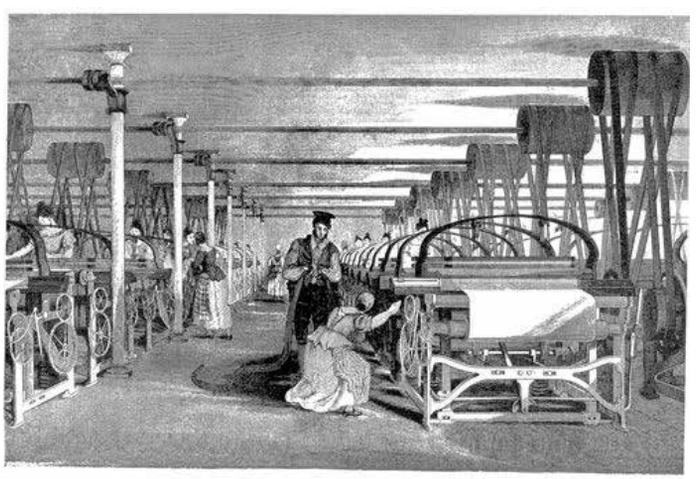


Иллюстрация 1835 года из книги Эдварда Бейнса (1800 – 1890) «История производства хлопка в Великобритании»

К 1825 году в Лионе работали свыше десяти тысяч жаккардовых станков, и заработная плата ткачей упала в два раза. Многие рабочие ткацких фабрик остались без работы и средств к существованию. Главным виновником всех этих бед был объявлен Жаккар, которого пытались утопить в Роне. Ранее ткачи уже устраивали погром в доме изобретателя челнока-самолета Джона Кея, а также пытались поджечь фабрику создателя механического ткацкого станка Эдмунда Картрайта. Но технический прогресс было не остановить. В 1810 году жаккардовые станки появились в Англии, в 1816 – в Пруссии и Австрии, а в 1828 – в Московской губернии.

Коллекцию тканей Большого собрания изящных искусств ASG можно поделить на две части. К первой принадлежат подлинные европейские ткани XVI – XIX веков. Среди них представлены образцы, стилистически соответствующие времени их создания. Кроме того, сюда же относятся и ткани XIX века, имитирующие рисунок декора предшествующего столетия – времени рококо и неоклассицизма. Во вторую часть включены ткани современного производства, созданные на крупных европейских производствах, специализирующихся на воспроизведении тканей в стилях прошлого. Некоторые из них представляют коллекционный интерес, т.к. являются современной интерпретацией известных образцов текстиля прошлого. Примером может служить хлопковая ткань с набойкой, изображающей запуск воздушного шара «Гонесс». Она является свободным повтором



Франция
Хлопок, набойка
Метраж 19,10×0,96 м
БСИИ ASG, инв. № 14-4275



Пример интерьера комнаты в загородном доме предместья Парижа. В декоре использованы ткани в историческом стиле с ориентальными мотивами. Дизайн разработан знаменитым французским декоратором XX века Сержем Ройю [5, с. 150]



Интерьер с тканями Мюлуза, созданными под заказ по старинным образцам (декоратор Серж Ройю) [5, с. 151]

композиции набойки Туаль-де-Жуи, созданной в последней четверти XVIII века. Этот рисунок был разработан для мануфактуры Оверкампфа самым именитым ее рисовальщиком Жаном-Батистом Юэ (Jean-Baptiste Huet).

Функция коллекции тканей современного производства двойная: с одной стороны – ее образцы вполне могут быть расценены как своеобразные примеры обращения современного текстиля к стилистике прошлого, с другой, поскольку они представлены в достаточно большом метраже в виде рулонов, они предназначены также для реставрационных работ по мебели и для воссоздания декора стен и портьер в исторических интерьерах.

Коллекция тканей XVI – XIX веков из собрания ASG включает в себя тканые отрезы, фрагменты бандо, элементы церковного облачения, занавеси, обивку мебели, скатерти, покрывало и т.д. Наиболее старыми образцами художественного ткачества Европы здесь являются два французских бандо XVI века. Первое из них представляет собой шелковый зеленый атлас с аппликациями красным бархатом в виде геральдических лилий (фр. fleur de lys/lis) и разнообразных растительных мотивов. Цветок лилии представлен на гербе французских королей, начиная с династии Капитингов. Впервые цветок лилии встречается на гербе дофина Луи (будущий король Франции Людовик VIII) в 1211 году. Лилия на бандо окрашена в красный цвет из декоративных соображений, т.к. традиционно она бывает золотой или белой. Аппликация – один из способов декорирования текстиля, представляет собой фрагменты тканей, рельефно нашитые на основу. Этот вид отделки получил распространение со времен Крестовых походов, когда рыцари нашивали (аппликатировали) свои эмблемы в виде крестов на одежду. С XVI века аппликация активно используется в религиозном облачении, светском костюме и в драпировках, украшающих интерьеры.

Второе бандо изготовлено из красного бархата с атласной аппликацией в виде побегов аканта, цветов и разнообразных растительных завитков. Контуры аппликации и узкая полоска тесьмы в верхней части декорированы золотым шитьем, представляющим собой рельефную вышивку с нитями, обмотанными золоченой фольгой или тонкой проволокой. Полихромная аппликация отличается сочностью орнамента, составленного из побегов аканта, тюльпанов, волют и стилизованных ваз. Характерно, что в орнамент включены также стилизованные диадемы, собирающие всю композицию в единое целое.



Бандо
Франция, XVI в.
Атлас, бархат; аппликация
2,18×0,21 м
БСИИ ASG, инв. № 14-4457



Бандо
Франция, XVI в.
Бархат, атлас; аппликация, золотое шитье
2,36×0,54 м
БСИИ ASG, инв. № 14-4459



Пара отрезов брокатель
Италия, Генуя (?), XVI в.
2,80×0,90 м
2 отреза (метраж 11,20 м)
БСИИ ASG, инв. № 14-4458 (1,2)

Среди исторических тканевых отрезов самыми примечательными являются два фрагмента парчовой ткани (брокатель), представляющие собой красный орнамент крупного раппорта по золотому фону. Композиционным центром раппорта является плоскостное изображение вазы с чешуйчатым декором и букетами из гвоздик, гранатов и стилизованных колосьев. Вазы поддерживают геральдические леопарды. В верхней части находятся птицы, клюющие грозди винограда. Всю композицию охватывают растительные побеги с коронами.

Все перечисленные элементы являются характерными для орнаментики ренессанса, а плоскостной графический характер декора позволяет найти общие черты с генуэзскими тканями XVI века. Аналогом может служить фрагмент ткани из собрания Государственного Эрмитажа, вытканный в Италии в конце XVI века. При этом фрагменты ткани из собрания ASG можно считать более ранними. В их орнаментике присутствуют те характерные возрожденческие элементы (гранатовое яблоко и распустившиеся соцветия гвоздики), которые в эрмитажной ткани заменены на более сочные растительные мотивы. Кроме этого в композицию включен такой ориентальный мотив, как турецкий тюльпан. Этот цветок станет популярным позднее. Воздействие восточного искусства будет одной из характерных особенностей искусства Италии эпохи барокко.

Генуэзское происхождение данной ткани подтверждает и характерный ритм деталей орнамента, который, изображая какую-либо форму, включает в нее дополнительные ритмические элементы в виде точек, штрихов, пунктира и др. О том, насколько генуэзские ткани были популярны в таких европейских странах, как Испания и Франция, говорит тот факт, что повторы и упрощенные заимствования аналогичных композиций с вазонами встречаются здесь довольно часто. Во Франции для таких орнаментальных композиций появился специальный термин «à la façon de Gênes».

Дополняют коллекцию текстиля XVI века из Большого собрания



Ткань с узором из вазонов
Лен, шелк
Италия, конец XVI в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Брокатель «à la façon de Gênes»
периода правления Людовика XIII (коллекция Tassinari et Chatel) [2, с. 109]

изящных искусств ASG семь фрагментов церковных облачений, декорированные золотым шитьем. Во французском декоративно-прикладном искусстве церковные одежды с золотым шитьем принято называть общим термином «orfroi». В данном случае речь идет о пяти фрагментах далматики, изготовленных в Италии в XVI веке, и двух частях французской столы этого же столетия.



Четыре фрагмента далматики
Италия, XVI в.
Атлас; аппликация, золотое шитье
0,40×0,54 м
БСИИ ASG, инв. № 14-4456 (1 – 4)

Подобные прямоугольные фрагменты могли украшать грудь, подол или же рукава далматики – верхней расшитой ризы в литургическом облачении католического клирика. Четыре представленные фрагмента декора выполнены из красного атласа с аппликациями из желтого атласа в виде растительных побегов, листьев аканта и рогов изобилия. В центре – лавровые венки с вышивками гладью внутри, которые не сохранилась.

Не сохранилась вышивка и в другом фрагменте далматики, ранее находившемся в коллекции Denisson MFG в США.

Он изготовлен из красного бархата и декорирован шелковой вышивкой и золотым шитьем с изображением, вероятно, апостола Петра, так как фигура держит в руке большой ключ. Изображение заключено в медальон, обрамленный ветвевидным орнаментом, цветами, акантом, рогами изобилия, лиственными гирляндами по бордюрам с розетками в углах. Как и в предыдущих четырех фрагментах, где вышивка не сохранилась вообще, здесь явно вырезан лик святого. Уничтожение изображений святых, и особенно их лиц, весьма характерное явление для стран (Франция, Нидерланды, Германия), где в результате реформаторского движения в XVI столетии иконоборческое движение было особенно активным. Данные вышивки могли быть утрачены и во времена Великой французской революции, когда устраивались публичные отречения священников от сана, разграбления церквей, оскорбления икон, статуй, крестов и других предметов христианского культа.

Полностью сохранившиеся фигуры святых мы можем видеть на двух фрагментах столы – элементе литургического облачения католического клирика, представляющем собой шёлковую ленту около двух метров в длину, носится под далматикой и является аналогом православной епитрахили.

Обе части декорированы золотым шитьем и вышитыми шелком полихромными изображениями святых. В верхних частях – фигуры апостолов с книгами. Один из апостолов держит перо. Внизу – изображения двух святых мучениц с книгами и пальмовыми ветвями. Изображения святых обрамлены полуциркульными арками с колоннами коринфского ордера. Над арками – вазоны, растительные орнаментальные композиции и рога изобилия. Над изображениями двух святых – стилизованные грифоны.

Как уже говорилось выше, в XVII столетии пальма первенства по изготовлению тканей переходит от Италии к Франции, где как и на Аппенинском полуострове, в больших количествах изготавливают бархат и дамаст. Особой любовью пользовался рытый бархат, прихотливые узоры которого казались



Два фрагмента столы
Франция (?), XVI в.
Шелк, золотое шитье
1,09×0,25 м, 1,09×0,25 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3827 (1,2)



Фрагмент далматики
Италия, XVI в.
Бархат, шелк, золотое шитье
0,46×0,58 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3828

вытисненными на его поверхности. В период правления Людовика XIV к концу XVII века в декоре бархата был популярен крупный цветочный раппорт с обилием больших распустившихся бутонов, изогнутых листьев и пышных гирлянд. Таким характерным образцом французского рытого бархата XVII века является отрез с пурпурными крупными цветами, раскрытыми бутонами, листьями и разнообразными растительными завитками по желтому фону. Данный отрез бархата, по-видимому, использовался в качестве скатерти, о чем свидетельствуют чернильные пятна на нем.

Аналогичный крупный раппорт с цветами можно видеть и на заготовке обивки для кресла, изготовленной во Франции в 1690-е годы.



Рытый бархат
Франция, XVII в.
0,89×0,62 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3830



Заготовка обивки для кресла
Франция, 1690-е гг. [7, с. 149]

Что касается итальянского и французского дамаста XVII века, то в собрании ASG он представлен длинными отрезами. По сути, дамаст является одно- или двухлицевой шёлковой тканью с рисунком (чаще цветочным), образованным блестящим атласным переплетением нитей, на матовом фоне полотняного переплетения. Первоначально дамаст производили на Востоке (название ткани по городу Дамаску), откуда его привозили в Европу, начиная с XII века. Само слово «дамаст» впервые появилось в Западной Европе в середине XIV века в текстах на французском языке. С этого же времени дамаст начали изготавливать в Италии. В Англии самым знаменитым создателем узоров для тканей из дамаста была Анна Мария Гартуэйт (1688 – 1763), работавшая для общины Спиталфилдс.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится итальянский красный дамаст XVII века, декоративизм которого основан на гармоничном сочетании более светлых изображений крупных цветов с распустившимися бутонами, листьев, побегов, акантов и рогов изобилия с фруктами на ярком и блестящем глянцевом фоне атласного переплетения.



Дамаст
Италия, XVII в.
2,77×2,86 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3829

Те же декоративные приемы присутствуют и в рисунке отрезов красного дамаста, изготовленных во Франции в XVII веке. Здесь раппорты также отличаются обилием крупных распустившихся цветов и длинных листьев с резными краями.



Дамаст
Франция, XVII в. (период Людовика XIV)
3 отреза (2,43×1,08 м, 3,17×1,08 м, 1,23×0,79 м)
БСИИ ASG, инв. № 14-3831 (1 – 3)



Дамаст
Франция, XVII в. (период Людовика XIV)
2,19×1,62 м, 1,725×0,535 м, 1,33×0,535 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3832 (1 – 3)

Что касается образцов французского текстиля XVIII века из собрания ASG, то они не столь многочисленны. Период Регентства здесь представлен двумя отрезами желтого дамаста, в декоре которых еще ощущается влияние орнаментики периода Людовика XIV, где были характерны крупные растительные мотивы канделябрового (вертикального) строения. При этом присутствуют тут и элементы, свидетельствующие уже о зарождении нового стиля рококо, а именно «трельяжная сетка», обилие мелких деталей рисунка и прихотливо изогнутые листья.

Есть в Большом собрании изящных искусств ASG и образцы текстиля регионального производства, как, например, льняной отрез с шестью подзорами, изготовленный в Нанте в XVIII столетии. Именно в это время Нант, наряду с Бордо, являлся одним из ведущих центров Франции по производству набойки. Особенно выделялась мануфактура «Fevre, Petitpierre et Cie». Предки этих семей поселились здесь еще в XV веке, а с XVIII столетия начали заниматься набойкой. Замечательные образцы продукции этой фирмы встречаются и в первой четверти XIX века, в частности, набойка на хлопке с медной доски «Обнаружение Моисея» [4, с. 92].

Нантский тканый отрез из собрания ASG удачно сочетается с шестью подзорами, по-видимому, служившими когда-то элементами декора постельного белья. Он украшен набойкой с бежевым и синим ветвевидным орнаментом и цветами с крупными бутонами по красному фону.

Коллекция текстиля XIX века из Большого собрания изящных искусств ASG включает не только тканые отрезы, но и фрагменты обивки мебели, а также предметы декоративно-прикладного искусства – занавеси, скатерти, покрывала и др. К наиболее ранним образцам XIX века относится шелковая камчатая ткань эпохи Реставрации, являющаяся обивкой мебели, и пара занавесей голубого дамаста. Данные образцы декорированы характерными для ампира орнаментальными мотивами. На ткани малинового цвета – крупные золотые розетки, включенные в центрально-симметричные композиции с пальметтами и растительным фризом. В декор занавесей с галунами включены изображения шлемов и роз в ромбах, образованных дубовыми ветками и пальметтами.



Дамаст
Франция, первая четверть XVIII в. (период Регентства)
2 отреза (1,82×0,53 м, 1,81×0,56 м)
БСИИ ASG, инв. № 14-3834 (1,2)



Набор ткани в виде отреза с шестью подзорами
Франция, Нант, XVIII в.
Лён, набойка
Отрез 1,01×1,09 м
Подзоры 0,26×1,02 м, 0,25×0,65 м, 0,37,5×1,06 м, 0,37×1,27 м, 0,26×0,97 м, 0,37×1,05 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3836 (1 – 7)



Обивка спинки канапе и стула
Франция, первая четверть XIX в. (период Реставрации)
Шелковая камчатая ткань
Обивка спинки канапе 0,69×1,76 м
Обивка стула 0,45×0,55 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3837 (1,2)

С середины XIX века с утверждением стиля историзма в декоре тканей, как и во всем изобразительном искусстве в целом, происходит копирование или стилизация рисунков и орнаментальных мотивов предыдущих эпох. И если ткани периода Наполеона III еще имеют уникальный авторский де-



Пара занавесей
Франция, начало XIX в.
Дамаст, шелковая камчатая ткань
3,05×3,22 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3928

кор, то ткани времени историзма напрямую повторяют, хотя и с некоторыми вариациями, образцы ренессанса, барокко, рококо и неоклассицизма. Примером авторской работы времени Наполеона III может служить желтый дамаст с изображениями роз, ромашек и вьюна. Образцом «копийного» подхода является шелковая камчатая ткань, повторяющая узоры Людовика XVI со столь любимыми в то время оранжевыми и бежевыми вертикальными полосами и небольшими цветочными букетами.

Особый интерес в собрании ASG представляют ткани второй половины XIX века, происходящие из коллекции знаменитого французского эбениста и декоратора периода ар-деко Поля Фолло (1877 – 1941). До первой мировой войны Фолло был одним из лидеров движения ар-деко в Европе, а после войны возглавлял мастерскую декоративно-прикладного искусства «Pomone» в магазине Le Bon Marché, где изготавливали дорогую и высококачественную мебель.



Дамаст
Франция, середина XIX в. (период Наполеона III)
2,80×2,14 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3838



Шелковая камчатая ткань
Франция, вторая половина XIX в. (стиль Людовика XVI)
16,75×1,30 м
БСИИ ASG, инв. № 14-4274

Отец Поля – Феликс Фолло – был парижским производителем обоев. Сам он изначально обучался скульптуре и параллельно создавал изделия из серебра, ткани, бронзу и ювелирные украшения в стиле ар-деко. В 1903 году он основал творческое объединение «L'Art dans Tout» (на русский это можно перевести как «Искусство всюду»). Сюда входили художники, активно продвигавшие французские художественные авторские изделия в противовес безликим промышленным товарам, в частности, поступавшим из Германии. С 1904 года Фолло создает ткани для Cornille et Cie, ковры для мануфактуры Savonnerie, серебро для Christofle, а в 1911 – фарфоровые изделия, сотрудничая с английской фирмой Веджвуд.

После Первой мировой войны Фолло не удалось возродить свое производство в прежнем блеске. В 1923 году он возглавил мастерскую декоративного искусства «Pomone», в которой создавалась мебель и предметы интерьера. Символом мастерской было плодоносное дерево. В 1925 году на Всемирной выставке в Париже павильон «Pomone» имел огромный успех. Для него Фолло лично спроектировал интерьер каждой комнаты.

На начальном этапе творчества предметы декоративно-прикладного искусства и мебель еще близки эклектичной эстетике прошлого и повторяют формы и орнаментальные мотивы рококо, Людовика XVI и ампира. Стиль ар-деко будет преобладать в искусстве Фолло лишь после 1910 года. Сам Фолло говорил: «Мы знаем, что человек не может довольствоваться лишь необходимым и что ему нужны излишки, в противном случае давайте так же подавлять музыку, цветы, парфюмерию и улыбки дам» [11]. Данная фраза свидетельствует не только о культивировании Фолло роскоши в обустройстве интерье-



Набор мебели, изготовленный по проекту Поля Фолло
Проходил на аукционе Sotheby's 17 мая 2004 года, лот 213

ров, но и о предоставлении заказчику богатства выбора. Именно поэтому он не останавливается лишь на одном ар-деко, а создает предметы и в другой стилистике, в частности в «Больших стилях» прошлых эпох. Так, в собрании ASG находится голубой дамаст с бежевыми цветами в стиле Людовика XV (БСИИ ASG, инв. № 14-3660), который Фолло, вероятно, применял для обтяжки мебели. В его же коллекции находился и бежевый бархат, украшенный геометрическим лентообразным орнаментом с вафельным узором (БСИИ ASG, инв. № 14-4271).

В целом небольшая коллекция тканей из собрания ASG имеет определенное художественно-историческое значение. Даже те несколько образцов ткани золотого шитья XVI столетия представляют интерес в виду крайней ограниченности дошедших до нас предметов ткачества Европы эпохи Ренессанса. Содержательность данной коллекции определяется и тем, что в ней хранятся образцы «Больших стилей» прошлого. Наряду с Ренессансом, здесь можно познакомиться с атласами Людовика XIV, изящными набойками рококо, амбициозными шелками от Регентства до Реставрации. Безусловно, историческое значение представляют и два образца французских тканей из собрания Поля Фолло. Его вкус и ныне можно считать безукоризненным. И тот факт, что он хранил в своей коллекции данные ткани, говорит об их большом значении и высоком художественном уровне.



Дамаст
Франция, вторая половина XIX в. (стиль Людовика XV)
45,00×1,26 м
БСИИ ASG, инв. № 14-3660



Бархат
Франция, вторая половина XIX в.
10,00×1,40 м
БСИИ ASG, инв. № 14-4271

Образцы ткачества из собрания ASG нуждаются в дальнейшем исследовании. Примером может служить бандо с красными лилиями. До конца не ясно, почему для лилий выбран именно этот цвет. Традиционно французская лилия – символ королевской власти – была белой или золотой. Только ли из-за декоративных соображений мастер избрал красно-пурпурный цвет? Не заложен ли сюда некий особый смысл? Дело в том, что по легенде Хлодвигу I из династии Меровингов ангел вручил лилию красного цвета. Возможно, в декоре данного бандо мы видим обращение к истокам французской государственности.

Уникальна коллекция тканей Большого собрания изящных искусств ASG еще и тем, что она несет утилитарную функцию, так как аккумулирует в себе современные ткани, воспроизводящие исторические образцы. Эти ткани помогут воссоздать исторические интерьеры, мебель и всю предметную среду объектов культурного наследия, восстанавливаемых Инвестиционной группой компаний ASG.

Список использованной литературы:

1. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейские набивные ткани XVI – XVIII века. Собрание Государственного Эрмитажа. – М.: Искусство, 1973. – 172 с.
2. Boussel P. Les styles du Moyen age à Louis XIV. – Paris: Baschet et Cie, 1979. – 192 p.
3. Castelluccio S. Le style Louis XIII. – Paris: Les Èditions de l'Amateur, 2002. – 144 p.
4. Grant S. Toiles de Jouy. – Lausanne: Bibliothèque des Arts, 2010. – 184 p.
5. Jullian P. Le style Louis XVI. – Paris: Baschet et Cie, 1983. – 192 p.
6. Le style Anglais 1750 – 1850. – Paris: Hachette, 1959. – 232 p.
7. Le XVII^{e} siècle François. – Paris: Hachette, 1958. – 232 p.
8. Le XVIII^{e} siècle François. – Paris: Hachette, 1956. – 232 p.
9. Le XIX^{e} siècle François. – Paris: Hachette, 1958. – 232 p.
10. Mabille G. Le style Louis XV. – Paris: Baschet et Cie, 1978. – 192 p.
11. Paul Follot [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Follot – Дата доступа: 16.03.2017.
12. Творчество Филиппа де Лассаля и русско-лионские связи в области торговли художественными тканями во второй половине XVIII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-filippa-de-lassalya-i-russko-lionskie-svyazi-v-oblasti-torgovli-khudozhestvennym – Дата доступа: 03.03.2017.
13. Грановский Т.С. Удивительная специальность - ткачество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.booksite.ru/fulltext/udi/vit/eln/aya/gra/2.htm – Дата доступа: 09.03.2017.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

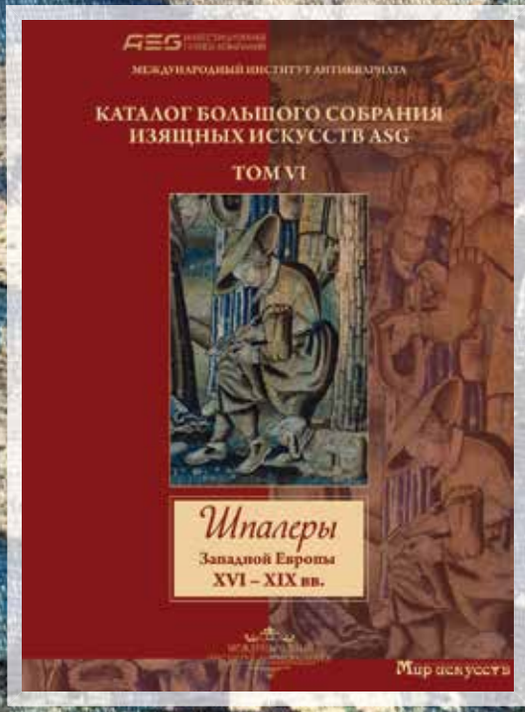
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том VI

«Шпалеры Западной Европы XVI–XIX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

32 предмета

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ЗЕРКАЛО – СИМВОЛ СУЕТНОСТИ, РОСКОШИ И ТЩЕСЛАВИЯ



БОРОДИНА Светлана,
главный редактор редакции
масс-медиа ASG, д.п.н.



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

Аннотация: статья посвящена истории зеркала и технологии его изготовления в Италии и Франции – основных центрах стеклоплавильного производства Европы. Масштабная коллекция зеркал из БСИИ ASG включает предметы, отражающие основные вехи эволюции этого предмета в XVIII- первой половине XIX века.

Ключевые слова: зеркало, стеклодувное и стеклоплавильное производство, амальгама, псише, трюмо, реставрация, багет, туалетный столик.

Abstract: The article is devoted to the history of the mirror and the technology of its manufacturing in Italy and France- the main glass melting centers in Europe. The large-scale collection of mirrors from the ASG Great collection of arts includes subjects which are reflecting the main evolutionary milestones of a mirror in the XVIII-first half of the XIX century.

Keywords: mirror, glass blowing and glass melting production, amalgam, psyche, cheval-glass, restoration, baguette, dressing table.

За историю человечества в списке предметов роскоши побывало едва ли не все, что нас окружает. При этом, что для одного поколения было роскошью, для последующего становилось насущной необходимостью. В полной мере это высказывание относится к зеркалу – магическому предмету, создающему другой мир, похожий на реальность, но им не являющийся [2]. В Европе в средние века отношение к зеркалу было амбивалентным: его воспринимали как атрибут роскоши, показатель тщеславия и символ безумия [1, с. 16].

Зеркало – предмет, объединяющий природу и культуру, оно воспитывает глаз и служит посредником на уроках правил приличий, так определяет значение зеркала автор книги, посвященной его истории Сабин Мельшиор-Бонне [3]. Именно зеркалу человек обязан искусством украшать себя, воспитанием индивидуальной манеры держаться, знакомством с новой «географией» своего тела – спиной, профилем, затылком и т.п.

ОТ ВОДНОЙ ГЛАДИ – К КОРОЛЕВСКОЙ МАНУФАКТУРЕ

Процесс вхождения этого предмета в повседневный обиход был очень долгим, сопряженным не только с технологическими проблемами, но и с психологическими. Мифы о Нарциссе и Персее доказывают, что человек всегда с любопытством смотрелся в отражаю-



ЛЕМУАН, Франсуа, школа
Нарцисс
Франция, XVIII в.
Холст, масло, овал 81×64 см
БСИИ ASG, инв. №04-0850

щие поверхности, но ему пришлось ждать целые столетия, прежде чем он сумел получить четкое и верное изображение себя самого. От таза с водой или отполированной металлической пластины до большого зеркала из королевской мануфактуры Сен-Гобена – дистанция огромного размера.

Долгое время для изучения своего отражения человек использовал воду, затем научился полировать металл и камень и исторически не так уж давно создал стеклянное зеркало. Как всякая диковина, стеклянное зеркало выполняло символическую функцию, подтверждая статус его обладателя. В средневековой Европе зеркала, сделанные из стекла, вызвали волну порицания со стороны церкви. Их считали медиатором между человеком и дьяволом. А вот металлические зеркала, как ни странно, не вызывали такого суеверного ужаса, поэтому барышням для ухода за собой приходилось пользоваться отполированным металлом и тазами с водой. Реабилитация зеркал из стекла произошла в XIII столетии. Зеркала того времени сильно отличались от современных – гладких и плоских. Они были достаточно объемными и в то же время вогнутыми. Технология изготовления выглядела следующим образом: олово заливали в округлую емкость из стекла, а затем делили его на части. В результате отражение в таких зеркалах было не очень четким. Огромное количество ремесленников и мастеровых бились над решением задачи: как изготовить плоское прозрачное светлое зеркало?

МАГИЯ ВЕНЕЦИАНСКИХ ЗЕРКАЛ

Первооткрывателями в этом стали мастера стеклоделия из Венеции. Они нашли способ, с помощью которого можно было покрывать стеклянную поверхность составом из олова, который мог защищать и отражать. Благодаря их трудам и умениям модницы наконец-то смогли увидеть свое отражение в зеркале более четко. Уже во второй половине XV века стекольных дел мастера из Мурано умели делать столь чистое, прозрачное, бесцветное и тонкое стекло, что его называли хрусталем [3, с.35]. Многие европейские монархи стремились выведать секреты венецианских зеркал, направляли туда своих ремесленников, чему противились венецианские дожи, но большая часть их не добилась успеха.

На протяжении трех столетий зеркало было предметом, не доступным для большинства людей. Мастера зеркального дела тщательно скрывали секреты изготовления зеркал. Догадаться о способе производства было достаточно тяжело, так как комбинирование очень тонкого оловянного листа с бумагой, укрепленной составом из ртути, да еще и в определенной последовательности, было трудоемким процессом. При этом еще необходимо было соединить отточенными движениями такую подкладку со стеклом, что без четких инструкций было почти невозможно.

В чем же главный секрет превосходства зеркал из Мурано? В качестве самых главных называли соленость морской воды Средиземного моря, использовавшейся мастерами, красоту, свет и мощь огня, обеспечиваемого высококачественной древесиной, использовавшейся при плавлении массы, а также точные пропорции добавляемых в песок соли и воды [3, с.36].

Власти «Светлейшей Республики» всячески благоволили стекольных дел мастерам, обосновавшимся в Мурано, где венецианские мастера, с одной стороны, считали себя в большей безопасности от пожаров, а с другой, надеялись, что так им будет легче скрывать тайны своего ремесла от любопытствующих. Социальный статус их был ближе не к ремесленникам, а к художникам, власти оказывали им всяческую поддержку, защищали, но в то же время держали под пристальным наблюдением. Ради сохранения верноподданических настроений и, следовательно, большей гарантии тайны венецианского стекла мастерам предоставлялась даже такая привилегия, как право брать в жены дочерей дворян [3, с.37].

Мастера непрерывно экспериментировали и в конце концов методом проб и ошибок создали стекло, превзойти которое по качеству сумели только в XIX веке: кремниевое щелочное стекло (содержавшее силикат углекислого калия и известь) уступает только стеклу на основе силиката углекислого калия и свинца, то есть в современном понимании хрусталю [3, с. 38]. Доходы от продажи таких зеркал на два века обеспечили Венеции богатство и процветание. Она производила самые чистые, самые прозрачные зеркала в мире, оправляя их в прекрасные драгоценные рамы и украшая высоко ценившимися гранеными краями, обработанными виртуозами-мастерами при помощи винтовых резцов. Из-за этого оптические эффекты зеркал многократно увеличивались, но это же приводило к их небольшому размеру, даже в XVIII веке они не превосходили 40 дюймов (примерно 120 см), так как техника выдувки цилиндрических пузырей не позволяла добиться большей поверхности плоского стекла [3, с. 40]. Именно это привело к концу XVII века венецианское производство к краху.

ИСТОЧНИК БЛАГОСОСТОЯНИЯ И ПРИЧИНА РАЗОРЕНИЯ

Вплото до XVII века венецианские зеркала были символом роскоши для французских аристократов. Советник суда при Парижском парламенте был счастливым обладателем трех зеркал, у королевского шталмейстера было шесть больших зеркал из венецианского стекла, оправленных в рамы из эбенового дерева, оцениваемых каждое в семь ливров [3, с. 50].

С ростом уровня жизни и культурных запросов во Франции все активнее шел процесс «кровопускания», правда, утекала не кровь, а национальная валюта: экю и ливры. Венецианское зеркало, оправленное в красивую серебряную раму, стоило дороже, чем полотно Рафаэля: зеркало стоило восемь тысяч ливров, а картина кисти Рафаэля – всего три [3, с.52]. Сам король был в числе ненасытных



Зеркало
Италия, сер. XVII в.
Зеркало, дерево, левкас, резьба, золочение
167×79 см
БСИИ ASG, инв. №23-1846

клиентов венецианских мастеров: в 1665 году Его Величество приобрел в Венеции зеркал на многие тысячи ливров [3, с.61].

Франция долго и изобретательно переманивала мастеров из Венеции, дабы основать свое производство зеркал в промышленных масштабах, добиваясь в этом некоторых успехов. Так же, как и венецианские власти, король даровал ремесленникам дворянство, помогал бороться с конкурентами, но вплоть до реформаторской деятельности Кольбера, возжелавшего установить в Европе моду на все французское, дальше кустарного производства дело не шло.

В 1662 году Кольбер создает Королевскую мануфактуру по производству мебели и гобеленов и по этому же образцу намеревается создать мануфактуру по производству зеркального стекла и зеркал, где вместе с французами могли бы работать и итальянские мастера. Французскому посланнику тайно было поручено вербовать венецианских мастеров за большие деньги. Поначалу Королевской мануфактуре не везло, приезжие итальянские мастера умирали от различных, казалось бы естественных, причин, деятельность мануфактуры оказывалась парализованной. Подозревали, что это «дело рук» властей Светлейшей республики. По истечении почти двух лет со дня основания Королевская мануфактура еще не добилась значимых результатов, среди работников зрело недовольство, начались забастовки, некоторые мастера умерли, другие решили вернуться на родину [3, с.60].



«Стеклодувы». Гравюра И. Оттенса

История подкупа, взаимного вероломства итальянских и французских властей, соперничества итальянских и французских стеклодувов, временные успехи и многолетние провалы Королевской мануфактуры достойны страниц авантюрного романа. Только к 1670 году были достигнуты ощутимые успехи. Тернистым путем проб и ошибок, когда все делалось наугад и наощупь, были преодолены основные технические трудности. В конце концов слава французских зеркальщиков затмила венецианскую, апофеозом чего стало открытие зеркальной галереи в Версале в 1682 году. Но королевские преференции, борьба с контрабандой, прямой запрет на ввоз венецианских зеркал плохо помогали рентабельности производства, к 1679 году за мануфактурой уже числилось 50 тыс. ливров долга [3, с.89].

Весной 1695 года король, изучив состояние дел на зеркальной мануфактуре, распустил работающие там компании, отменил привилегии, одновременно выплатив долги. Вновь созданная «Королевская французская мануфактура по производству зеркал» получила особые привилегии сроком на тридцать лет. Была утверждена монополия на производство зеркальных стекол разнообразных размеров и форм, всякому ремесленнику, не состоящему в штате мануфактуры, запрещалось изготовление стекла под угрозой наложения штрафа, конфискации орудий производства и разрушения печей.

В 1700 году заветная цель была достигнута. Новая Сен-Гобенская мануфактура представила на всеобщее обозрение литое зеркало высотой 270 см и шириной один метр [3, с.94], это была победа!

Опытным путем мастера Сен-Гобена добились успехов на всех пяти основных этапах производства зеркального стекла: постройки печей и тиглей необходимых размеров, литья зеркального стекла, прокатке вязкой массы, закалки и амальгамирования.

Процесс производства зеркал был очень сложен, и неудача могла подстерегать мастеров на каждом этапе: мог треснуть тигель и вязкая масса вытекала из печи, приводя к чистому убытку. Почти готовое зеркало могло не выдержать закаливания, хотя стеклянный бой тоже шел в дело, так как крупные осколки вставляли в рамки, и из них получались средние и маленькие зеркала.

Чтобы превратиться в настоящее зеркало, зеркальное стекло должно было подвергаться механической обработке в «холодном виде». Происходило это в два этапа: зеркала из Сен-Гобена доставляли в Париж для шлифовки и полировки (во время транспортировки нередко разбивалось три четверти продукции), а затем наступал черед амальгамирования. Для этого лист олова в дюйм толщиной вальцевали – растягивая во все стороны так, что его толщина становилась в несколько миллиметров. Затем его расладывали на строительном камне (лиесе) и заливали ртутью, а сверху накладывали другое стекло и плотно прижимали, чтобы не оставалось пузырьков воздуха.

Под гнетом стекло лежало несколько суток, затем его ставили в наклонное положение, медленно доводя до вертикального. Под гнетом стекло находилось несколько дней, за это время вся ртуть должна была или стечь, или испариться. Следующие 20 дней уходили на то, чтобы амальгама схватилась, «прикипела», только после этого зеркало считалось готовым к продаже.

Процесс амальгамирования был одновременно и вредоносным из-за ртутных паров, и трудоемким. К тому же амальгама получалась очень тонкой, чувствительной к сырости, довольно скоро она разрушалась, поэтому столь немногочисленны дошедшие до нас с того времени зеркала. Эволюционный путь развития производства на мануфактуре Сен-Гобен завершился только ближе к середине XIX века, когда в амальгаму стали добавлять серебро, позволившее устранить серый тусклый цвет зеркала, а вязкую массу стали варить в печи Сименса с добавлением искусственной соды.

Иногда в состав зеркальной смеси добавляли такие металлы, как золото и бронзу. Благородные металлы теплых оттенков способны скрывать недостатки реального изображения и выгодно подчеркивать достоинства, порой мнимые. Знатные придворные дамы желали заполучить в свою собственность зеркало, способное приукрасить их внешность. Но тех, кто мог позволить себе такой предмет роскоши, было совсем немного.

Производство зеркал на Королевской мануфактуре вызвало к жизни новые виды ремесла, например, гранильщиков. По богатству и красоте огранки можно было судить, что зеркало побывало в руках признанного мастера. Гранильщики покупали зеркала после амальгамирования и гранили их, а также вставляли в рамы, превращая стекло в настоящее произведение декоративно-прикладного искусства. Использовались рамы из красного и черного дерева, из кедра, палисандра, из золоченой бронзы и т.д. Специальные эдикты (королевские указы) запрещали пускать на изготовление рам драгоценные материалы (иначе это разорило бы многие состояния), что заставляло мастеров напрягать свою фантазию в поиске используемых материалов и изобретаемых форм. Так, можно встретить зеркала в раме из черепахового панциря, кожи, фарфора, резного дерева, столь тонкого, что оно превращалось в кружево.



Зеркало
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба, левкас, золочение, зеркало
59×50,5 см
БСИИ ASG, инв. №23-1740

ОТТАЧИВАЯ ФОРМЫ И СТИЛИ

Во второй половине XVIII века к зеркалам прямоугольной формы добавились круглы и овальные, а прямоугольные помещали в рамы с особой капителью «а-ля Дофине» в виде дельфина, фантастических животных, статуэток и т.д. С развитием стиля рококо появляются рамы в стиле «рокайль» с обильным орнаментом из переплетенных ветвей, цветочных гирлянд, морских раковин и т.д.





Зеркало настольное
Франция, XIX в. (стиль Людовика XV)
Бронза, серебрение, чеканка
62×38 см
БСИИ ASG, инв. №23-1205

Редкость и ценность предмета заставляла искать способы его сохранения, так, зеркала защищали от внешнего воздействия при помощи изящных занавесок из шелка или тафты, украшенных шнурами, галунами и тесьмой.

Размеры зеркал были самые разные, обыденные варианты достигали высоты в один фут (30,48 см). Небольшие размеры зеркал и желание окружить себя зеркалами привели к тому, что зеркала стали встраивать в предметы меблировки. Зеркало могло украсить собой письменный прибор или бюро, настенный светильник и т.д. Зеркало стало неотъемлемой частью дамского туалетного столика и мужского туалета, перед которым мужчины брились. Парижский купец Лазар Дюво начал специализироваться на торговле туалетными столиками для великосветских дам, выполненными из ценных пород дерева, украшенных чудесными зеркалами, которыми его клиентки-аристократки были очень довольны.

Зеркало настольное
Франция, XIX в. (стиль Людовика XV)
Серебро, чеканка
64×51 см
БСИИ ASG, инв. №89-3872



Туалетный столик
Франция, 1-ая треть XIX в.
Лимонное дерево, интарсия, точение, зеркало, золоченая бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
152×74×42 см
БСИИ ASG, инв. №22-2471



Мужской туалетный столик
Франция, нач. XIX в.
Красное и черное дерево, зеркало, латунь, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета
108×49,5×39,5 см
БСИИ ASG, инв. №22-4379

В XVIII веке в моду вошли маленькие переносные туалетные столики; постепенно они превратились в довольно сложные сооружения – произведения искусства мастеров-краснодеревщиков: в них появились многочисленные ящички, и их обязательно украшало зеркало, которое можно было наклонять под необходимым углом; столешницу такого столика часто украшала деревянная мозаика.

Эти предметы меблировки «находили себе место» в укромных уголках и предназначались исключительно для того, чтобы приводить себя в порядок. Архитекторы, которые в то время занимались и внутренним убранством дома, советовали для таких целей выбирать небольшую комнату (около 20 квадратных метров), выходящую окнами на север и выложенную плиткой из твердого известняка. В такой комнате следовало разместить минимум три зеркала, да еще так низко, чтобы человек мог видеть себя в полный рост. Это новшество приживалось очень медленно, из 800 жилищ, описанных после 1750 года, упоминания о наличии туалетных комнат касаются не более 6, 5% [3, с.131]. Самый избранный круг, допускаемый в это святилище, требовал наличия там зеркала, ибо наиболее важен внешний вид при том, кем более всего дорожат.

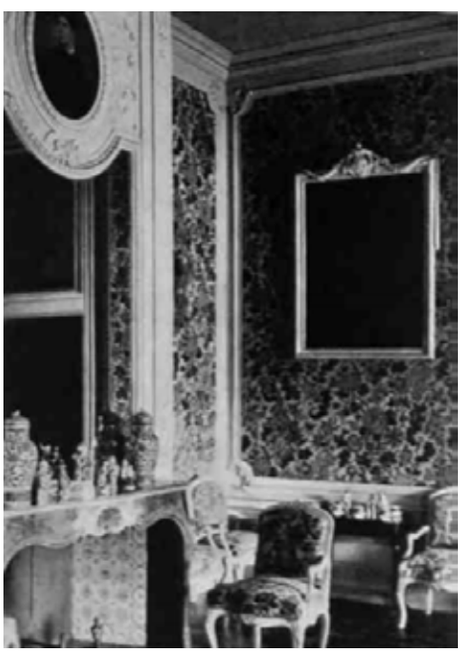
Собственно и ванная комната стала завоеванием XIX века, хотя по ряду признаков и предметов меблировки (см. «Мир искусств».-2017.-№1.-С.146-149.) можно утверждать, что ванные комнаты имелись уже в конце XVIII века. Считалось, что комната эта должна быть непременно отделана мрамором и архитектор Просвещения Н. Ле Камю де Мезьер назвал ее «спальней с ванной», ибо зеркало, отражая воду, создает иллюзию водоема, навевающего сон своими спокойствием и безмятежностью [3, с.132].



Туалетный столик
Мастер Криэр Матье (Criaerd, Mathieu)
Франция, XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри, бронза, зеркало
76×89,5×51 см
БСИИ ASG, инв. №22-2043



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



Квадратное зеркало в гостиной усадьбы Аллацкиви потомков графа Миниха в Лифляндской губернии в раме из багета с капителью в стиле историзм имеет множество аналогов в БСИИ. Фотография из журнала «Столица и усадьба» № 27 (1915 год)



Трюмо с живописью
Франция, кон. XVIII в.
184×87 см
БСИИ ASG, инв. №15-3522



Трюмо с живописью
Франция, кон. XIX в.
(стиль Людовика XV)
223×130 см
БСИИ ASG, инв. №15-4290



Привозя из-за границы шедевры прикладного искусства, владельцы усадеб стимулировали творчество своих крепостных, так возникали центры усадебного ковроткачества, мебельного производства и т.д. Зеркало в раме волокитинского фарфора в усадьбе Миклашевских явно выполнено по заграничному образцу. Фотография из журнала «Столица и усадьба» № 44 (2015 год)

В XVIII веке зеркала значительно изменили внешний вид предметов меблировки и интерьер дома. В первую очередь, здесь следует назвать трюмо – большие зеркала, закрывавшие простенки между окнами, они изменяли взаимоотношения между пустыми и заполненными пространствами, что поначалу воспринималось достаточно негативно. Но вскоре людям уже трудно было обходиться без того дополнительного света, который привносили в помещение зеркала. Зеркало делало интерьер более праздничным, оживляло любые поверхности, отражая природу, включало пейзаж как составную часть во внутреннее убранство. Поэтому зеркала стали вытеснять картины, гобелены, ковры и даже живопись. Взамен картин прошлого исторической, к примеру, живописи, зеркала оптически увеличили жилое пространство, наполнили его, пусть и отраженным, светом солнца или свечей и факелов. «У меня были ни на что не годные земли, на которых не росло ничего, кроме пшеницы, так я их продала и на эти деньги купила это прекрасное зеркало. Ну разве я не чудо сотворила, обменяв пшеницу на это зеркало?!». Так конце XVII века Сен-Симон в весьма ироническом тоне писал о невероятной цене, предложенной графиней Фиеско при покупке зеркала [3].



Зеркало
Италия, XVIII в.
Массив липы, резьба, левкас, золочение, зеркало
83×117 см
БСИИ ASG, инв. №23-0065



Зеркало
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба, левкас, золочение, зеркало
196×110 см
БСИИ ASG, инв. №23-0982



Зеркало
Мастер КЮВИЛЬЕ, Франсуа де, Старший (?)
Германия (Мюнхен), XVIII в.
Зеркало, дерево, левкас, резьба, золочение
270×112 см
БСИИ ASG, инв. №23-2158

Трюмо стали последним писком моды в деле украшения жилых помещений особняков парижских аристократов. Чаще честь изобретения данного предмета приписывают крупнейшему архитектору и дизайнеру эпохи раннего рококо, работавшему по заказам короля Людовика XIV, Роберу де Коту (1656-1753). Одной из задач архитекторов того времени был поиск способа размещений зеркал над каминами и считается, что де Кот сделал это первым. В описях имущества парижан подобные новинки упоминаются с конца XVII века, но наибольшее распространение трюмо получают во времена Регентства, а со второй половины XVIII века они появляются и в домах городской буржуазии [3, с.133].

Словом «трюмо» стали называть зеркала, размещенные между окнами или над камином, состоявшие из двух или трех небольших зеркал, соединенных вместе, или представлявших одно большое зеркало, укрепленное на ножках и оправленное в красивую деревянную раму, украшенную пилястрами с различными орнаментами. Высота трюмо могла достигать двух метров.

Нередко в домах зеркала размещали одно над другим или ставили их друг против друга так, чтобы свет от свечей, укрепленных в подсвечниках и канделябрах, прикрепленных к основанию или раме зеркала, отражался и тем самым его становилось как бы больше.

Итак, к концу XVIII века уклад жизни стал таков, что дом без зеркала – не дом. В объявлениях о сдаче домов в аренду указывалось наличие в них зеркал как дополнительное удобство, которое могло привлечь внимание потенциального нанимателя, эта традиция сохранялась вплоть до XIX века [3, с.137].

Зеркало, олицетворявшее в эпоху правления Людовика XIV, роскошь, не доступную большинству горожан, спустя сто лет стало обиходным предметом. Женщины украшали зеркалами свои будуары и гостиные, спальни, стены и потолки, лестничные пролеты и площадки, гардеробные и сами предметы меблировки.



Воображение дизайнеров работало плодотворно, и в конце XVIII века так называемое псише, то есть большое наклонное зеркало на ножках стало символом эпохи и заняло свое почетное место в будуарах. Псише представляло собой увеличенную копию туалетного зеркала или туалетного столика.



Зеркало-псише из усадьбы Качановка, подаренной канцлеру С. Румянцеву Екатериной II, имеет раму из палисандра с вставками из белого клена и имеет богатый декор в виде позолоты и живописи, что характерно для стиля ампир.
Фотография из журнала «Столица и усадьба» № 40-41 (1915 год)

Зеркало-псише
Франция, 1-ая четверть XIX в.
Красное дерево, фанерование, зеркало, золоченая бронза
195×107×50 см
БСИИ ASG, инв. №23-4155



Зеркало
Франция, 1-ая четверть XIX в.
Массив и шпон красного дерева, фанерование, зеркало, золоченая бронза
105×78×43см
БСИИ ASG, инв. №23-2291

Сначала его называли зеркальной ширмой по примеру тех, что некогда ставили перед каминами. Итак, поначалу псише представляло собой нечто вроде туалетного столика двухметровой высоты, не имевшее ни собственно столешницы, ни ящичков, а оснащенное только с боков двумя бра или канделябрами. Постепенно псише совершенствовалось: с боков появлялись дополнительные зеркальные створки и небольшие шкафчики, но неизменной оставалась его конструкция: центральное зеркало крепилось на шарнирах и могло поворачиваться в любую сторону под определенным углом.

Интересна история наименования предмета, отсчитываемая примерно с 1810 года. Псише стало необходимым спутником и помощником всякой красавицы в период Империи и Реставрации.

ОТ СИМВОЛА РОСКОШИ – К ПРЕДМЕТУ ОБИХОДА

По мере распространения во все более и более широких кругах и слоях населения, по мере увеличения его размеров общественный статус зеркала также менялся. Когда оно превратилось в предмет обихода, оно растворилось среди остальной меблировки и перестало привлекать внимание. Это немедленно отразилось на способах его отделки: исчезает широкая резная и золоченая рама, на смену ей приходит простенький слегка золоченый багет. Располагаются они всюду: в простенках, на лестничных площадках, везде, где бы ни пожелали повернуться дамы, они могли наблюдать себя во весь рост.

В конце XVIII века прекрасные грезы, мечты, сны, очаровавшие души героев волшебных сказок, стали реальностью: зеркала заполонили собой все места, где протекала жизнь, – жилые дома, кафе, торговые лавки, улицу и т.д. Все европейские страны охватило настоящее «зеркальное» безумие, обходившее государствам очень дорого. До нас дошел эдикт властей Женевской республики, в соответствии с которым гражданам под страхом наложения крупного штрафа запрещалось иметь в каждой комнате более одного зеркала и иметь зеркала, превосходящие размером высоту 32 дюйма [3, с. 139].

Коллекция зеркал Большого собрании изящных искусств ASG включает более ста предметов: собственно зеркала (настольные, трюмо, псише) и мебель с зеркалом, главным образом туалетные столики, мужские и женские. Особую ценность имеет та часть коллекции, которую представляют зеркала XVII – первой половины XIX века итальянской (венецианской) и французской работы. Как доказывают иллюстрации к данной статье, по зеркалам из БСИИ ASG можно изучать историю их европейского производства. Производство зеркал в России отстало от итальянского на несколько столетий, первая мануфактура была открыта только при Петре I. Поэтому владельцам городских дворцов и загородных усадеб для украшения интерьеров необходимо было доставлять этот предмет из-за границы. Фотографии усадебных интерьеров, опубликованные в журнале «Столица и усадьба» (1913-1917), подтверждают полную идентичность зеркал с предметами из коллекции Большого собрания изящных искусств, что делает задачу восстановления подлинных усадебных интерьеров, решаемую Инвестиционной группой компаний ASG с 2013 года, абсолютно реальной.



Зеркало
Франция, кон. XIX в.
Дерево, резьба, левкас, золочение, зеркало
183×143см
БСИИ ASG, инв. №23-3290
Усадьба Аигиных (Талицы)

Список использованной литературы:

1. Купрякова В.С. Зеркало как символ роскоши и тщеславия // Вестник СПбГУКИ.-2012.-№3.- С.16-20.
2. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388-400.
3. Мельшиор-Бонне С. История зеркала /Пер. с фр. Ю.М. Розенберг.-М.: Новое литературное обозрение, 2006.-456с.

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ МЯГКОЙ МЕБЕЛИ ЭПОХИ РОКОКО В АСПЕКТЕ РЕСТАВРАЦИИ

НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ БСИИ ASG



НИКИТИНА Анна,
магистр
Санкт-Петербургский
государственный университет

Анна Никитина – выпускница магистратуры Санкт-Петербургского университета, специализируется на теории и практике реставрации французской мягкой мебели. Поиск архивных источников по данной проблеме на французском языке потребовал уточнения терминологии, которой пользовались французские мастера периода рококо, в частности «Энциклопедия столярного искусства» («L'Art du menuisier en meubles») А.Ж. Рубо, вышедшая в 1772 году, переведенная автором статьи. Схемы, приведенные из энциклопедии, могут выступать наглядными пособиями для реставрации французской мягкой мебели XVII века.

Аннотация: В 20-е годы XVIII века Франция становится центром мировой художественной культуры, именно здесь в период правления Людовика XV зарождается и получает свое дальнейшее развитие утонченный и изысканный стиль рококо. Коллекция французской мебели данного периода Большого собрания изящных искусств ASG позволяет иллюстрировать основные предметы мебели, распространенные в этот период, и их конструктивно-типологические особенности.

Ключевые слова: мягкая мебель, мебельное производство Франции, реставрация, типология мебели, форма, конструкция, технологии изготовления

Abstract: In the 1920s of XVIII century France became the center of the world's art culture, right here, during the reign of Louis XV, sophisticate and refined style of rococo was born and developed. The collection of France furniture of this period in the ASG Great collection of arts allows to illustrate the main pieces of furniture and their constructive-typological features, which were common during this period

Keywords: soft furniture, furniture manufacture of France, restoration, typology of furniture, form, construction, manufacturing technology, rococo, Louis XV.

В 20-е годы XVIII в. Франция становится центром мировой художественной культуры, именно здесь в период правления Людовика XV зарождается и получает свое дальнейшее развитие утонченный и изысканный стиль рококо. К 1730 г. стали прослеживаться основные характерные черты этого стиля – асимметрия в композиции и рокайль (rocaille)[1]. Асимметричный орнамент рококо с его причудливыми формами практически сразу получает негативную оценку в работах известных архитекторов и мыслителей того времени. Он подвергается критике в поэме Вольтера «Храм вкуса» («Temple du goût»), написанной в 1733 г., а в недавно изданном французском исследовании, посвященном стилю Людовика XV, мы находим высказывание Жака-Франсуа Блонделя об орнаменте рококо как о смешных нагромождениях раковин, драконов, тростников, стеблей, пальм [2, p. 37]. Между тем современные историки искусства так характеризуют природу рокайля: «Протеизм, метаморфозы форм и значений, динамическая связь части и целого – вот отличительные черты рокайльных инвенций. Фигуративные

элементы как бы срастаются друг с другом и столь же легко переходят в очертания отвлеченных форм, образуя фантастические гибриды» [1, с. 105], или: «Рокайли, как в сновидении или в современном видео- клипе, могут прикинуться чем угодно: вазой, аркой, подобием фонтана, фрагментом архитектуры. Их причудливость резко усиливается и иногда даже приобретает пародийный оттенок в присутствии человеческих фигур» [3, с. 6]. В 1745–1749 гг. рокайльный орнамент становится менее пышным, в нем проявляется симметрия, а позже, в 1760–1770-е годы, возникают классицистические мотивы: цветы и раковины заменяются листьями аканта, гирляндами, цветочными розетками.

В эпоху рококо происходит переосмысление роли мебели в интерьере, мебельные ансамбли становятся главным организатором внутреннего пространства.

«Мебель в XVIII веке, – отмечает в своей работе известный специалист в области европейского декоративно-прикладного искусства Н. Ю. Бирюкова, – в отличие от предыдущей эпохи, играет основную роль в оформлении интерьера, причем, несмотря на всю изысканность ее форм и декора, на тонкость работы, она в полной мере исполняет свои утилитарные функции» [4, с. 168]. В те годы мебель во Франции изготавливалась по проектам известных архитекторов. Особенно популярными были альбомы с работами Жюста Ореля Мейссонье, Жиля-Мари Оппенора, Никола Пино[2]. Создавая проекты интерьеров, архитекторы стремились прийти к полному стилевому единству всех элементов убранства, важнейшим из которых становилась мебель. Она не только формировала внутреннее пространство, но и образовывала «своего рода “центры тяготения” для собравшегося общества; каждая такая группа предметов меблировки, состоявшая из стола, дивана и нескольких стульев и кресел, задумывалась как единая, целостная композиция» [5, с. 132].

В рассматриваемое нами время технологии изготовления и проектирование мебели во Франции достигают небывалого расцвета [4, с.168]. Их форма и декор стремятся к изысканности, меняясь вместе с окружающим пространством в сторону большего удобства и элегантности, размеры мебели варьируются в зависимости от её назначения.

Исследователи декоративно-прикладного искусства отмечают, что «...рококо отрицает монументальность и неподвижность, стремится создать иллюзию дви жения. Это по самой своей сущности стиль декоративный, где декор противоречит форме и скрывает конструкцию» [6, с. 67]. Проявление этих стилевых особенностей можно проследить на существенных переменах, произошедших в области эстетики форм, конструкции и типологии мебели рассматриваемой эпохи: постепенно исчезают х-образные проножки, характерные для эпохи барокко, спинки стульев и кресел становятся ниже, их прямые линии постепенно смягчаются и изгибаются. Верхние части спинок принимают самые разнообразные очертания, они могут быть округлой и выпукло-вогнутой криволинейной формы, в виде арбалета. Линия ножек плавно переходит в царгу, из царги в стойки локотников, далее в сам локотник, а из локотника перетекает в спинку. Эффект непрерывности линии создается благодаря тому, что все соединения деталей скрыты под тонкой резьбой, зачастую повторяющейся на декоративных обрамлениях стеновых панелей помещений. Резьбой с характерными рокайльными или цветочными мотивами декорируется центральная часть спинки. Локотники кресел для большего удобства разворачиваются в стороны, подчиняясь вошедшим около 1718 г. в женскую моду фижм-панье, невероятно увеличившим ширину юбок. На смену тяжелым барочным s-образным ножкам приходят легкие изящные ножки-кабриоль. Они имеют изогнутую, плавно сужающуюся книзу форму и завершаются каблучком. Их верхняя часть акцентируется резьбой в виде цветов или рокайля, нижняя декорируется резным двойным или одинарным завитком, бутоном, листом [7, p. 54]. Такая форма ножек появилась в европейской мебели под влиянием китайских образцов, завезенных в Европу голландскими мореплавателями. Н. Ю. Бирюкова в своем исследовании, посвященном прикладному искусству Франции XVII–XVIII вв., пишет об этом: «Если проследить формы китайской мебели, то нетрудно заметить, что те особенности стиля французской мебели, которые возникают на рубеже XVII и XVIII веков и постепенно вырабатываются на протяжении первых двух десятилетий XVIII века, существовали в мебели Китая уже в XV веке» [4, с. 157–158].

Стремление к удобству, изысканности, подчеркивание аристократией своего особого положения в обществе приводит к расширению типологии мягкой мебели за счет появления предметов не только разнообразных форм, но и самого разнообразного назначения. Крупнейший французский историк искусства Жермен Базен свидетельствует: «Стулья могли быть снопообразные, в форме пучка, или букета, лирообразные, веерообразные, на англий-

[1] Этим термином обозначались «украшения в виде грубо обработанных камней (гос — скала) и раковин, которыми декорировали садовые гроты и фонтаны; еще в XVI столетии мастера этого дела были известны как rocailleur'ы. Позднее этим словом стали обозначать всяческие формы, напоминающие украшения подобного рода» [1, с. 12].

[2] Жюст Орейль Мейсонье (1695–1750) — ювелир, скульптор, архитектор, автор многочисленных проектов изделий декоративно-прикладного искусства;
Жиль-Мари Оппенор (1672–1747) — архитектор, орнаменталист, ученик придворного архитектора Людовика XIV Жюля-Ардуэна Мансара;
Никола Пино (1684–1754) — французский архитектор, скульптор, художник-график и декоратор.

ский манер, для сидения за карточным столом, для гостиной, глубокое кресло, кресло с изголовьем; кроме того были специальные стулья для причесывания или надевания головных уборов, а также стулья для детей. Диваны, канапе, кушетки, козетки или диванчики для двоих также имели множество видов и названий, например, для ночного бодрствования, оттоманки, или турецкие диваны, маркизы...» (цит. по: [1, с. 117]). К сожалению, со временем оригинальные виды мебели, о которых упоминает Жермен Базен, во многом были утрачены. Точная терминология, связанная с обозначением многообразных форм французского мебельного искусства эпохи рококо, практически не сохранилась или претерпела изменения. Между тем возросший в последние годы интерес к монументально-декоративному убранству интерьеров прошлых эпох ставит перед реставраторами насущную задачу заполнения этих лакун.

В 1769–1775 гг. знаменитый мастер столярного дела француз Андре-Жакоб Рубо (Andrè-Jacob Roubo) публикует серию книг, объединенных общим названием «Столярное искусство» (L'Art du menuisier) [8]. Вторая часть третьего тома этой серии (1772) посвящена искусству изготовления мягкой мебели. Именно в ней автор характеризует ситуацию появления новых форм. По А.-Ж. Рубо она складывается из различных объективных обстоятельств: возрастающей потребности человека в удобстве, влияния моды, желания заинтересовать покупателя новым видом товара. Появление огромного количества видов мебели способствует появлению новых форм, которые диктуют и возникновение своеобразных экстраординарных названий [8, с. 600][3].

В своей книге Рубо особо отмечает два типа мебели для сидения: кресло и стул «королева» (le fauteuil à la Reine, la chaise à la Reine) (рис. 1, 2) и «кабриолет» (le fauteuil cabriolet, la chaise cabriolet) (рис. 3, 4), с которых мы и начнем описание образцов мягкой мебели эпохи рококо[4]. Кресло «кабриолет» получило свое название от двухколесной пассажирской повозки со складывающейся крышей [8, p. 634]. Действительно, рассматривая данный вид экипажа, можно заметить, что закругленная форма задней части корпуса повозки напоминает очертания спинки кресла «кабриолет».

Эти легкие изящные кресла можно было свободно перемещать по всему помещению и, в частности, расставлять вокруг стола, где собиралось общество. А.-Ж. Рубо, описывая кресло «кабриолет», говорит о нем как о самом модном типе мебели для сидения того времени [8, p. 634]. Кресла и стулья «королева» были массивнее, чем «кабриолет», и имели широкую прямую спинку. Мебель данного типа, как правило, неподвижно стояла вдоль стен. При этом спинка кресла или стула не должна была быть выше нижней части обрамления стеновой панели. Среди других рассматривалось глубокое широкое кресло «маркиза» (la marquise), в котором могли разместиться два человека (рис. 5). Иногда подобные предметы мебели обозначались как «полудиваны» (les demi-canapés). Получившее широкое распространение благодаря удобству форм, располагающих к приятному отдыху, кресло «пастушка» (la bergère) отличалось высокой вкладной подушкой и мягкими манжетами, расположенными по центру локотников (рис. 6). Если по бокам спинки этого кресла появлялись так называемые «уши», то оно превращалось в другой тип – бержер «с ушами» (la bergère «à oreilles») или бержер «со щеками» (la bergère «à joues») (рис. 7). Эти кресла обладали сложным силуэтом с высокой, плавно закругленной спинкой, к боковым глухим частям которой плотно примыкали манжеты локотников [16, p. 67].



Рис. 1. Кресло «королева» (le fauteuil a la Reine)
Мастер Пьер ЛЕДЮК (Leduc, Pierre)
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба
96x70x57 см
БСИИ ASG, инв. №11-0790



Рис. 2. Стул «королева» (le chaise a la Reine)
Мастер Луи ФАЛЬКОНЕ (Falconet, Louis)
Франция, XVIII в.
Бук, резьба, тростник, плетение
93x49x50 см
БСИИ ASG, инв. №11-1663

[3] Здесь и далее приводятся сведения из этого редкого издания, переведенные автором статьи.
[4] Образцы мебели, на которые мы ссылаемся, взяты из следующих источников: [2, 9–16].



Рис. 3. Пара кресел «кабриолет» (paire de fauteuils cabriolets)
Франция, XVIII в.
Орех, резьба
89x57x50 см
БСИИ ASG, инв. №11-4196 (1, 2)



Рис. 4. Пара стульев «кабриолет» (paire de chaises cabriolets)
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба
86,5x52x44 см
БСИИ ASG, инв. №11-1337 (1, 2)



Рис. 5. Кресло «маркиза» (la marquise)



Рис. 6. Кресло «пастушка» (la bergere)
Франция, XVIII в.
Массив бука, резьба, левкас, золочение
95,5x69,5x79 см
БСИИ ASG, инв. №11-2974



Рис. 7. Бержер «с ушами» (la bergere «a oreilles»)
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба
121x70x66 см
БСИИ ASG, инв. №11-2412



Рис. 8. Шезлонг (le chaise longue)
Франция, XVIII в.
Массив бука, резьба, ротанг, плетение
104x200x75 см
БСИИ ASG, инв. №11-2285



Рис. 9. «Герцогиня» («la duchesse»)
Франция (Лион), XVIII в.
Орех, резьба
96x208x76 см
БСИИ ASG, инв. №11-2138

Еще большим удобством отличался «шезлонг» (le chaise longue) – удлиненное кресло (рис. 8). А.-Ж. Рубо дает точное описание этого типа мебели, сравнивая его с бержером, но подчеркивая необычную длину его сиденья, которая варьируется от трех с половиной до пяти футов (1134–1620 мм) и позволяет человеку разместиться на нем с ногами [10, p. 215]. К этому типу мягкой мебели, предназначенной для дневного отдыха, относится и кресло «герцогиня» (la duchesse). Его отличительными особенностями являются низкая спинка в изножье, имеющая высоту от 12 до 15 дюймов (324–405 мм) (рис. 9), и «богатый резной декор, идущий по верхней части спинки, плавно спускающийся к локотникам, обволакивающий царговый пояс и завершающийся, наконец, на изогнутой части ножек» (цит. по: [15, p. 217]). Глубокое кресло «разбитая герцогиня» (la duchesse brisée)[5] было снабжено мягкой подушкой и приставным табуретом (рис. 10). Табурет имел крючки (скобки), при помощи которых соединялся с креслом, а также колесики, позволявшие его легко перемещать. Такой табурет мог быть любой длины, но его конфигурация строго соответствовала форме сиденья кресла [16, p. 70]. Все эти предметы демонстрируют образцы мебели, появившиеся в эпоху рококо и входившие в обстановку богатых апартаментов, различных по функциональному назначению.

Другим нововведением являются стул и кресло «наблюдатель» (la chaise voyeuse, le fauteuil voyeuse)[6], также получившие широкое распространение при Людовике XV (рис. 11). Ими меблировали помещения, предназначенные для разнообразных салонных игр[7]. Стул «наблюдатель» имел вытянутое сиденье, несколько сужающееся к спинке, в верхней части которой имелась мягкая подпорка, позволявшая участникам игры и зрителям, облокотившись на нее, с удобством следить за игрой. Зачастую на стуле располагались верхом или на коленях лицом к спинке (как на скамеечке для молитвы), опираясь руками на мягкую подпорку. В случае, когда на него садились как на обычный стул, на его спинку мог опираться слуга или просто зритель, стоящий сзади. У некоторых стульев в мягкой подпорке спинки имелось отделение для игровых принадлежностей (карт, жетонов и др.).

Впоследствии стул «наблюдатель» преобразовался в стул «курильщик» (la chaise fumeuse). Этот тип мебели вошел в моду в эпоху Второй Империи. Он представлял собой низкий стул с широкой спинкой, на который садились верхом. Спинка могла быть украшена резными фигурками курильщиков, трубками или перекрещенными сигарами. В её верхней части имелась мягкая подпорка, в которой было спрятано отделение для курительных принадлежностей[8].

В эпоху рококо появляется и особый тип кресла – «кабинетное» (le fauteuil de cabinet) [16, p. 64]. Это достаточно широкое кресло с необычной формой сиденья (рис. 12). В задней части оно образует полукруг, а передняя приобретает криволинейные очертания с закругленным выступом в центре, который поддерживается передней ножкой. Три другие ножки расположены симметрично. Спинка, по утверждению Рубо, исполненная в форме гондолы, составляет единое целое с подлокотниками, а ее конфигурация соответствует полукруглой форме сиденья. В некоторых случаях в подлокотники кресла встраивались потайные отделения, в которых можно было хранить письменные принадлежности. Для обивки таких кресел обычно использовался сафьян[9]. В том случае, если кабинетное кресло имело плетеное сиденье, на него для большего удобства укладывалась мягкая сафьяновая подушка.

Для создания причесок был разработан особый тип кресла – «туалетное» (le fauteuil à coiffer) с высокими подлокотниками и необычной спинкой, в верхней части которой имелась выемка для удобного положения головы в процессе создания прически (рис. 13). Также был изобретен специальный «стул для музицирования» (siège de musicien) с широким сиденьем и выгнутой вперед спинкой. Такая конфигурация спинки помогала музыканту, сидящему за инструментом, сохранять прямую осанку. В качестве примера можно привести кресло, созданное мастером Пьером Реми и датируемое 1750-м годом (рис. 14).

Помимо новых типов кресел в эпоху Людовика XV появляются новые формы диванов и вариации известных ранее. Самыми распространенными среди них были «канапе» (les canapés)[10], состоящие из трех соединенных общим царговым поясом кресел. Подобные канапе имели шесть или восемь ножек, а их подлокотники снабжались мягкими манжетами (рис. 15) [19, p. 191]. Такие диваны обычно располагались у стены с зеркалом. В этом случае конфигурация верхней части спинки дивана повторяла очертания

[5] В данном случае название передает конструктивную особенность предмета, разделенного («разбитого») на две части.

[6] Иногда это кресло называли «ponteuse» (от «ponter» фр. – делать ставку).

[7] В это время рождается настоящая страсть к играм, особенно к играм на деньги. Известно высказывание Елизаветы Шарлотты Пфальцской (матери регента Филиппа Орлеанского), которое передает атмосферу этих собраний: «Здесь ставятся на карту устрашающие суммы, и игроки становятся безумными: один кричит, другой ударяет по столу кулаком так громко, что все помещение наполняется этим ужасающим звуком» [17].

[8] Этот стул часто можно было встретить в фотографических мастерских XIX века. Парижский фотограф Гаспар-Феликс Турнашон использовал его для создания портрета художника Эдуарда Мане и архитектора Шарля Гарнье [18].

[9] Сафьян – кожа козы, продубленная сумахом и выкрашенная в определенный цвет [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 28А, с. 470].

[10] Canapé (фр.) – диван.



Рис. 10. «Разбитая герцогиня» («la duchesse brisee»)
Франция (Лион), XVIII в.
Орех, резьба
94x172x70,5 см
БСИИ ASG, инв. №21-0836



Рис. 11. Стул «наблюдатель» (la chaise «voyeuse»)



Рис. 12. Кабинетное кресло (le fauteuil de cabinet)



Рис. 13. Туалетное кресло (le fauteuil a coiffer)
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба, ротанг, плетение
89x55x45 см
БСИИ ASG, инв. №11-2747



Рис. 14. Стул для музицирования (siège de musicien)



Рис. 15. Диван «канапе» (le canapé)



Рис. 16. Диван «конфидант» (canapé à confidants)

нижней планки зеркальной рамы, а его декор гармонировал, как мы уже упоминали выше, с резьбой на деревянных стеновых панелях. Для большего удобства диван мог иметь дополнительную подушку. Небольшой диван с подушкой, уложенной на сиденье, и мягкими высокими локотниками, к которому по бокам как бы приставлены два кресла специфической формы, назывался «конфидант»[11] (canapé à confidants) (рис. 16). Передняя царга этих кресел имеет закругление, а вместо спинки – прямой (90°) угол, образованный на стыке двух подлокотников. Таким образом, сиденья кресел в плане имеют форму одной четверти круга. При этом царговый пояс кресел и дивана является одним целым. Каждое кресло имеет общий подлокотник с центральной частью, форма которого, по словам Рубо, напоминает форму подлокотников кресел в исповедальне [10, p. 201]. Центральная часть конфиданта покоится на восьми ножках, его боковые отсеки на трех, две из которых – общие с центральной частью. Выделяемая А.-Ж. Рубо в особый вид диванов «софа» (le sofa) отличается от канапе лишь меньшей высотой сиденья и наличием глухих мягких локотников, как у кресла «пастушка». Как следует из пояснений Рубо, это название объединяет многие виды предметов мебели, предназначенных для отдыха. Разделяют их, по мнению мастера, конфигурации спинок и локотников. Среди них «оттоманка» (l'ottomane) – низкий диван с сиденьем в форме удлиненного овала или фасоли, линия спинки которого от высшей центральной точки плавно спускается к локотникам и, практически сливаясь с ними, создает ощущение цельности резного деревянного обрамления (рис. 17). Обычно этот предмет мебели ставился в спальне и использовался во время полуденного отдыха. «Ночник» (la veilleuse) – тип дивана, с высокой спинкой у изголовья, понижающейся по мере движения к изножью, сливающейся с локотниками и обволакивающей сиденье с двух сторон (рис. 18). Форма этого дивана полностью соответствовала назначению[12] – возможному расположению человека в состоянии полулежа. Этот предмет относился к передвижной мебели и, как отмечает Рубо, его легко можно было поставить куда угодно, в частности, расположить у окна, что было весьма удобным для чтения. В том случае, если ночники были парными, они устанавливались по сторонам камина. «Софа на турецкий манер» (sofa à la turque) в плане представляет собой вытянутый прямоугольник со слегка закругленными краями. Обычно такой предмет имел восемь ножек. Боковые ножки переходили в изголовья, которые имели волютообразные (в форме свитка) завершения. Во всю длину сиденья софы укладывалась мягкая подушка, несколько небольших располагались вдоль спинки, а две, цилиндрической формы, по бокам изголовий (рис. 19).

Предметы мебели рококо, особенно мебель для сидения, обладали особым изяществом, которое выражалось в отсутствии прямых линий в деталях и в максимальном их утонении, которое только мог позволить материал. Соответственно, изготовление данной мебели требовало двух обязательных условий: первое – использование прочного и пластичного материала, второе – безукоризненное выполнение шиповых соединений. В связи с этим для производства таких предметов мебели применялись два вида древесины, отвечавшие этим требованиям: орех и бук. Орех использовался чаще, так как этот материал имеет богатую текстуру и цвет. Предмет мебели рококо скорее скульптурное, нежели архитектурное сооружение, поэтому разметка и изготовление деталей ведется только по предварительно заготовленным чертежам и шаблонам. Шаблоны в свою очередь имеют довольно сложную конфигурацию.

Конструктивным особенностям мебели А.-Ж. Рубо уделяет в своей книге наибольшее внимание. Приведенные в ней описания сопровождаются подробными схемами, на которых представлены разрезы, основные детали различных конфигураций. Рассмотрим некоторые из них. Первыми представлены схемы самых популярных для того времени типов мебели, начиная с конструкции стула «королева» (рис. 20). Данный предмет имеет сложные по конфигурации детали: две сужающиеся книзу передние ножки-кабриоль и две задние, переходящие в боковые стойки спинки, повторяющие размер и очертания передних. Площадь верхней части ножки в сечении составляет 2 кв. дюйма (1458 мм^2) [13]. Царговый пояс состоит из четырех частей: двух боковых – зеркальных и одинаковых по размеру царг, одной задней и одной передней, причем передняя длиннее задней на 3–4 дюйма (81–108 мм). Таким образом, в плане царговый пояс представляет собой трапецию, три стороны которой (передняя и боковые) имеют криволинейную форму. Толщина деталей варьируется от 2,5 до 3 дюймов (67,5–81 мм). Передняя царга в центральной части имеет полукруглый выступ, который выдается вперед на 1–1,5 дюйма (27–40,5 мм). Такая форма очень удобна для постановки ног сидящего человека. Сверху на царговый пояс устанавливается рама сиденья, для чего в задних стойках спинки делаются соответствующие пазы. Обычно рама сиденья имеет толщину 1 дюйм (27 мм), а глубина пазов варьируется от 2 до 3 линий (5–7,5 мм). В том случае, если сиденье обито тканью, расстояние между ним и нижней планкой рамы

[11] Confidence (фр.) – признание, секрет.

[12] Veiller (фр.) – бодрствовать, смотреть за кем-л., дежурить, сидеть с больным.

[13] Французский дюйм известен также под названиями парижский дюйм и королевский дюйм.

В старой парижской системе мер французский дюйм делился на 12 линий или 144 пункта (точки) и равнялся 2,70540 см = 1/12 фута = 72/3161 локтя = 1/72 туаза.

Рис. 17. «Оттоманка» (l'ottomane)
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба
110x203x87 см
БСИИ ASG, инв. №11-3060



Рис. 18. «Ночник»
(la veilleuse)





Рис. 19. «Софа на турецкий манер» (sofa a la turque)
Франция, XVIII в.
Дерево, резьба
109,5x130 см
БСИИ ASG, инв. №21-2951

спинки составляет 10 линий (23 мм), а если сиденье плетеное, то это расстояние может быть от 1 до 1,5 дюймов (27–40,5 мм). Высота сиденья под обивку от 12 до 14 дюймов (324–378 мм). Ширина рамы сиденья с тростником 2 дюйма (54 мм), при этом рама выступает за пределы царгового пояса спереди и с боков на 0,5–0,7 дюйма (13,5–20 мм). Спинка стула сформирована боковыми стойками и двумя (верхней и нижней) перекладинами, которые имеют волнообразный изгиб и соединяются со стойками на одинарный прямой шип. В свою очередь, боковая стойка спинки равномерно сужается кверху на 1 дюйм (27 мм), при этом утонение Рубо рекомендует делать с задней стороны, чтобы максимально избежать косослоя волокон, так как в этом случае направление волокон будет идти преимущественно вдоль детали. В данной конструкции спинка отклонена назад, так как ее расположение перпендикулярно сиденью не позволило бы человеку удобно разместиться на стуле. Это отклонение от перпендикуляра согласно схеме составляет 3 дюйма (81 мм). Рубо особо отмечает изгиб царги на месте шипового соединения, где часто возникают сколы и другие дефекты в процессе изготовления предмета.

Кресло «кабриолет», как мы уже упоминали, было очень популярным и модным изделием эпохи Людовика XV. По словам Рубо, чтобы достичь совершенства в изготовлении данного предмета, нужно начать с анализа построения его плана (рис. 21), форму которого в передней части образует s-образная кривая, а задняя часть представляет собой полукруг. Необходимо обратить особое внимание на спинку, форма которой представляет собой часть перевернутого усеченного конуса. Передняя плоскость стойки спин-

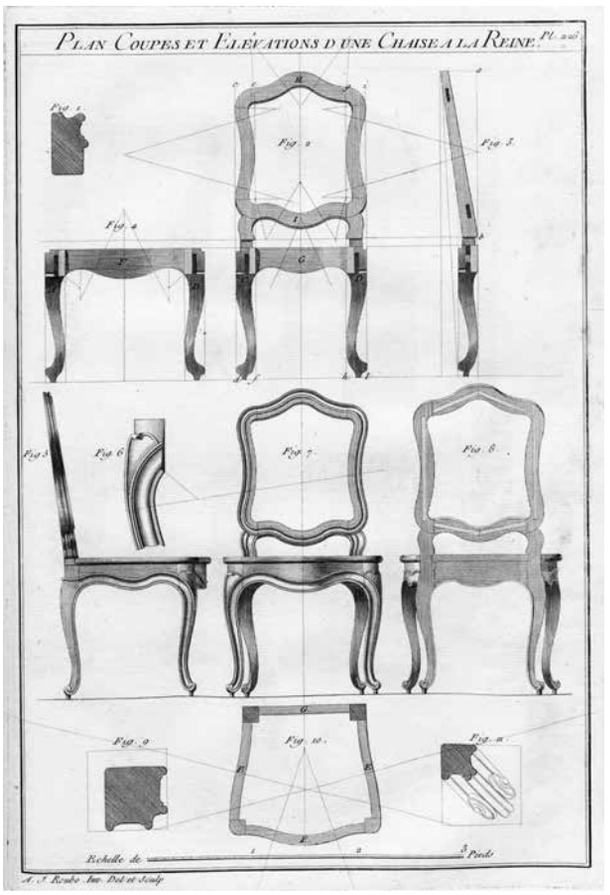


Рис. 20. Схема конструкции стула «королева»

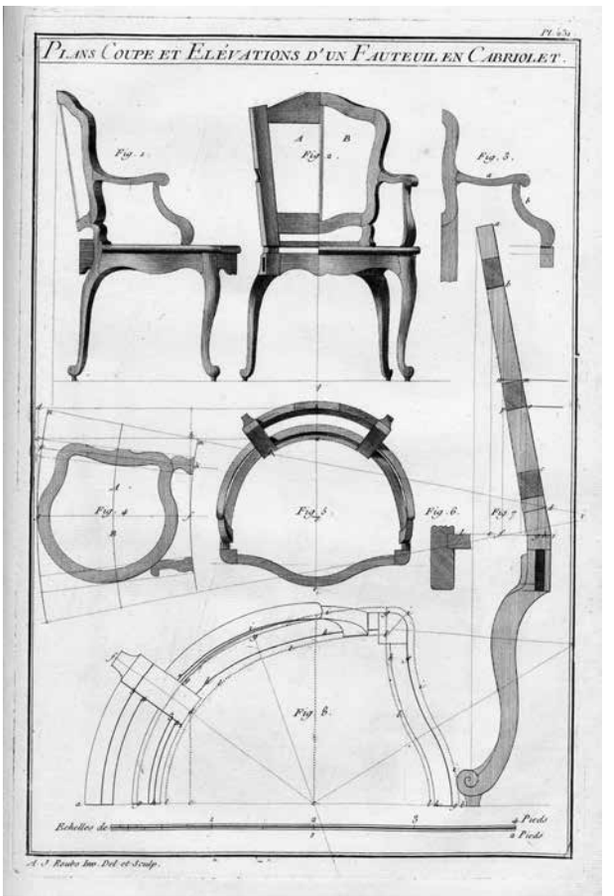


Рис. 21. Схема конструкции кресла «кабриолет»

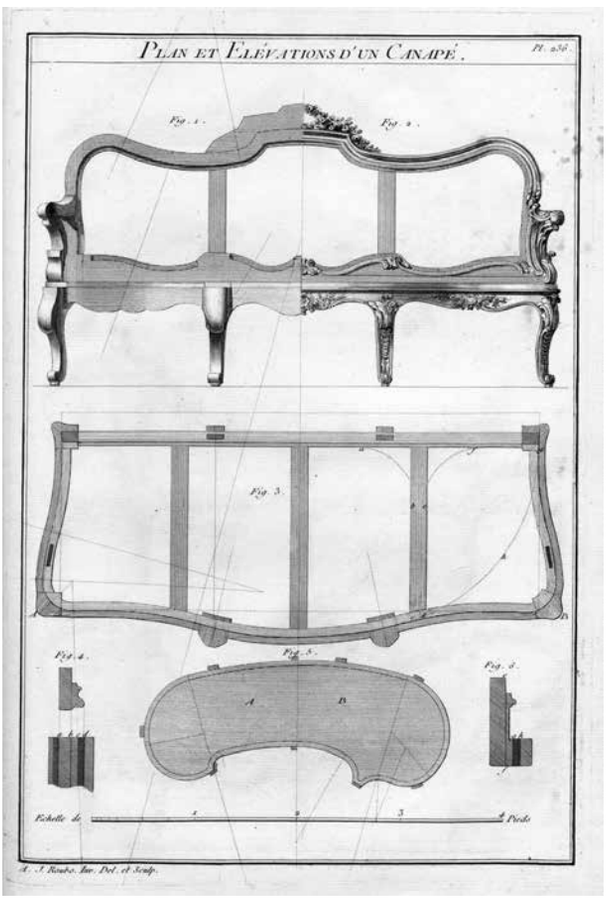


Рис. 22. Схема конструкции дивана «канапе»

ки независимо от её наклона находится перпендикулярно к дуге сидения. Сама стойка может иметь овальную форму или форму дуги.

Кресло имеет подлокотники, которые состоят из локотников и стоек, скрепленных между собой нагелем. Соединение локотника с боковой стойкой спинки осуществляется на шип с частичной врезкой «зубом». Рама сиденья выходит за линию передней и боковых царг, а задняя царга, будучи шире остальных, в свою очередь, выступает над рамой сиденья. Последняя собирается на потайной шип, но лучшим, по мнению Рубо, является соединение на ус. Ширина кресла «кабриолет» варьируется от 22 до 26 дюймов (594–702 мм), а глубина может быть от 18 до 20 дюймов (486–540 мм).

Обратимся к конструкции канапе (рис. 22). Его ширина, как пишет Рубо, обычно варьируется от 5 до 7 футов (1620–2268 мм), но иногда может достигать 12 футов (3888 мм). Общая высота такого дивана составляет 1 фут (324 мм), при этом высота спинки такая же, как и у кресел – 18 дюймов (486 мм), а глубина сиденья не более двух футов (648 мм). Размеры канапе, его форма и декор зачастую определялись размерами и конфигурацией помещения, меблировка которого предполагала данный тип мебели (например, ширина дивана могла определяться размерами ниши, в которую он был установлен, или соответствовать длине простенка с зеркалом). Конструкция такого дивана очень схожа с конструкцией кресла, но все же имеет ряд особенностей. Царговый пояс представляет собой конструкцию в виде рамы с тремя поперечными перекладинами в центре. Перекладины соединяются с царгой на прямой одинарный шип. Рама образована задней, передней и двумя боковыми царгами, причем задняя царга прямая, а передняя и две боковые имеют криволинейную форму. Исходя из информации, данной в различных источниках, можно выделить несколько вариантов крепления конструктивных элементов царгового пояса относительно друг друга. В схемах, приведенных в «Энциклопедии наук, искусств и ремёсел» (Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers) Дидро и Д'Аламбера, основные детали соединяются на прямой одинарный шип [20, p. VIII]. В шипах отмечены отверстия для установки нагелей, которые служат для укрепления конструкции. Прочность царгового пояса обеспечивается также за счет трех внутренних поперечных перекладин, делящих сиденье на четыре части. Они соединены с царгой на шип «ласточкин хвост» и не позволяют раме разъехаться в стороны при нагрузках. Центральные ножки передней царги в данном случае крепятся снизу на прямой одинарный шип, который имеет отверстия для нагелей. Существует более распространенная схема крепления центральных передних ножек к царговому поясу. На большинстве образцов канапе XVIII в. можно заметить соединение, когда ножка-кабриоль соединяется с передней царгой через зубчатое соединение. При этом на схемах подобной мебели можно увидеть дополнительный потайной шип для крепления центральных перекладин каркаса царгового пояса. Рубо намеренно отказывается от этого сложного соединения и предлагает другой способ крепления центральных передних ножек. В его варианте ножки имеют проушину, в которую вставляется царга.

Примерно так же устанавливаются и центральные перекладины рамы спинки. При этом следует отметить, что передняя царга имеет определенный радиус закругления. Таким образом, щечки шипового соединения перекладины с царгой имеют криволинейные поверхности, а передние ножки установлены перпендикулярно к радиусу закругления. Также Рубо предлагает несколько вариантов крепления передних боковых ножек. Опубликованные в его работе методики расчета и построения криволинейных деталей обеспечивают максимальную плотность и прочность шиповых соединений. Это позволяет до предела уменьшить толщину сопрягаемых деталей.

Обивка мебели рококо открывает новый этап подхода к обойным работам. На смену обивке крупных прямолинейных форм сидений и спинок мебели барокко приходит необходимость создания сложно сопрягаемых обивок по криволинейным поверхностям. В зависимости от конструктивных особенностей мебели применялись различные типы обивок. Можно выделить три основных способа формирования мягких элементов мебели для сидения, применявшихся в эпоху рококо. Первый вариант – это обойные работы по каркасу. В этом случае на предмете заранее предусматриваются места для крепления ткани (фальцы, четверти), идущие по периметру деталей и повторяющие их конфигурацию. Второй вариант – использование вкладных элементов (спинка, сиденье, манжеты локотников), которые обиваются отдельно. После этого они вставляются в каркас предмета, при этом спинка часто закрепляется специальными зажимами, а манжеты в этом случае надеваются сверху на планку локотника. Вариант с вкладными элементами очень удобен, так как имеется возможность обновлять обивку без повреждения конструктивных элементов предмета, а также менять ткань в соответствии с сезоном. Третий вариант – когда к каркасу спинки и сиденья крепилось ротанговое полотно. Чаще всего оно использовалось в мебели, предназначенной для столовой.

Так как в XVIII в. для обивки мебели не применялись двуконусные пружины, наполнение сиденья производилось только за счет конского волоса. Процесс обивки состоял в следующем: к каркасу сиденья прибивались ленты, которые натягивались специальными клещами (рис. 23), зубчики клещей хорошо удерживали материал, не позволяя ему соскочить, кольцо фиксировало ручки в зажатом состоянии, а округлая форма губок и длинные ручки создавали рычаг с упором в каркас для лучшего натяжения

материала[14]. После установки лент на передней части сиденья формировался борт цилиндрической формы. Для удержания волоса в определенном положении и для формирования нужного профиля борт прошивался. Далее центральная часть сиденья заполнялась конским волосом и укрывалась сначала черновой, а затем чистовой тканью. Таким образом, получалось вполне мягкое сиденье с четким сформированным бортом. Обойные работы завершались декоративной окантовкой сиденья, спинки и манжет локотников. Если предмет был обит шелковой тканью, использовалась тесьма, а для оформления обивок с более плотной тканью или кожей применялись гвозди с округлой позолоченной шляпкой. Они прибивались специальным обойным молотком (рис. 24). Для упрощения работы с гвоздями, а также для предотвращения повреждений позолоты и деревянных деталей предмета использовался специальный инструмент – пробойник, верхняя часть которого, округлой формы, принимала на себя удары, а нижняя имела углубление, накрывающее шляпку гвоздя.

Особенностью работы с вкладными элементами является то, что обойные работы производятся на отдельном специально подготовленном каркасе. В этом случае ткань подворачивается под каркас и фиксируется гвоздями, что исключает использование каких-либо декоративных приемов оформления (тесьма, гвозди).

Обивка криволинейных деталей сложной конфигурации требовала от обойщиков большого мастерства при выполнении лекал, выкройки и сшивки материала.

Мягкая мебель обивалась дорогими и изысканными по цвету тканями, которые производились на известных ковровo-декоративных мануфактурах Франции: Бове (Beauvais), Савоннери (Savonnerie), Обюссон (Aubusson). Благодаря появлению большого количества искусственных красителей, мастер-ткач мог использовать сотни оттенков, позволявших получать богатые цветовые эффекты. Расцвет мануфактуры Бове в XVIII в. связан с творчеством таких художников, как Ж. Б. Удри и Ф. Буше. По эскизам Удри создавались очень популярные в то время обивки на сюжеты басен Лафонтена. По картонам Буше, обычно с пасторальными мотивами, изготавливались ткани пастельных тонов с тончайшей светотеневой моделировкой. На мануфактуре Обюссон ткались шпалеры с цветочным орнаментом или сюжетными сценами по картонам художников Ф. Буше, Ж.-Ж. Дюмона, К. Жилло и др. В 1730–1770 гг. на шпалерах Обюссон особенно часто появлялись мотивы шинуазри, пасторальные композиции, а также изображения героев из басен Лафонтена. На мануфактуре Савоннери помимо ковров, предназначенных для парадных апартаментов королевских дворцов, ткались штучные изделия (мебельные обивки, каминные экраны). Они изготавливались по эскизам Робера де Котта, Клода Одрана и Пьера Жосса Перро.

В XVIII в. самой известной мануфактурой, производившей шелковые ткани, была Большая Лионская мануфак-



Рис. 23. Этапы обойных работ

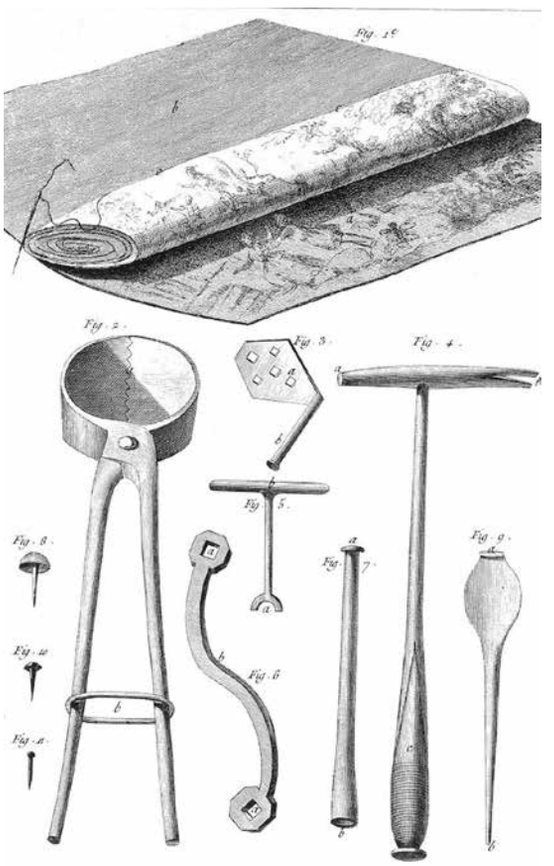


Рис. 24. Инструмент для выполнения обойных работ

[14] Для описания некоторых этапов обойных работ автором статьи были использованы схемы (иллюстрации) из Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера [21].

тура, с которой активно конкурировало производство в городе Тур, а также мануфактуры Сулаза и Розе. В начале 1730-х годов лионский рисовальщик Жан Ревель изобрел новый тип орнамента, создающий иллюзию рельефности ткани. Этот эффект заключался в особом переплетении цветных нитей. Такой орнамент представлял собой «плоды и цветы с декоративными, зубчатыми листьями, собранные в живописные динамичные букеты и группы <...> кроме объемной трактовки изображений в них [тканях] можно заметить лишь динамизм и большую композиционную свободу в расположении цветов и орнаментов. Им свойственны декоративность и даже некоторая монументальность изображения, так как эти ткани, как обычно, кроме костюмов использовались и для отделки интерьера – в качестве обоев и обивок для мебели» [4, с. 180]. В конце 1730-х годов в шелковое ткачество Франции проникают мотивы рокайля и китайщины. Исследователь Н. Ю. Бирюкова предполагает, что на характер орнамента повлияли рисунки французского орнаменталиста Жана Мондона-сына, представляющие собой графические ассиметричные композиции, в которые помимо рокайля включены изображения фигур людей, фантастических птиц и животных. Подобные мотивы встречаются на лионских шелковых тканях того времени. Китайские мотивы получают свое развитие в изящных орнаментах художника Жана Пиллемана. С. Даниэль пишет: «Его китайские качели и прочие забавы, тиражированные сериями гравюр, остроумны по замыслу и изящны по исполнению. <...> Пиллеман обнаруживает тонкое чутье стилиста, способного эффектно обыграть выразительные приемы восточного искусства» [1, с. 110]. Очень необычны ткани с цветочным орнаментом в стиле Пиллемана. Этот орнамент представляет собой «свободно расположенные ветки или динамичные побеги с фантастическими, чаще всего напоминающими пагоду “зонтичными” или вьюнообразными цветами, иногда с как бы двух-трехъярусным венчиком» [4, с. 185]. Для мебельных обивок также использовались ткани с вышивкой. В первой половине XVIII в. были популярны вышивки по эскизам художника Даниэля Маро, а экзотические композиции с восточной тематикой создавались под влиянием работ Кристофа Гюэ и Жана Пиллемана.

Высокий уровень мастерства французских мебельщиков эпохи рококо в полной мере раскрылся при создании предметов мягкой мебели. Легкие и изящные по линиям и формам, они полностью отвечали своему функциональному назначению – принимать и нести динамические нагрузки. В этот период значительно расширяется ассортимент мебели для сидения. Появляются предметы со строго определенными функциями: кресло для игры в карты, кресло для музицирования, туалетное кресло и др. При общем стилистическом единстве с убранством художественного интерьера, которое характерно для искусства мебели каждого стиля, эпоха Людовика XV формирует новый взгляд на предмет мебели в структуре интерьера.

Список использованной литературы:

1. Даниэль С. М. Рококо. От Ватто до Фрагонара. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – (Новая история искусства).
2. Le style Louis XV. Le «rocaille symètrisè», «le rocaille symètrisè classisant», «et le Louis XV classicisè» // Le mobilier du Louvre sièges du 17e et 18e siècle. – Paris: Editions Faton S. A., 1994. – С. 37–55.
3. Ракова А. Л. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. – СПб., 1997.
4. Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков. Развитие и стиль. – СПб.:Общество «Знание» Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2002. – 238 с.
5. Кес Д. Стили мебели. М.: Издательство В. Шевчук, 2005.
6. Соколова Т. М. Художественная мебель. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. – М.: Сварог и К, 2000. – 164 с.
7. Chadenet S. Tous les styles. Du Louis XIII à l’Art Dèko. – Paris: Sofedis, 1981. – 191 p.
8. Roubo M., le Fils. L’Art du menuisier en meubles. Delatour, 1772. Menuisier, III. Part II. Sect. M. DCC. LXXIL.
9. Musée Carnavalet//Le Figaro. – Режим доступа: http://www.evene.fr/culture/lieux/musee-carnavalet-99.php?photo=412092 (дата обращения: 18.04.2013).
10. A Louis XV giltwood canape en corbeille//Christie’s. – Режим доступа: http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting/a-louis-xv-giltwood-canape-en-corbeille-5609243-details.aspx (дата обращения:04.05.2013).
11. A.lain R. T.ruong. URL: http://www.alaintruong.com/archives/2012/06/06/24431451.html (дата обращения: 10.06.2013).
12. Insecula. – Режим доступа: http://www.insecula.com/oeuvre/O0012134.html (дата обращения: 13.06.2013).
13. The Metropolitan Museum of Art. – Режим доступа: http://metmuseum.org/ (дата обращения: 18.06.2013).
14. Madame de Pompadur. – Режим доступа: http://www.madamedepompadour.com/_eng_pomp/galleria/design/arredam/ebanisti/boula.htm (дата обращения 23.06.2013).
15. Arizzoli-Clèmentel P. Versailles: Furniture of the Royal palace 17th and 18th centuries: in 2 vol. Dijon:Faton, 2002. Vol. 2. 302 p.
16. Wiegandt C.-P. Le Mobilier Francais. Regence. Louis XV. Èditions Massin, 2005.
17. Perris-Delmas S. Voyeuse ou ponteuse? // La Gazette Drouot. N 37 du 27 octobre 2006. – Режим доступа: http:// www.gazette-drouot.com/static/magazine_ventes_aux_encheres/cotes_et_tendances/voyeuse.html (дата обращения: 05.04.2013).
18. La chaise de fumeur ou «fumeuse» // Le tabac & ses accessoires. – Режим доступа: http://www.tabacollector.com/comportements/tabac_virilite/pesme.htm (дата обращения: 06.04.2013).
19. Соболев Н. Н. Стили в мебели. – М.: Издательство В. Шевчук, 2008.
20. Encyclopediè Diderot et d’Alambert. Inter-Livres, 1989. Vol. 15. Ebèniste meubles et voitures.
21. Encyclopediè Diderot et d’Alambert. Inter-Livres, 1987. Vol. 20. Tapisserie des Gobelins.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 15-2089











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Бюро в стиле Людовика XV (Историзм) второй половины XIX в. было приобретено на аукционе Versailles Enchères во Франции 20 марта 2011 года. Бюро декорировано набором маркетри из различных пород дерева и состоит из двух частей. Верхняя часть представляет собой отделение с карнизом в форме «шляпы жандарма»; с двумя дверцами, украшенными инкрустацией в виде квадратов и контрастного обрамления филёнок, и с золочёной бронзовой личинкой на одной из дверок; с двумя выдвижными ящиками с круглыми бронзовыми ручками и открытым отделением. Нижняя часть выполнена в виде прямоугольной столешницы, обтянутой розовой тканью, с фасадной стороны которой имеется один выдвижной ящик, украшенный по центру бронзовой золоченой личинкой и литыми ручками-«рокайлями» по бокам, и опирающейся на четыре изогнутые ножки, также декорированные бронзовыми накладками. Размеры: 165×90×55 см.

Историзм – принятое название, с помощью которого характеризуют всю совокупность, существовавших во второй половине XIX столетия стилистических течений, обратившихся к искусству прошедших эпох. Увлечение стилизаторством в этот период породило целую череду неостилей – сначала неоготика, потом неоклассицизм, неоренессанс, второй ампир, необарокко, неорококо и т.д. Изучая наследие прошлого, мастера историзма создали обширный арсенал форм, видов декора, технических приемов, который следующим поколением был воспринят как основа дальнейшего развития искусства. Однако поскольку мода на тот или иной стиль была необычайно быстротечна, в произведениях нередко смешивались черты различных исторических периодов. За всем многообразием вторичных стилей читается желание отказаться от строгости и рационализма ампира, его высокого официального звучания, обязательности присутствия античных форм, заключенных в строгие рамки репрезентативности. Эстетически ценным утверждается не следование выверенной канонической античности, а торжество стилистического многообразия форм и декора. XIX век называется эпохой эклектики не только из-за обилия стилей историзма, но и из-за того, что в нём читаются неразрешимые противоречия: внимание к уюту и комфорту стиля Бидермейер соседствует со стилем Наполеона III, откровенно провозглашающим роскошь как эстетическую ценность. Комфорт и роскошь часто причудливо соседствуют друг с другом, перегружая художественную сущность предметов и интерьера.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Бюро поступило в Большое собрание изящных искусств ASG в руинном состоянии, о чем свидетельствовали ослабленные и рассохшиеся конструктивные соединения, приведшие к расшатанности и неустойчивости предмета и, как следствие, к слому двух ножек; многочисленные вздутия и отслаивания шпонового покрытия, а также дугообразная деформация дверок в верхней части предмета, что говорило о ненадлежащих условиях хранения, где имели место сильные перепады температур; наличие раннего реставрационного вмешательства, сквозных глубоких и множества мелких трещин по всей поверхности, что сильно сказалось на общем экспозиционном виде бюро. Несколько слоев старых лаковых покрытий утратили прозрачность и потускнели; наблюдались мелкие сколы, потертости, царапины, вмятины, общее пылевое загрязнение, а также загрязнение металлических декоративных элементов. На реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы сохранности.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:
МУТЫГУЛЛИН М.К.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Снятие металлических элементов
3. Полная разборка и очистка всех деталей от грязи
4. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
5. Укрепление и восстановление конструктивных соединений
   a) Очистка от старого клея
   b) Нанесение свежего подогретого клея
   c) Прессовка в струбцинах
   d) Выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
6. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
7. Сплочение конструктивных фрагментов
8. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
9. Снятие старых лаковых покрытий
10. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
11. Обработка поверхности шеллачной спиртовой грунтовкой
12. Тонировка нового шпонового покрытия и подведенных грунтов
13. Покрытие лаком-шеллаком (с промежуточной и финишной полировкой)
14. Чистка металлических элементов
15. Подбор и покрытие столешницы материалом из кожи
16. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
17. Сборка всех деталей конструкции
18. Нанесение инвентарного номера

2 – 5















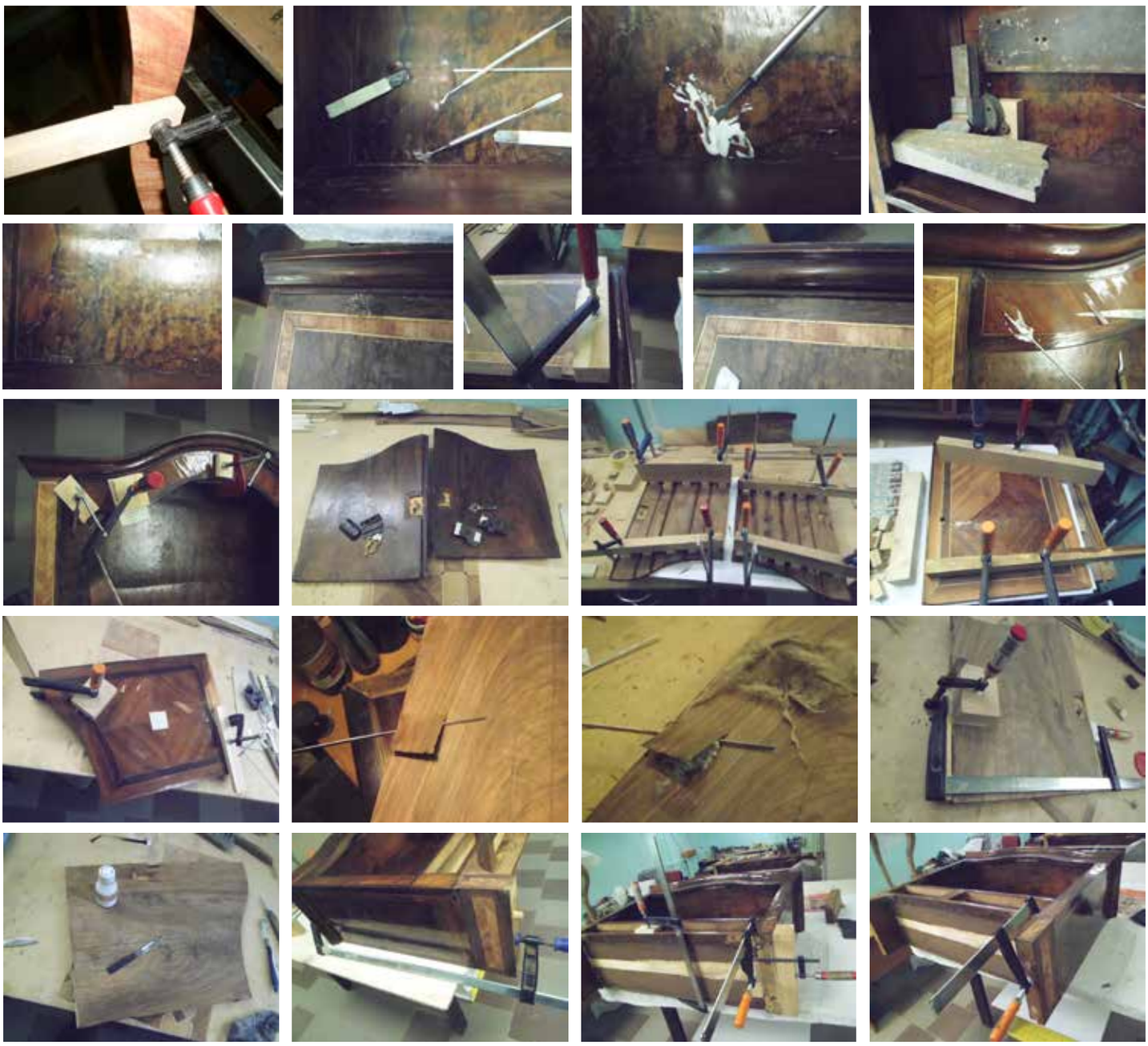
6-7









8





9-12





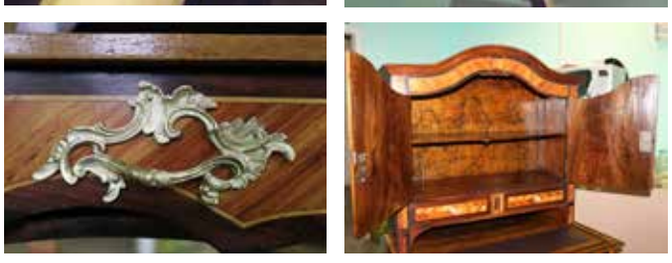
9-12













ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 12-3699





ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Комод-секретер голландской работы середины XVIII века был приобретен на аукционе MaÎtre Olivier Rieunier во Франции 14 июня 2013 года. Комод-секретер изогнутой формы на три ящика с откидной крышкой в верхней части богато декорирован набором маркетри из различных пород дерева. Внутри, за крышкой, скрываются восемь небольших выдвижных ящиков с цветочным маркетри, обрамляющих небольшую дверцу по центру, они базируются на потайном отделении в нише. Откидная крышка в центральной части обтянута зеленой кожей и при открывании поддерживается с помощью двух выдвижных опор. Ящики комода украшены по центру бронзовыми золочеными личинками и литыми ручками-«рокайлями» по бокам. Фасад и боковины декорированы набором маркетри: на ящиках – в виде цветочных побегов, на крышке – вазы с цветами. По бокам комода-секретера – выступы с S-образными изгибами, заканчивающиеся выступающими ножками в форме звериных лап черного цвета; задние ножки – прямые. Царга с цветочным резным рельефом в центре также изогнутой формы. Размеры: 108×113,5×70 см. Экспертное заключение: Jacques Rieunier, Paris.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Комод-секретер поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в неплохом состоянии благодаря раннему реставрационному вмешательству, а именно – полностью была заменена задняя стенка комода, причем на древесину того же столетия, которая прежде являла собой живописное полотно на трех вертикально соединенных между собой досках с изображением девочки с собачкой, которые впоследствии поменяли местами, от чего изображение исказилось; в нескольких местах были восполнены небольшие утраты набора маркетри; лаковое покрытие свежее, без недостатков. Имелись небольшие замечания к предмету: вследствие транспортировки на дальнее расстояние появились сколы в нижней части S-образного выступа и в отдельных местах на царге; также имелись следы жизнедеятельности жучка-точильщика, трещины на правой боковине комода, общее пылевое загрязнение, в том числе и металлических декоративных элементов, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские с целью проведения консервационных работ по предотвращению развития дефектов и приведения предмета в экспозиционный вид.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:
С.Ю. ВОЛКОВ.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Очистка всех деталей от грязи
3. Дезинфекция древесины
4. Заделка выходов жизнедеятельности жучка-точильщика
5. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
6. Сплочение конструктивных фрагментов
7. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
8. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
9. Тонировка подведенных грунтов
10. Покрытие полиролью (с промежуточной и финишной полировкой)
11. Чистка металлических элементов
12. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
13. Нанесение инвентарного номера

2-6



7-13



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ







МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ II, III

«Искусство мебели Западной Европы XVI-XIX вв.»

ЖИВОПИСЬ
МЕБЕЛЬ
ШПАЛЕРА
ЧАСЫ
БРОНЗА
КЕРАМИКА
СЕРЕБРО



КАТАЛОГ ДЕЛИТСЯ НА 2 ТОМА И 4 БОЛЬШИХ РАЗДЕЛА:

II ТОМ

Ренессанс (XV – нач. XVII вв.)

Барокко (XVII – нач. XVIII вв.)

Рококо и Неоклассицизм (XVIII в.)

III ТОМ

Ампир и Эклектика (XIX в.)

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

на правах рекламы





КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

глоссарий мебельных терминов

•

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

•

каталог мрамора

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

описание и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях, частных коллекциях и на аукционах

на правах рекламы

БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ С ПОЛИТИЧЕСКИМ ПОДТЕКСТОМ



БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного
института антиквариата, к.п.н.

Аннотация: в статье рассматривается иконография библейского сюжета «Динарий кесаря» на примере живописных работ Тициана и Рубенса. Анализируется полотно «Динарий кесаря» последователя Рубенса из Большого собрания изящных искусств ASG, написанное с гравюры Лукаса Ворстермана 1621 года.

Ключевые слова: «Динарий кесаря», Рубенс, последователь, фарисей, гравюра, Библия Бойера.

Abstract: The article considers iconography of the biblical story «The Tribute Money» on the example of paintings by Titian and Rubens. Analyzed the canvas «The Tribute Money» by a follower of Rubens from a large collection of fine arts ASG, written from an engraving by Lucas Vorsterman in 1621.

Keywords: «The Tribute Money», Rubens, follower, pharisee, engraving, Bowyer Bible.

В 1612 году Питер Пауль Рубенс (1577 – 1640) исполнил центральную часть триптиха на сюжет «Снятие с креста», которая сегодня находится в Соборе Антверпенской Богоматери. В центре композиции изображен Иисус Христос, которого снимают с креста. Внизу – святой Иоанн, принимающий тело своего учителя. Здесь же, на лестнице, – старец Никодим, одной рукой ухватившийся за конец савана, а другой – удерживающий тело Христа. Напротив Никодима, также на лестнице, – фигура иудейского старейшины Иосифа Аримафейского с бородой и усами. Он облачен в золотые одежды и красный головной убор колпачного типа.

В том же 1612 году Рубенс пишет работу «Динарий кесаря», где в качестве модели для одного из фарисеев выступает та же фигура, с которой был написан и Иосиф Аримафейский в «Снятии с креста». В данном случае этот персонаж изображен в левой части композиции, и мы видим лишь его голову в том же красном колпаке. Фарисей отвел глаза в сторону и не смотрит на Христа.



Питер Пауль Рубенс
Снятие с креста
1612 г.
Дерево, масло.
420,5×320 см
Собор Антверпенской Богоматери, Антверпен



Питер Пауль Рубенс
Динарий кесаря
1612 г.
Дерево, масло. 144×190 см
Музей изобразительных искусств Сан-Франциско



Фрагмент работы Рубенса «Снятие с креста» с фигурой Иосифа Аримафейского



Фрагмент картины Рубенса «Динарий кесаря» с фигурой одного из фарисеев

Рубенс часто использовал для своих картин одни и те же модели. Так, например, в том же триптихе 1612 года он два раза изобразил свою первую жену Изабеллу Брант: в «Снятии с креста» с нее написана Мария Магдалина, а на левой панели «Встреча Марии и Елизаветы» она же предстает в образе Богоматери. Оба этих женских персонажа являются положительными, тогда как Иосиф Аримафейский – верный последователь Христа, хоронивший его в скале, является полной противоположностью хитрому и алчному фарисею.

Эпизод с динарием кесаря описан в трех книгах Евангелия (кроме Иоанна) и относится к периоду проповеди Христа в Иерусалиме. Недовольные разоблачениями со стороны Иисуса, фарисеи решили скомпрометировать и погубить его руками римлян. Для этого они подослали одного из фарисеев к Христу с динарием – серебряной монетой. Пришедший фарисей протянул монету Христу и спросил его: «Учитель! мы знаем, что Ты справедлив и не заботишься об угождении кому-либо, ибо не смотришь ни на какое лице, но истинно пути Божию учишь. Позволительно ли давать подать кесарю или нет? Давать ли нам или не давать?» (Мк. 12:13-17). Вопрос этот являлся ловушкой, смысл которой заключался в том, что если бы Христос сказал платить подати Риму, то его популярность среди патриотичных иудеев упала, и фарисеи смогли бы настроить против него народ. Если же Христос дал бы ответ, что подати платить не надо, то фарисеи могли расценить это как призыв к бунту и донести на него римским властям. Но Иисус, зная лицемерие фарисеев, попросил показать ему монету и спросил, что на ней изображено. Сбитые вопросом с толку, фарисеи отвечали, что на одной стороне изображен кесарь, а на другой стороне – один из древнеримских богов. И Христос сказал: «Отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мк. 12:13-17). Потрясенные мудростью Христа, фарисеи в смятении удалились.

Данные слова Христа имели не только большое философское и нравственное значение, но и политическую подоплеку, поскольку противопоставляли Бога императору. Отныне государственная власть была десакрализована. Императору могут принадлежать лишь деньги, но не человеческая душа, помыслы и совесть.

В европейском изобразительном искусстве особый интерес к сюжету с динарием кесаря возник в XVI веке, и объясняется он состоянием войны, которая тогда велась между императором Священной Римской империи Карлом V и Папой Римским. Кульминацией войны явилось разграбление Рима в 1527 году. Кроме того, слова «Воздайте Богу Богово, а кесарю кесарево» являлись лозунгом в борьбе с римскими папами, пытавшимися вернуть давно уже утраченную власть над Феррарой, формально входившей в число папских владений. В связи с этим, первыми, кто обратился

к данному сюжету, стали итальянские живописцы, которые в начале XVI столетия из-за усугубляющихся противоречий жизни в Италии острее ощущали драматическое несовпадение гуманистических идеалов и окружающей действительности. Так, именно по заказу герцога Феррары Альфонсо д'Эсте в 1516 году Тициан (1488/1490 – 1576) исполнил полотно «Динарий кесаря», которое ныне хранится в Галерее старых мастеров Дрездена.



Тициан
Динарий кесаря
1516 г.
Холст, масло. 75×56 см
Галерея старых мастеров, Дрезден

Тициан изображает всего две фигуры – Христа и фарисея, концентрируясь на психологическом состоянии героев, которых противопоставляет друг другу. Христос смотрит на фарисея мягким и даже несколько рассеянным взглядом, лишь кончиками пальцев указывая на монету. Смуглый и жилистый фарисей крепко сжал динарий в руке и напряженно ожидает ответа Иисуса. Композиция работы лаконична, здесь нет никаких дополнительных деталей, а потому ничто не отвлекает от восприятия столкновения возвышенного духовного начала, которое олицетворяет Христос, и грубой навязчивой энергии фарисея.

Близкая живописи Тициана композиция «Динарий кесаря» была исполнена в его мастерской. Картина эта проходила на торгах 25 апреля 2017 года на аукционе Dorotheum в Вене и была продана за € 173,800.



Тициан, мастерская
Динарий кесаря
Холст, масло.
108,5×103,5 см
25 апреля 2017 г., Вена, аукцион Dorotheum, лот 39
€ 173,800 (эстимейт € 150,000 – 200,000)

Совершенно иной, развернутый вариант композиции избирает Рубенс. Его Христос оказался окруженным фарисеями в храме, чьи лица выражают самые разные чувства: от коварства и злобы до удивления и простодушной глупости. Палец Христа, указывающий вверх, означает: «Божие Богу». Христос Тициана никогда не коснется монеты, тогда как у Рубенса он взял ее с ладони фарисея. И если у Тициана во главе угла стоят атмосферность, духовная составляющая образов и тонкие психологические переживания, вызываемые этими образами у зрителей, то Рубенс – это, в первую очередь, богатство визуальных эффектов, роскошный и броский колорит, а также патетика жестов.

Картина Рубенса «Динарий кесаря» была в дальнейшем повторена его последователями большое число раз. Воспроизводили его композицию как в рисунке, так и масляными красками на холсте или дереве. В Национальной галерее искусств Вашингтона хранится рисунок последователя Рубенса, исполненный красным мелом, а многочисленные живописные работы фигурировали, в основном, на аукционных торгах. В частности, 15 апреля 2015 года на аукционе Dreweatts & Bloomsbury Auctions работа «Динарий кесаря» одного из последователей Рубенса была продана за £ 1400, при эстимейте в £ 1000 – 1500. Полотно это, вероятно, было обрезано с обеих сторон, в результате чего оказалось утрачено изображение фарисея в левой части, голова которого покрыта охровым плащом, а также поднятая вверх рука Иисуса.

«Динарий кесаря» еще одного последователя Рубенса хранится в Часлтон Хаусе в Оксфордшире. По мнению исследователей [1], данная картина была написана с гравюры Лукаса Ворстермана (1595 – 1675) – одного из лучших граверов работ Рубенса и Антониса ван Дейка (1599 – 1641). Ворстерман исполнил гравюру с картины Рубенса «Динарий кесаря» в 1621 году. Ныне она находится в Британском музее.



Питер Пауль Рубенс
Динарий кесаря
Музей Гетти
Фотография с открытого источника: http://www.gettyimages.ae/license/72895931



Питер Пауль Рубенс, последователь
Динарий кесаря
Красный мел, бумага верже
30,5×39 см
Национальная галерея
искусств, Вашингтон



Питер Пауль Рубенс, последователь
Динарий кесаря
1612 г.
Холст, масло. 72,5×108 см
15 апреля 2015 г., Ньюбери, аукцион Dreweatts & Bloomsbury Auctions, лот 401
£ 1400 (эстимейт £ 1000 – 1500)



Питер Пауль Рубенс, последователь
Динарий кесаря
XVII в.
Дерево, масло. 77×102 см
Часлтон Хаус, Оксфордшир
Фотография с открытого источника:
http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1430457



Гравюра Лукаса Ворстермана с картины Питера Пауля Рубенса
Динарий кесаря
1621 г.
27×36 см
Британский музей, Лондон

На официальном сайте Британского музея гравюра Ворстермана воспроизводится в зеркальном отображении, видимо, для того, чтобы сблизить ее с картиной Рубенса. Об этом свидетельствует неправильное направление надписей в нижней и верхней частях, располагающихся справа налево. При верном воспроизведении гравюры фигура Христа окажется в левой части. В правильном положении ее можно увидеть в «Библии Бойера» (1791 год), иллюстратором которой является британский художник Роберт Бойер (1758 – 1834). Библия эта находится в музее города Болтона и состоит из 45 томов с 6330 гравюрами известных художников: Рафаэля, Рубенса, Дюрера и других.



Гравюра Лукаса Ворстермана с картины Питера Пауля Рубенса из «Библии Бойера»
Иллюстрация 3854 [2]



Питер Пауль Рубенс, последователь
Динарий кесаря
Холст, масло
25 января 2005 г., Амстердам, аукцион Christie's, лот 5
Эстимейт € 1 500 – 2 000



Питер Пауль Рубенс, последователь
Динарий кесаря
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 81×98,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3112

С гравюры Ворстермана было исполнено и полотно с аукциона Christie's, выставленное на торги 25 января 2005 года в Амстердаме, а также картина из Большого собрания изящных искусств ASG.

Данная картина поступила в собрание ASG без каких-либо атрибутационных сведений и экспертного заключения. На основании выявленных аналогов и явной близости композиции Рубенса она была отнесена к одному из его последователей, работавших во Фландрии в XVII веке. О том, что полотно выполнено с гравюры Ворстермана, свидетельствует ее зеркальность картине Рубенса. Однако художник имел четкое представление и о живописной композиции выдающегося фламандца, поскольку колорит, фактура и внешний облик персонажей выдержаны довольно близко к картине Рубенса. Художник, исполнивший эту композицию, прошел хорошую школу, он точен и скрупулезен в написании деталей: горностаевого воротничка на шее фарисея в золотом одеянии, меховых оторочек на рукавах персонажа, протянувшего монету Христу, детали архитектурного декора из светлого камня в виде рокайля.

Полотно Рубенса «Динарий кесаря» послужило творческим стимулом для многих мастеров не только в качестве копийного источника для граверов, рисовальщиков и последователей живописца, но и как объект разнообразных творческих вариаций и переосмыслений. Тот же Лукас Ворстерман исполнил еще один вариант гравюры «Динарий кесаря», включив в правую часть композиции изображения апостолов, которых нет в картине Рубенса. Это вольное дополнение не является фантазией самого Ворстермана. Гравер объединил в одну композицию две работы Рубенса – «Динарий кесаря» и «Христос передает ключи святому Петру». Картина Рубенса со святым Петром хранится в Берлинской картинной галерее, а гравюра Ворстермана с нее воспроизведена в той же «Библии Бойера».

Во второй вариант гравюры «Динарий кесаря», который был выполнен уже после 1621 года, Лукас Ворстерман перенес не всех персонажей композиции с передачей ключей святому Петру. Здесь

Фрагменты

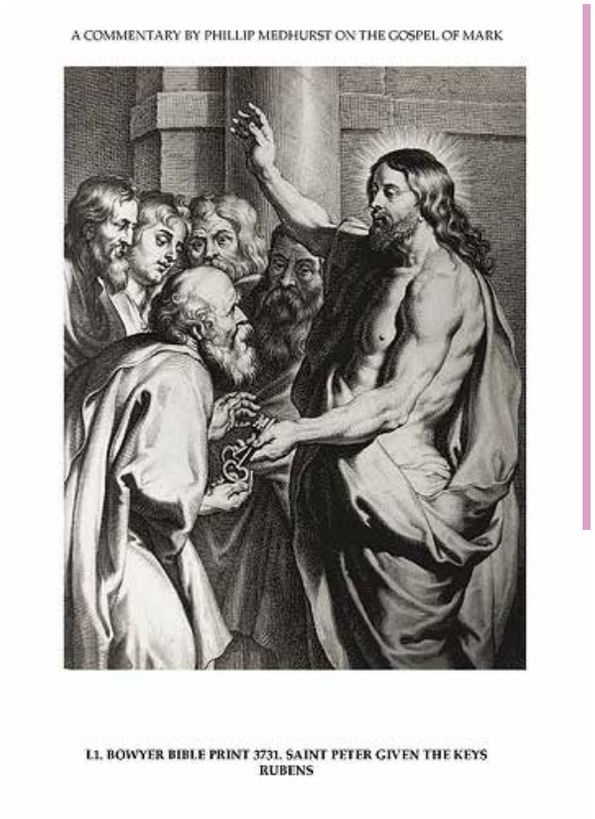








Питер Пауль Рубенс
Христос передает ключи святому Петру
Около 1614 г.
182,5×159 см
Берлинская картинная галерея



Гравюра Лукаса Ворстермана с картины Питера Пауля Рубенса
из «Библии Бойера»
Иллюстрация 3731 [фотография из открытого источника]
https://thebowyerbible.tumblr.com/post/85428732886/229thebowyerbiblegospelsjesusgivesthekeys

мы видим только трех апостолов трех разных возрастов – юношу, зрелого мужчину и старика. Замечателен безмятежный образ юноши (вероятно, святой Иоанн) – обладателя нежной боттичеллиевской красоты.

Известно, что Рубенс не одобрял подобных экспериментов со своими композициями. Ворстреман начал работу в его мастерской в 1617/1618 годах и вскоре стал лучшим гравером его картин. Именно в 1621 году между Ворстерманом и Рубенсом возникл и серьезные творческие разногласия и споры по поводу авторских прав. Возможно, поводом для них стал именно этот комбинированный вариант гравюры «Динарий кесаря». Дошло до того, что адвокаты Рубенса обратились к официальным властям с ходатайством о защите художника от нападок Ворстермана. Ходатайство было удовлетворено.

В 1624 году Ворстерман перебрался в Англию, где работал под патронажем королевской власти и дворянства. Он вернулся в Антверпен в 1630 году и начал сотрудничать с ван Дейком. С 1638 года Ворстерман вновь вернулся к работе с Рубенсом. В пожилом возрасте он стал терять зрение и жил в



нищете при поддержке антверпенской гильдии Святого Луки.

В XVIII и XIX веках к картине Рубенса «Динарий кесаря» также обращались неоднократно. Английский мастер портретной и исторической живописи XVIII столетия Джон Синглтон Копли (1738 – 1815) в 1782 году исполнил полотно на сюжет «Динарий кесаря», позаимствовав композиционное решение у Ру-

Гравюра Лукаса Ворстермана с картин Питера Пауля Рубенса
Динарий кесаря
После 1621 г.
40×50,5 см
Музей изобразительных искусств Сан-Франциско



Джон Синглтон Копли
Динарий кесаря
1782 г.
Холст, масло. 128×153,5 см
Королевская академия художеств, Лондон



Гравюра Валентайна Грина с картины Джона Синглтона Копли
Динарий кесаря
1783 г.
Меццо-тинто
Художественный музей Гарварда

бенса. Здесь удивленные фарисеи также изображены слева, а Христос – справа, причем жесты его обеих рук явно скопированы с рубенсовского Иисуса. В 1783 году с картины Синглтона Копли была выполнена гравюра. Ее автор – англичанин Валентайн Грин (1739 – 1813), и хранится она в Художественном музее Гарварда.

С картин Синглтона Копли часто делал гравюры Энтони Фогг. Об этом гравере и художнике известно немного. Он работал на рубеже XVIII – XIX веков и изготавливал гравюры с картин Марчелло Баччарелли (1731 – 1818), Уильяма Бичи (1753 – 1839), Иоганна Якоба Бидермана (1763 – 1830) и Рубенса [3, vol. 5, p. 537]. Он, как и Лукас Ворстерман, уже в XIX веке исполнил зеркальную гравюру с «Динария кесаря» Рубенса, внеся незначительные изменения в детали, в результате чего у Иисуса не стало торчащего кончика бороды.

Как и многие выдающиеся произведения искусства, картина Рубенса «Динарий кесаря» стала источником вдохновения для нескольких поколений мастеров. Практически каждый повтор этой композиции имеет славную историю создания, а полотно «Динарий кесаря» последователя Рубенса из Большого собрания изящных искусств ASG является одним из наиболее примечательных в коллекции фламандской живописи XVII века.



Гравюра Энтони Фогга с картины Питера Пауля Рубенса
Динарий кесаря
XIX в.
34×40,5 см [фотография из открытого источника http://www.sulisfineart.com/anthony-fogg-19th-century-engraving-after-rubens-the-tribute-money.html]

Список использованной литературы:

1. The Tribute Money [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1430457
2. A Commentary by P. Medhurst on the Gospel of Mark [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.scribd.com/document/26415269/An-Illustrated-Commentary-on-the-Gospel-of-Mark-Main-File-Revised (lfnf j,hfotybz 2/05/2017)
3. Benezit E. Dictionnaire critique et documentaire Des Peintres Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs. – Paris: Editions Gründ, 1999.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том I

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

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

ЖИВОПИСЬ
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

иконография и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях и на аукционах

•

КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

полный список сюжетов картин

•

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

•

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

КАСПАР НЕТШЕР



БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного
института антиквариата, к.п.н.



Дата рождения: 1639

Место рождения: Гейдельберг

Дата смерти: 15 января 1684

Место смерти: Гаага

Учеба: Хендрик Костер, Герард Терборх

Жанры: Портретный, исторический, мифологический, религиозный, бытовой

Известные работы: «Кружевница» (1662 г., Собрание Уоллеса, Лондон), «Точильщик, прядильщица и мальчик» (1662 – 1664, Музей искусств, Филадельфия), «Дама у окна» (1666 г., Музей фон дер Хейдт, Вуппераль), «Портрет пожилой дамы» (1670 г., Картинная галерея, Кассель), «Пастух и пастушка» (1683, Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг)

Каспар Нетшер
Автопортрет
1660 – 1684 гг.
Дерево, масло
Рейксмюсеум, Амстердам

Осенью 2012 года на французском аукционе France – Chartres, Galerie de Chartres Sarl Международным институтом антиквариата было приобретено полотно, атрибутированное итальянской школой XVII века. Привязки к конкретному имени художника не было, как и не было определенности с сюжетом. Картина имела довольно обобщенное название «Легенда Дианы».

В центре композиции действительно изображена богиня охоты Диана, которую легко узнать по украшению в волосах в виде полумесяца. Она нагнулась к полуобнаженной героине, сидящей на земле, на переднем плане. Однако в античной мифологии отсутствуют сюжеты, описывающие любовные связи юной и целомудренной Дианы со своими нимфами, чего не скажешь о Юпитере, который, приняв образ Дианы, соблазнил одну из ее нимф – Каллисто. Данный сюжет описывается в «Метаморфозах» древнеримского поэта Овидия («Мет.», 2:442 – 453). Каллисто – нимфа Дианы,

Каспар Нетшер, последователь
Юпитер и Каллисто
Голландия, XVII в.
Холст, масло.
53×39,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3447



давшая обет безбрачия. Верховный бог римлян Юпитер влюбился в нее, но, поняв, что целомудрие нимфы не позволит ему добиться успеха, принимает образ Дианы, которой Каллисто отказать не может. Вскоре беременность нимфы стала заметна. В гневе Диана превращает ее в медведицу. Но Юпитер вознес Каллисто на небо, превратив в созвездие Большой Медведицы.

Таким образом, данный сюжет можно атрибутировать как сцену соблазнения Каллисто Юпитером. К данному сюжету в разное время обращались многие живописцы: Доссо Досси (1528 г., Вилла Боргезе, Рим), Питер Пауль Рубенс (1613 г., Государственный музей, Кассель), Карел Филипс Спиеринкс (нач. XVII в., Музей искусств, Филадельфия), Якопо Амигони (ок. 1739 года, ГЭ, Санкт-Петербург), Франсуа Буше (1744 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) и др. Интересную трактовку данного сюжета дал итальянский мастер XVII века Пьетро Либери (1605 – 1687). Его картина «Юпитер и Каллисто» проходила на аукционе Christie's 25 апреля 2008 года в Лондоне. Эстимейт работы составил 69,160 – 88,920 $, а итоговая сумма, за которую полотно была продано, – 225,680 $.

Подобно композиции из Большого собрания изящных искусств ASG,



Пьетро Либери
Юпитер и Каллисто
Холст, масло. 117×170 см
25 апреля 2008 г., Лондон,
аукцион Christie's, лот 102
225,680 $ (эстимейт 69,160 – 88,920 $)



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

Каллисто полулежит на земле, опираясь на левую руку. Над ней мы видим Юпитера в образе Дианы с полумесяцем в волосах. Он дотрагивается до лица нимфы. В левой части – амур с орлом – символом Юпитера, олицетворяющим силу и мудрость верховного бога. На картине из собрания ASG амур с орлом изображен справа, держащим у лица маску как знак произошедшего преображения или метаморфозы.

Пьетро Либери, или Либертино, работал, в основном, в Италии. Его учителем был Алессандро Варотари, чья картина «Адам и Ева» находится в собрании ASG.

Путешествовал Либери и в Португалию, Испанию и на юг Франции. Нет никаких свидетельств о пребывании мастера в Голландии. Однако именно в этой стране было исполнено полотно также на сюжет «Юпитер и Каллисто», столь близкое к картине Либери. Автором ее являлся Каспар Нетшер (1639 – 1684) – выдающийся голландский живописец, в первую очередь известный своими портретными изображениями. Данное полот-



Гравюра Яна Верколье с картина Каспара Нетшера
Юпитер и Калисто
Последняя треть XVII века
Меццо-тинто
38,5×30 см
Гравюрный кабинет, Берлин

но, местонахождение которого на сегодняшний день не известно, было повторено затем много раз учениками и последователями мастера. О том, что картина была написана именно Нетшером, достоверно известно благодаря гравюре с нее, исполненной Яном Верколье (1650 – 1693). Исходя из дат жизни этих двух живописцев, можно сделать предположение, что картина «Юпитер и Каллисто» была написана Нетшером в 1660 – 1680-е годы. В это же время жил и Либери, а потому вопрос о его взаимовлиянии с Нетшером остается открытым.

Кроме Берлина гравюра того же Верколье с картины Нетшера хранится в Рейксмюсеуме Амстердама. О судьбе живописного полотна Нетшера ничего не известно. По гравюрам мы можем составить представление о его композиции, внешнем облике главных персонажей, пейзаже на заднем плане. Однако богатого и изысканного колорита, присущего в целом Золотому веку голландского искусства - XVII столетию – и Каспару Нетшеру в частности, мы не увидим.

Нетшер прожил недолгую жизнь, всего 45 лет. По одной из версий он

родился в Гейдельберге, а по другой – в Праге. Его отец – Иоганн Нетшер – был скульптором из Штутгарта. Он женился на Элизабет Веттер – дочери мэра Гейдельберга против воли ее отца. Когда Каспару было два года, его отец умер в Польше. Во время гражданской войны в Гейдельберге мать Нетшера с четырьмя детьми бежала из города и остановилась в Арнеме, где маленький Каспар был усыновлен богатым врачом Туллекенсом. Отчим видел в своем сыне врача, но, заметив у него склонность к рисованию, отдал его на обучение в мастерскую Хендрика Костера, а затем к Герарду Терборху в Девентер. Очень быстро Нетшер становится лучшим учеником Терборха, его ассистентом, а также моделью для нескольких полотен. По достижении совершеннолетия Нетшер работает по заказам арт-дилеров и копит деньги для путешествия по Европе в целях совершенствования своего мастерства. В 1658 году он отправился на корабле в Бордо, чтобы оттуда по суше добраться до Италии. В Бордо он знакомится с математиком и проектировщиком фонтанов Ходайном и женится на его дочери Маргарет. Данное обстоятельство изменило планы художника, в Италию он так и не попал. В этот период художник писал много интерьерных сцен. Не большие по формату, сегодня они высоко ценятся за уровень исполнения и точность в передаче фактуры (особенно тканей). После рождения сына в 1662 году, опасаясь гонений на протестантов, Нетшер возвращается в северную Гаагу. Здесь он с успехом занимается портретной живописью. Козимо III Медичи покупает четыре его работы. В этот период Нетшер, вероятно, работал с такими именитыми мастерами, как Франц ван Мирис Старший (1635 – 1681), Герард Дау (1613 – 1675) и Геррит де Хох. Тогда же он создает свое самое знаменитое полотно «Дама у окна» (1666 г., Музей фон дер Хейдт, Вуппертальь).

Высокое покровительство художнику оказывал Вильгельм III, благодаря чему финансовое положение Нетшера поправилось, и он стал часто писать представителей высшего сословия. Он изображал их в интерьерах, предметы для которых отбирал с особой тщательностью и вкусом. Дамы на его картинах одеты в роскошные платья, отливающие блеском глянцевого атласа. Современники особенно ценили Нетшера за его тонкий легкий штрих, яркий, но не «кричащий» колорит и деликатную свето-теневую моделировку. Художник был в зените славы, когда его сразила подагра, но даже будучи прикованным к постели он продолжал работать и умер в 1684 году в Гааге. Художниками стали и сыновья Нетшера – Константин (1668 – 1722) и Теодор (1661 – 1732).

По уровню живописного мастерства, гармонии колорита и тонкости тонировок Нетшер уступал как своему современнику Францу ван Мирису, так и учителю Герарду Терборху, мужской портрет которого хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.

Есть в собрании и работа Яна Верколье, который сделал гравюру с утраченной работы Нетшера «Юпитер и Каллисто».

Нам сложно судить о том, как обстояли дела с колоритом в работе Нетшера «Юпитер и Каллисто». Не позволяет нам этого сделать и гравюра Верколье. Однако до наших дней сохранилось несколько работ, повторяющих данную композицию и исполненных учениками и последователями мастера. Среди общего их числа лучшей можно на-



Каспар Нетшер
Дама у окна
1666 г.
Музей фон дер Хейдт, Вуппертальь



Герард Терборх
Мужской портрет
Голландия, XVII в.
Холст, масло. 42×29 см
БСИИ ASG, инв. № 02-2040



Ян Верколье
Мужской портрет
Голландия, 1670 г.
Холст, масло. 60×48 см
БСИИ ASG, инв. № 02-4279

звать работу мастерской Нетшера, проходившую на аукционе Trinity International Auctions & Appraisals 6 октября 2007 года. Картина была продана за $16,730.

Первоначально данное полотно находилось в галерее Нортон в



Шильдик с картины мастерской Каспара Нетшера «Юпитер и Калисто»



Каспар Нетшер, мастерская
Юпитер и Каллисто
Холст, масло. 52×42 см
6 октября 2007 г., аукцион Trinity International Auctions & Appraisals (США), лот 0023
$ 16,730



Фрагмент гравюры Яна Верколье с картины Каспара Нетшера «Юпитер и Калисто» Фрагмент включает изображение двух собак в правой части гравюры Гравюрный кабинет, Берлин



Каспар Нетшер, последователь
Юпитер и Каллисто
Холст, масло.
84,5×111 см
18 ноября 2015 г., Лондон, аукцион Christie's, лот 457
2,658 $ (эстимейт 2,276 – 3,792 $)

Нью-Йорке, затем проходило на аукционе Sotheby's (17 января 1996 г., лот 87), где было куплено Уолтером Лангером, и вновь было выставлено на торги в 2007 году. К нижней части картинной рамы прикреплен шильдик с названием работы, именем художника и годами его жизни. И хотя, в соответствии с надписью, автором работы указан сам Нетшер, эксперты аукциона отнесли ее к мастерской живописца. Действительно, несмотря на высокий уровень живописи, данная композиция отличается в деталях от гравюры Верколье, изготовленной непосредственно с картины самого Нетшера. Например, у левой кромки картины мы не видим пса, который присутствует на гравюре Верколье, но уже справа, поскольку исполнена она в зеркальном отражении.

Примером работы «Юпитер и Каллисто» последователя Каспара Нетшера может служить полотно, проходившее на аукционе Christie's в Лондоне 18 ноября 2015 года.

По сравнению с картиной мастерской Нетшера, данная работа, безусловно, слабее по уровню исполнения. Здесь в левой части присутствует изображение пса, хотя и в ракурсе, отличном от гравюры. Изменен был и формат композиции (84,5×111 см). Мы не знаем размеры полотна самого Нетшера, хотя, как известно, художник писал, в основном, небольшие картины. Не была, по-видимому, исключением и «Юпитер и Каллисто». Подтверждением этому может служить работа мастерской Нетшера, размер которой равен 52×42 см, а также близкая ей



Фрагменты картины «Юпитер и Каллисто» последователя Каспара Нетшера БСИИ ASG, инв. № 04-3447

по формату картина последователя живописца из Большого собрания изящных искусств ASG – 53×39,5 см.

Как уже говорилось выше, французские эксперты атрибутировали ее как работу итальянской школы XVII века. Однако на основе сопоставительного анализа и очевидной близости данного полотна композиции Нетшера можно сделать вывод о ее принадлежности голландской школе того же столетия. В данной работе, так же как и на картине мастерской живописца, мы не видим собаки у левой кромки, а у Каллисто в колчане всего две стрелы. Однако уровень исполнения композиции не позволяет отнести ее к мастерской Нетшера, картины которой отличались высоким классом техники рисунка и насыщенностью колористической палитры. Работали над картиной из собрания ASG два живописца, причем «поля работы» каждого легко разграничить. Фигура Каллисто на переднем плане написана более мастеровитым художником. Об этом свидетельствует тщательная проработка ее темных волос и хорошее знание анатомических особенностей при передаче строения руки и ступней. Как известно, живопись Каспара Нетшера особенно высоко ценилась за фактурные эффекты при изображении шелков и восточных ковров, не многие могли соперничать с ним в этой области. Последователь Нетшера из собрания ASG также проявил себя талантливым продолжателем традиций мастера, что особенно ярко проявляется в изображении красной драпировки с множеством складок и платья глубокого оттенка синего цвета, украшенного золотым шитьем.

Что касается фигуры Юпитера-Дианы, ее золотистого платья и высоко развевающейся драпировки, амура с маской, бурой трафаретной зелени деревьев в правой части, а также горного пейзажа с довольно обобщенным рисунком кучевых облаков, то здесь мы не увидим столь высокого владения живописными приемами. В целом подобная практика, когда над одной композицией работали сразу несколько живописцев, была довольно распространенным явлением не только в среде подмастерья именитых живописцев. Выдающиеся художники также часто творили в тандеме, каждый работая над теми частями или элементами композиции, где их талант проявлялся ярче всего.

Фрагменты картины «Юпитер и Каллисто» последователя Каспара Нетшера БСИИ ASG, инв. № 04-3447





Каспар Нетшер
Вертумн и Помона
1681 г.
Государственный музей Берлина



Каспар Нетшер
Дама с фруктами и служанка
Glynn Vivian Art Gallery

Каспар Нетшер, несмотря на то, что являлся признанным мастером портретного жанра, не раз обращался к сюжетам из «Метаморфоз» Овидия. В 1681 году он пишет «Вертумна и Помону», где бог садов и фруктовых деревьев соблазняет красавицу Помону, приняв образ старухи.

При изображении мифологических и жанровых сцен весьма характерным для художника является и построение композиции, когда один из персонажей возвышается над героем, сидящим на земле. Часто он склоняется к нему, приближаясь лицом или дотрагиваясь руками. В качестве примера можно привести работы «Пастух и пастушка» (1683, Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг) и «Дама с фруктами и служанка» (Glynn Vivian Art Gallery).

Аналогичный композиционный строй был применен Нетшером и в работе «Юпитер и Каллисто». Тот факт, что авторская версия данной композиции не сохранилась, затрудняет проведение более глубокого искусствоведческого анализа полотен его мастерской и последователей. Однако именно благодаря им сегодня мы имеем возможность расширить рамки представлений о творчестве этого талантливого живописца.

Список использованной литературы:

1. Caspar Netscher [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.artuk.org/discover/artworks/search/actor:netscher-caspar-16391684/page/3 (дата обращения 12.04.2017)
2. Нетшер Каспар (Netscher Caspar) (1639 – 1684) – нидерландский художник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post145889693/(дата обращения 12.04.2017)
3. Netscher (Dutch) Jupiter & Callisto Oil Painting [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://new.liveauctioneers.com/item/4184021 (дата обращения 12.04.2017)
4. Trinity Sells American, Russian & Old Masters Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.antiquesandthearts.com/trinity-sells-american-russian-old-masters-art/ (дата обращения 13.04.2017)
5. Jupiter und Callisto [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://skd-online collection.skd.museum/de/contents/showArtist?id=569753 (дата обращения 14.04.2017)
6. Pietro Liberi (Padua 1605-1687 Venice) Jupiter in the guise of Diana and the nymph Callisto [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.christies.com/lotfinder/paintings/pietro-liberi-jupiter-in-the-guise-of-5063520-details.aspx (дата обращения 14.04.2017)
7. After Caspar Netscher Jupiter and Callisto [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.christies.com/lotfinder/Lot/after-caspar-netscher-jupiter-and-callisto-5947055-details.aspx (дата обращения 15.04.2017)

ПУГАЛО, ЦВЕТОК ЧЕРТОПОЛОХА И ЕХИДНА

К 390-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Виллем ван Алст (1627 – после 1683) – один из лучших мастеров натюрморта нидерландского барокко – родился в Делфте в семье одного из руководителей магистрата, нотариуса Яна ван Алста, учился живописи у своего дяди, художника Эверта ван Алста. В 1645–1649 годах ван Алст живёт и работает во Франции, затем до 1656 года – в Италии, где был известен под именем Гильермо д`Оланда. Длительное время он находится во Флоренции в качестве придворного художника великого герцога Тосканского Фердинандо II Медичи.

Во Флоренции ван Алст встретился с голландскими художниками – мастерами натюрморта Маттиасом Витхосом и Отто Марсеусом ван Стриком. Он вступает в «Клику живописцев» – ассоциацию северных художников, живущих в Италии, и от них получает прозвище Vogelverschrikker (Пугало). Ван Скрик, по прозвищу Ехидна, часто выполнял в натюрмортах ван Алста изображения насекомых.

С 1657 года и вплоть до своей кончины художник живёт и работает в Амстердаме, вполне преуспевая. Судя по финансовым документам 1660-70-х годов, в этот период его работы выросли в цене более чем в 20 раз.

В натюрмортах ван Алста часто встречается изысканный синий бархат. Художник использует безумно дорогой лазуритовый пигмент. Этот ингредиент завозился из далекого Китая, и его использование существенно повышало стоимость картин автора.



Виллем ван Алст
Сливы и персики на синем бархате
Музей Принсенхоф, Делфт



Виллем ван Алст
Натюрморт с фруктами в позолоченной вазе
Холст, масло, 64 х 79 см



Виллем ван Алст «Натюрморт с фруктами» (1653). Частная коллекция. Судя по дате написания картины, пчелу, соблазнившуюся медовым ароматом белого инжира, написал ван Скрик

В настоящее время его полотна можно увидеть в крупнейших музеях и картинных галереях Амстердама, Берлина, Вашингтона, Дрездена, Вены, Мадрида, Парижа, Оксфорда и др.

В написании цветов чувствуется влияние Яна Давидса де Хеема, от которого ван Алст перенял свои коричневые фоны, обширную листву и то, каким образом стебель или ветвь занимает пространство картины. Однако его прохладная палитра цветов и зелени, усвоенная во время пребывания во Франции и Италии, деликатная и гармоничная образная организация элементов должны быть отнесены к собственным находкам. Наиболее важным вкладом ван Алста в жанр стало введение асимметричных мотивов, которые создают энергичные диагонали. Этот новый тип композиций вскоре подхватили его последователи. Более 60 натюрмортов художника сохранилось до наших дней.

Один из них - «Натюрморт с фруктами в позолоченной вазе» - был продан на недавнем (25 апреля 2017 года) аукционе крупнейшего европейского аукционного дома Доротеум (Вена). При эстимейте картины 70-100 тысяч евро ее окончательная цена достигла 112,5 тысяч. Эксперты относят время создания картины после 1659 года, когда ван Алст перестал подписывать произведения итальянской версией своего имени – Гильермо д`Оланда.

Практически во всех натюрмортах художника, в том числе и приведенных здесь, присутствует метафизический план: земные дары даны в

момент их наивысшей зрелости, за которой наступит неизбежное увядание.

Натюрморты ван Алста пронизаны светом, что при глухом фоне несколько стирает очертания предметов и усиливает ощущение окутывающего формы легкого сияния.

Дата его смерти неизвестна, но это было после 1687 года.

Работы Виллема ван Алста оказали влияние на дальнейшее развитие натюрморта в голландской живописной школе, к числу художников, развивавших его традиции вполне можно отнести Карела ван Вогелера. Он словно принял эстафету от ван Алста и стал одним из ведущих голландских художников-натюрмортистов второй половины XVII столетия.

Карел ван Вогелер (1653-1695) родился в городе Маастрихте, нидерландской южной провинции Лимбурга, там же он обучался художественному мастерству. В Нидерландах он был прозван Distelbloem (цветок чертополоха). Такие прозвища, как правило, сочетали излюбленную тематику художника и качества его характера, из чего можно предположить, что Вогелер был довольно колкого нрава.

Между 1671 и 1675 годами, как ван Алст и ван Скрик, переехал в Рим, где учился в студии знаменитого художника Карло Маратти (1625-1713), придворного живописца Людовика XIV. Если ван Алст писал четыре типа натюрмортов: цветочные композиции, фрукты, завтраки и композиции птиц, то Вогелер оставил после себя исключительно натюрморты с цветами и фруктами.

Характерным для стиля Вогелера является свободный, волнистый мазок и использование некоторых излюбленных цветов: красного, голубого, желтого, а также оттенков багряного. Все это мы видим в картине Вогелера из Большого собрания изящных искусств ASG «Букет цветов на антаблементе». Кроме цветов чертополоха в картине присутствует еще одна «визитная карточка» художника: блестяще написанные отцветающие полосатые тюльпаны. Вкупе с Х-образной композицией букета это позволяет предположить, что картина создана после приезда в Рим. В этот период Вогелер был увлечен творчеством натюрмортиста Марио Нуцци (1603-1673), прозванного Марио д' Фиори, и хотя он быстро перерос его влияние, большинством стал восприниматься как преемник великого мастера и заслужил прозвище Карло д' Фиори.

Как и в большинстве своих работ, Вогелер изображает здесь цветы, размещенными в вазе. На вазах часто изображены рельефные узоры, фигуры, что позволяет им выглядеть как самоценные декоративные объекты, а не просто контейнеры для цветов. Так и в произведении из БСИИ, несмотря на то, что оно нуждается в реставрации, вполне читаемы тусклый блеск серебра, богатая отделка вазы и ее изысканная форма.



Карел ван Вогелер
Букет цветов на антаблементе
БСИИ ASG, инв. № 04-4826.
Холст, масло. 90 х 62,5 см

Одно из произведений Вогелера – «Цветочный натюрморт» – было выставлено в аукционном доме «Корнерс» (Украина) в 2011 году с эстимейтом 50-80 тысяч долларов. Картина имеет подпись, расположенную на торце каменной столешницы: CAREL DE VOGELAR IN ROMEN. Эта подпись, сочетающая и голландские, и итальянские элементы языкового стиля, с большой вероятностью говорит о недавнем приезде молодого художника в Рим – около 1674 года.

Известно, что художник посещал Лион и Париж, в остальное время он работал в Риме вплоть до своей ранней кончины в 42 года. Живописная манера Вогелера в изображении цветочных композиций оказала влияние на некоторых более молодых художников с севера, работавших в то время в Риме, таких как Кристиан Беренц и Игнацио Стерн, произведения которых также имеются в БСИИ ASG.



Карел ван Вогелер
Цветочный натюрморт
Вт. половина XVII в.
Холст, масло. 99х74,5 см

Произведения Карела ван Вогелера хранятся в Галерее Боргезе в Риме, Королевской галерее Маурицхёйс в Гааге и других художественных музеях Нидерландов, Италии и Франции.

Творчество Отто Марсеуса ван Скрика так же на сегодняшний день по праву входит в сокровищницу мирового искусства, в январе 2016 года одна из его картин продана на аукционе Сотбис за 125 тыс. долларов. Прозвище свое, Ехидна, художник получил за то, что после возвращения в Нидерланды в 1657 году занялся культивированием в болотистых угодьях различных растений, животных и насекомых с целью их написания. Именно такие персонажи изображены на картине из БСИИ «Лесная чаща с бабочками, змеёй и небольшими животными».



Отто Марсеус ван Скрик
Лесная чаща с бабочками, змеёй и небольшими животными
Холст, масло
116x92 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3436

Источники:
http://www.viardo.su/article/katalog/fogelar_karel_van.htm
http://korners.kiev.ua/painter/12081/
http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post347569727/
https://www.livemaster.ru/topic/1813137-hudozhnik-zolotogo-veka-gollandii-villem-van-alst
https://books.google.ru/books?id=oG8TBAAAQBAJ&pg=PA92&lpg=PA92&dq=%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BC+%D0%B2%D0%B0%D0%BD+%D0%90%D0%BB%D1%81%D1%82&source=bl&ots=iGD7Rv3oDY&sig=qoRf_Cw8qPN7U696OApSp76RrUE&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiy-4vyx-XTAhWIFCwKHfveCnc4ChDoAQhbMA8#v=onepage&q=%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BC%20%D0%B2%D0%B0%D0%BD%20%D0%90%D0%BB%D1%81%D1%82&f=true
https://alexpainting.wordpress.com/2014/12/31/willem-van-aelst/
http://fineartblog.ru/%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BC-%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%B0%D0%BB-2014-05-21/
https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/12398-old-master-paintings/lotID/28/lot/2197209-willem-van-aelst.html?currentPage=1&results=sold

ЧЕСТОЛЮБИВЫЙ И ВОИНСТВЕННЫЙ МАТЬЁ

К 410-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

С 22 марта по 26 июня этого года в филиале Лувра во французском городе Ленсе экспонируется ретроспектива трёх самых загадочных художников во французской истории – братьев Антуана, Луи и Матьё Ленен. Сегодня они входят в число наиболее значительных живописцев XVII века наряду с Никола Пуссеном и Жоржем де Латуром. Экспозиция «Тайна Ленен» – первая за последние четыре десятилетия, в ней представлены 55 из 75-ти известных картин, созданных этим трио. Выставка разделена на пять секций, ключевые из которых три: «Непонятый гений Луи», «Портретист и миниатюрист Антуан» и «Честолюбивый Матьё», таким образом кураторы пытаются идентифицировать художественную личность каждого из братьев. На одной из незавершенных работ – их общем портрете – они запечатлены стоящими плечом к плечу.

Будущие художники родились в семье зажиточного крестьянина и винодела из Лана (Пикардия) Исаака Ленена. Антуан (ок. 1588-1648) был третьим из пяти сыновей,



Ленен, братья «Трое мужчин и мальчик» (ок. 1648 г.), Национальная галерея, Лондон

Луи (ок. 1593-1648) – четвёртым, а Матьё (1607-1677) – последним. Исаак Ленен купил должность королевского сержанта соляного амбара (1595) и владел многими домами, виноградниками, лугами и лесами в Лане и окрестностях. В том, что трое из пяти братьев стали художниками, нет ничего удивительного: в Лане и в соборе, и при монастырях существовал не большой, но достаточно активный художественный центр. В течение года Ленен брали уроки у одного проезжего художника, а затем отправились в Париж совершенствовать свое мастерство. Пренебрегая формальностями, медлительными и дорогостоящими, корпорации живописцев и скульпторов, они оказались в привилегированном месте – Сен-Жермен-де-Пре, где Антуан стал мастером живописи и устроился со своими братьями на улице Пренсес. Жизнь на левом берегу Сены отличалась от официального правого берега: ежегодно устраивались ярмарки, собиравшие люд со всей Франции, дававшие богатые впечатления для будущих жанровых картин, столь непохожих на официальное искусство. Тут же была колония фламандских художников, с которыми, по всей вероятности, тесно общались братья.

Ленен работали над украшением знаменитой часовни Юной Девы. Хотя вся их творческая жизнь развернулась в Париже, они никогда не обрывали связей с Ланом, где остались их родители и собственность. Мастерская, где трудились три брата, вскоре стала знаменитой.

Братья, как правило, подписывали работы, ограничиваясь одной фамилией, поэтому творческое наследие каждого определяется исходя из приоритета тех или иных жанров или тем. Но некоторые картины братья писали совместно, определяя заранее объем участия каждого.

Признание и профессиональную репутацию братьев Ленен удостоверяет принятие их в 1648 году в только что образованную Королевскую академию живописи и скульптуры. В том же году старшие братья – Антуан и Луи -скоропостижно скончались, умерев следом друг за другом в течение трех дней, и постепенно творчество Ленен стало соотноситься лишь с именем младшего брата Матьё, что дополнительно затруднило атрибуцию приписываемых им картин.

Матьё, который по завещанию, составленному еще в 1646 году, был объявлен наследником братьев, стал владельцем достаточно большого состояния. Он стремится занять в обществе место, не связанное с профессией живописца, а получив в 1662 году ленту ордена Св. Михаила, что практически равнозначно дворянскому титулу, старается не вспоминать больше о своем прежнем ремесле и не иметь ничего общего с памятью о братьях. Именно этим можно объяснить то забвение (особенно после его кончины 20 апреля 1677 года), которое постигло творчество братьев Ленен.

Творческое наследие Матьё в период 1648-1662 годов в основном представлено портретной и жанровой живописью, отражавшей уже новые общественные вкусы, да и сам Матьё принадлежал по существу уже другому поколению.

Главное наследие Ленен, принесшее им хотя и запоздалую, но громкую славу, – картины, рисующие сцены из крестьянской жизни, полные удивительной суровой честности и вместе с тем художественно цельные и даже строго элегантные. Сцены повседневной крестьянской жизни у братьев Ленен лишены караваджистской апологии грубой нищеты, игрушечной забавности голландцев (А. ван Остаде) или брутальной иронии фламандца А. Браувера. Они полны уверенного покоя, сдержанного достоинства и сознания собственной социальной значимости, которые французское третье сословие обрело лишь сто лет спустя, в преддверии буржуазной революции. Именно тогда, в середине XVIII века, эти новые образы получили свое значимое живописное воплощение у Ж.-Б. Шардена и Ж.-Б. Грёза. Интерес художников к крестьянской теме неуклонно возрастал и в течение XIX века вплоть до Ж.-Ф. Милле.

Произведения братьев Ленен покупали такие знаменитые исторические персонажи, как российская императрица Екатерина Великая, а сейчас они пользуются популярностью в мировых музеях.

Луи наименее часто упоминается в старых источниках, но именно он считается художественным гением семьи, автором большинства крестьянских сцен, а также единственным из трио, чьи картины демонстрируют реальное чувство ландшафта. Все новаторство братьев Ленен, особенно Луи, дает сравнительный анализ двух картин крестьянской жизни: «Крестьянская семья во дворе» Ж.-Б. Шарпантье из БСИИ и «Трапеза крестьян» Луи Ленена. Насколько искусственна сцена и сами образы крестьян у Шарпантье, чего стоят накрахмаленные белоснежные чепцы у женщин, новехонькая утварь, чистейший двор, по которому не ходят куры, не теряется ни былинки из задаваемого живности корма, бабушка с достоинством кормилицы дофина и т.д. И вот крестьянская семья Луи Ленена, самоуважение которой зиждется на признании незыблемым порядка вещей, при котором хлеб добывается тяжким трудом. При этом они деятельно добры и готовы поделиться своим скудным куском с теми, кому еще труднее. Мать семейства, миловидная женщина, изможденная суровыми буднями, готова делиться с путниками нелишним куском, ибо в этом она усматривает право просить Всевышнего, чтобы эта участь – жизнь на подаяние – миновала ее семью. Луи Ленен мастерски передает цвет грубых одежд, выгоревших от солнца и пропитанных пылью, сумрачность малоосвещенной и бедной комнаты и словно сущность самой жизни ее обитателей – скромной, неяркой и однообразной.

При этом нужно иметь в виду, что картины Шарпантье и Ленена разделяет практически столетие, а насколько творчество Луи Ленена ближе к правде жизни. Александр



Жан-Батист Шарпантье (1728-1806)
Крестьянская семья во дворе
Холст, масло, 92х73,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2241



Луи Ленен
Трапеза крестьян
1642 год. Лувр.
Холст, масло. 97х122 см

Бенуа писал, что в скромном, тихом, несколько ограниченном творчестве Ленен наметились первые, возможно не осознанные, признаки какого-то протеста против напыщенной лжи официального искусства. В то же время это творчество отвечало той потребности общества, в которой можно видеть «влечение к чистой живописи». От Ленэнов протянуты нити к Вермеру, к Шардену, к Лонги, к Дролленгу, к Рунге, к «датчанам начала XIX в.», к Венецианову и к Сезанну, и в «обратную сторону» — к Бассано, Эртсену и Бёклару.

Таким образом, Луи Ленен в сущности стал создателем крестьянского жанра во французской живописи XVII века. При упоминании братьев Ленен именно Луи выступает как главная творческая фигура. Расцвет его искусства относится к началу 1640-х годов, когда он проявил себя как самостоятельный и оригинальный мастер. Художник непосредственно обращается к жизни французского крестьянства; он относится к своим героям с чувством глубокого уважения: ощущением поэзии и строгой правдивости исполнены его сцены крестьянского быта, где действуют величаво-спокойные, полные достоинства, неторопливые люди. Картины невелики по размерам, и «Трапеза крестьян» скорее исключение. Братья Ленен более чем на сто лет опередили движение европейской живописи, создав совершенно особенную живопись не только в образно-тематическом, но и в композиционно-колористическом плане. В их картинах совсем нет доминировавших тогда в парижской школе живописи эффектной театральности и репрезентативности. Сами будучи выходцами из крестьянской среды и никогда не порывавшие тесных связей с ней, Ленен с истинно крестьянской невозмутимостью и стоицизмом уберегли от подавляющего влияния итальянского барокко собственные уникальные художественные достижения.

К концу XVIII века имена братьев Ленен были почти полностью забыты, что неудивительно – суровое и трагическое время требовало иных героев, нежели утомленные, но не сломленные крестьянской суровой действительностью герои картин Луи Ленена. Творчество братьев заново открыл в середине XIX века писатель и историк искусства Жюль Шанфлёри. Их работы несомненно оказали влияние на творчество Г. Курбе, дружившего с Шанфлёри. По мере того как просыпается все более и более сознательное отношение к живописной сущности, интерес ко всем этим мастерам (в свое время стоявшим на втором и на третьем плане) становится все более и более острым. Когда-то их просто принимали за ограниченных копиистов действительности, в XIX веке в них более всего любуются живописными достоинствами. Списывая, не мудрствуя лукаво, природу и жизнь, эти художники проявили в самом подборе мотивов свой личный вкус, зачастую более изысканный, нежели вкус их блестящих товарищей, пользовавшихся общим признанием.

Часть творческого наследия Ленен – картины религиозного и мифологического содержания – вполне в духе мастеров парижской школы. Другая часть – портреты, стилистически довольно несхожие и поэтому приписываемые порой разным мастерам в результате неправильных атрибуций.

В композициях братьев Ленен, как правило, нет действия или занимательного повествования, они не событийны. Жанровые картины решены как групповые портреты с яркими характеристиками отдельных индивидуальностей; художник собирает своих героев вокруг стола, за мирной беседой, за предобеденной молитвой, за скудной тра-

пезой, где царят патриархальные нравы семейного уклада. И при всем этом их картины резко отличаются от всех других «натуралистских» картин первой половины XVII века: в них действительность списана с какой-то прямо «фотографической» точностью. Иные картины Ленэнов, как называл их Бенуа, простодушны и неуклюжи, как работы любителей, иные даже просто беспомощны. Однако в лучших из них все же всегда проявляется настоящий глаз художника — как в остроте объективно подмеченных подробностей, так, в особенности, в общем тоне.



Матье Ленен «Ссора в харчевне»

К числу удивительно слабых в композиционном отношении следует отнести картину Матьё Ленена «Ссора в харчевне». Действительно, трудно представить, что Матьё Ленен, прожив значительную часть жизни в деревне, никогда не видел ссор, переходящих в драку, но насколько искусственна воспроизведенная им сцена: замедленные жесты главных участников, они погружены в свои мысли, юноша замахивается как бы по обязанности и не стремится приблизиться к своему противнику, между ними пятеро абсолютно безучастных к происходящему лиц, и даже собака не опасается, что ее случайно заденут в потасовке...

Несколько более натуральна картина из БСИИ ASG «Картежники» круга Матьё Ленена. Здесь участники объединены общим действом: часть играет в карты, а оставшиеся ждут развязки игры. Достаточно убедительно передается психологическое состояние героев, напряженное у мужчины, сидящего к зрителю вполоборота, и невозмутимо спокойных его визави, видимо, считающих свою позицию беспроигрышной. Для подтверждения этого художник даже раскрывает нам карты, которые держит игрок слева, там туз, по всей видимости, козырный.

Картина привлекает внимание своей красочной гаммой, несмотря на общий серо-коричневый колорит, художнику удается так подобрать тоны, что у зрителя не возникает и мысли о каком-то единообразии. Неяркая атмосфера прямо светится, а персонажи, их лица, их одежда, наконец, все детали подобраны так, чтобы еще более подчеркнуть серебристость, «благородную серость» всего и передать натуральную фактуру полотна, загорелой кожи, выцветшей пропыленной одежды, грубые швы заплат и т.д.

Братья, как уже отмечено, писали и религиозные сюжеты, один из которых представлен в БСИИ. Картина «Оплакивание» несет в себе отпечаток творчества всех или, по крайней мере, двух из трех Ленен – Луи и Матьё. В ней достаточно уверенно передана воздушная перспектива, что отличает руку Луи, и подробно выписаны покровы персонажей – переданы фактура ткани, драпирующиеся складки, естественно прослеживающие контуры тела – все это сильная сторона Матьё.



Ленен Матьё, круг
Картежники
Холст, масло, 122x104 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1793



Ленен братья, мастерская
Оплакивание
Холст, масло, 73,5x57
БСИИ, инв. № 04-3350



Ленен, братья
Женский портрет.
Холст , Масло. 52 х61 см
БСИИ, инв. № 01-1050



Ленен Матьё
Портрет юноши
Королевский музей Бельгии

Нагляднее всего авторский почерк Матьё Ленена читается в портретах, один из них – «Женский портрет» – находится в Большом собрании изящных искусств ASG. Несмотря на то, что портрет в традициях творчества братьев Ленен подписан только фамилией, он принадлежит кисти младшего – Матьё. Это доказывает сравнение двух работ – данной и «Портрета юноши» из коллекций Королевского музея Бельгии. Их объединяет общий глухой коричнево-черный тон, не отвлекающий от главного – лица портретируемого, устремившего свой взгляд на зрителя.

Художнику удается передать влажный блеск глаз, жесткость кружев, слегка царапающих юную кожу, легкую скованность героев, не совсем освоившихся с переходом в иной возрастной статус. И сколь бы ни был красив и мастерски выписан костюм юной дамы и молодого человека, он не способен надолго отвлечь нас от лица персонажа, от желания разгадать, что скрывается за этой чуть жеманной улыбкой молоденькой дамы и немного заносчивым, чтобы не показать смущение, взглядом юноши. А ведь именно это и является главной задачей искусства, с которой вполне успешно справляется Матьё Ленен, стремившийся стереть из памяти свое творческое прошлое, но оставшийся в истории благодаря ему.

Источники:
http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post83379334/
http://www.art-catalog.ru/article.php?id_article=557
http://www.benua-history.ru/2143-Lenin.html
http://www.benua-history.ru/398-tvorchestvo-lenin.html
http://bibliotekar.ru/slovar-impr2/234.htm
http://allpainters.ru/lenen-bratja.html

ПОРТАЛ ОБ ИСКУССТВЕ

И РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Информационный портал

Мир искусств

www.int-ant.ru

- НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНОВ СТАРЫХ МАСТЕРОВ
- КАЛЕНДАРЬ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ ДАТ
- ВИРТУАЛЬНЫЕ ТУРЫ
- ПЕРСОНАЛИИ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG
- ЭКСКУРСИОННЫЕ МАРШРУТЫ ПО ИСТОРИЧЕСКОМУ ЦЕНТРУ КАЗАНИ
- ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ ИНТЕРВЬЮ С ЭКСПЕРТАМИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА



Видеоэкскурсии *Виртуальные туры*



Усадьбы *Дневники реставрации*



Каталоги *Библиотека* *Журнал «Мир искусств»*

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

доступен каждому!

420029, Россия, Татарстан, Казань
ул. Сибирский тракт, 34, корп.5
тел.: +7(843) 510-96-23
e-mail: info@int-ant.ru
www.int-ant.ru

ВЫСТАВКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII-XVIII ВЕКОВ, ПОСВЯЩЕННАЯ ГОДУ ПЕРЕКРЕСТНОГО КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА РОССИЯ-ФРАНЦИЯ

СОГЛАСНО СОВМЕСТНОМУ ЗАЯВЛЕНИЮ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РОССИИ И ФРАНЦИИ, 2016-2017 ГОДЫ ОБЪЯВЛЕНЫ ПЕРЕКРЕСТНЫМ ГОДОМ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА РОССИЯ-ФРАНЦИЯ. ГОД ЭТОТ ПРОДОЛЖАЕТСЯ, И ПРОГРАММА ЕГО ВЕСЬМА НАСЫЩЕННА

В Париже открылся духовный центр русской православной церкви, а в Национальном музее Замка Версаль начала работу выставка «Царь в Париже», посвящённая 300-летию визита во Францию Петра I. В основу экспозиции легли экспонаты Государственного музея-заповедника «Петергоф»: живописные полотна, гравюры, приборы, инструменты и шпалера «Чудесный улов рыбы» – одна из четырех шпалер серии «Сцены из Нового Завета», которые были подарены русскому царю на Королевской шпалерной мануфактуре Гобеленов от имени французского короля. В здании фонда Луи Виттона в Париже с 22 октября 2016 года по 20 февраля 2017 года проходила выставка «Шедевры нового искусства. Коллекция Щукина» из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Здесь 130 произведений импрессионистов и постимпрессионистов из коллекции московского мецената были дополнены 30 работами кубофутуристов, супрематистов и конструктивистов из музеев России и мира. И наконец, из парижского Музея д'Орсэ в Москву была привезена знаменитая «Олимпия» Эдуарда Мане, которая до этого покидала пределы Франции лишь однажды.

Свой вклад в череду мероприятий, посвященных российско-французскому Году культурного туризма, внёс и Международный институт антиквариата, объединив в виртуальную выставку произведения живописи из коллекции французского искусства XVII – XVIII веков Большого собрания изящных искусств ASG. Основным критерием отбора работ для выставки стало наличие их аналогов в крупных столичных и региональных музеях Франции. Таких произведений в собрании насчитывается четырнадцать. Среди них работы пейзажного, портретного, аллегорического, батального и религиозного жанров. Так, на выставке представлен десюдепорт с военными трофеями французской художницы Мадлен Буллонь (1646 – 1710), который по сути можно рассматривать как аллегорический натюрморт.

В центре композиции изображен шлем с плюмажем из золотистых и красных перьев, которым созвучны богатые шитые ткани на переднем плане. По бокам от шлема – военные доспехи в собранном виде. Доспехи эти пусты и призваны олицетворять бренность жизни их владельцев, а также власть и могущество, которые нельзя забрать с собой на тот свет. Поскольку главное назначение десюдепортов – украшение интерьеров, декоративизм данного натюрморта усилен его дробной ритмикой, созданной изображениями оружия и музыкальных инструментов, словно веером раскрывшихся на заднем плане: копья, алебарды, секиры, щиты, знамена, ружья и барабан.

Тематически близок ему натюрморт Мадлен Буллонь «Военные трофеи» из Версаля. Здесь в правой части на переднем плане также изображен шлем с плюмажем



Мадлен Буллонь
Десюдепорт с военными трофеями
Франция, XVII в.
Холст, масло. 49×147 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4974



Мадлен Буллонь
Военные трофеи
Версаль, Франция

белого цвета, слева – доспехи, знамя и латные перчатки, пальцы одной из которых словно согнулись, держась за край постамента, на котором лежат. На заднем плане расположены дуло ружья, труба и копья.

Как видим, натюрморты близки не только набором предметов, но и теплым золотистым колоритом, а также игрой света на гладкой блестящей поверхности доспехов и драпировках. Кроме этого натюрморт из Версаля имеет характерную форму с выпуклой и округлой центральной частью, что говорит о вероятном использовании его, как и работы из собрания ASG, в качестве десюдепорта, конструктивно связанного с дверным проемом и стеной.

В том же Версале находится поясной портрет Луи-Жана-Мари де Бурбона герцога де Пентьевра работы Жана-Батиста Шарпантье (1728 – 1806). Данный художник работал в историческом, портретном, интерьерном жанрах и был придворным мастером государственного деятеля и военачальника де Пентьевра (1725 – 1793) – внука короля Людовика XIV и его фаворитки мадам Монтеспан.

Герцог изображен в повороте вправо, облаченным в военные доспехи. На голове – напудренный парик, на груди – орден Золотого руна. Фоном служит облачное небо. Спокойный взгляд де Пентьевра обращен на зрителей, на губах – легкая полуулыбка.

Поясной формат изображения, поворот вправо и аналогичное положение головы и корпуса избирает Шарпантье и для мужского портрета из Большого собрания изящных искусств ASG. На нем молодой мужчина изображен на темном фоне в черном сюртуке и белом кружевном галстуке. На его голове – также напудренный парик, а правая рука согнута в локте перед собой.

Нам не известно, кто изображен на этом портрете, который является, скорее, интимным, в отличие от официального портрета герцога.



Жан-Батист Шарпантье
Портрет Луи-Жана-Мари де Бурбона, герцога де Пентьевра
Версаль, Франция



Жан-Батист Шарпантье
Мужской портрет
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 67,5×59 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3942

Не равнозначен и масштаб представленных личностей. В репрезентативном портрете де Пентьевра подчеркнуто благородство происхождения модели, ее высокий социальный статус. О роде занятий и положении в обществе человека с портрета из собрания ASG судить довольно сложно. Выражение его лица доброжелательно и призвано располагать людей к себе. Хитро прищурясь, он смотрит перед собой. В данном случае не представлено никаких регалий в виде орденов. В портретируемом можно лишь предположить государственного служащего или удачливого коммерсанта, дела которого идут в гору.

Еще один художник Большого собрания изящных искусств ASG, чьи батальные композиции хранятся в музеях Франции, – это Жак Гамелен (1738 –1803). В Лувре находится его работа «Атака кавалерии» со сценой взятия крепости, изображенной в правой части в клубах дыма. В центре мы видим всадника, повернутого спиной к зрителям. Его конь поднялся на дыбы.

Аналогичные образы всадников и раненых в идентичных позах можно видеть на полотнах серии Жака Гамелена из собрания ASG, состоящей из трех композиций. В случае с луврской картиной доподлинно не известно, какое конкретно сражение изображено на ней. Две картины из собрания ASG также имеют довольно обобщенные названия, без привязки к каким-либо историческим битвам – «Удар кавалерии» и «Сцена сражения из римской истории». Атрибуция последней событиями из истории Древнего Рима дана на основе характерного военного облачения персонажей.

Исключением является полотно серии с изображением сцены осады мальтийского форта Сант-Эльмо, узнаваемого по рисунку на заднем плане. В результате этого сражения крепость была захвачена Османской империей в 1565 году. Позднее госпитальеры выбили турок из Сант-Эльмо.

Кроме данной серии в Большом собрании изящных искусств ASG есть еще одна картина Гамелена с типичным для творчества этого живописца названием – «Атака кавалерии». Здесь на переднем плане изображено сражение пеших и конных противников. В центре – несколько всадников, один из которых занес саблю, а остальные вырывают знамя из рук поверженного врага. Фоном служит небо с золотистыми клубами дыма.



Жак Гамелен
Атака кавалерии
Лувр, Париж







Жак Гамелен
Серия из трех полотен «Битва при форте Сант-Эльмо», «Удар кавалерии», «Сцена сражения из римской истории»
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 181×88 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4516 (1 – 3)



Жак Гамелен
Атака кавалерии
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 66×91 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1329



Жак Гамелен
Битва римлян с галлами
Музей изобразительных искусств, Тулуза

Схожая баталия Гамелена «Битва римлян с галлами» есть в Музее изобразительных искусств Тулузы. В ней в правой части изображен всадник, поднявший саблю над головой в аналогичном ракурсе, что и на картине из собрания ASG.

Еще одним из знаковых музеев Франции является Карнавале – городской музей истории Парижа. Здесь представлены экспонаты от Лютеции – древнего поселения на месте современного Парижа – до XX столетия. В Карнавале хранятся предметы декоративно-прикладного искусства, мебель и картины, объединенные в интерьерные композиции по хронологическому принципу.



Голубая гостиная Людовика XVI
Ок. 1780 г.
Музей Карнавале, Париж

В интерьере Голубой гостиной периода Людовика XVI представлена целая портретная галерея, исполненная французскими мастерами XVIII века. В музее Карнавале находится и редкое портретное изображение жены выдающегося живописца Жана-Батиста-Симеона Шардена (1699 – 1779) – Франсуазы-Марии Пуже. Написано оно Жаком Андре Жозефом Аведом (1702 – 1766) – одним из лучших французских портретистов середины XVIII века, придворным мастером Людовика XV и знаменитым коллекционером. В 1734 году он получил звание академика, а с 1737 по 1759 годы выставлялся в парижских Салонах. Авед обладал одной из лучших в Европе коллекцией работ итальянских, французских и немецких мастеров. Коллекция эта была продана на аукционе после смерти художника в 1766 году.



Жак Андре Жозеф Авед
Портрет Франсуазы-Марии Пуже, второй жены Жана-Батиста-Симеона Шардена
Третья четверть XVIII в.
Музей Карнавале, Париж



Жак Андре Жозеф Авед
Портрет мадам Арлон за прялкой
Франция, третья четверть XVIII в.
Холст, масло. 92×75 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2565



Жак Андре Жозеф Авед
Портрет дамы в сером
Третья четверть XVIII в.
Музей изобразительных искусств, Нант

На портрете жена Шардена держит на коленях прялку. С аналогичной прялкой изображена и некая мадам Арлон на портрете из Большого собрания изящных искусств ASG. Данное приспособление не раз использовалось художником в качестве аксессуара при создании женских портретов.

Мадам Арлон, так же как и Франсуаза-Мария Пуже, изображена сидящей в кресле перед прялкой. Пальцами она скручивает нить. Ее взгляд обращен на зрителей. На голове – кружевной чепец. Портретируемая одета в бирюзовое платье с золотой вставкой на груди и белыми кружевами.

Помимо прялки Авед часто «вкладывал» в руки своих моделей книги, фарфоровые чашки, вышивку или веер. Примером может служить портрет дамы с веером из Музея изобразительных искусств Нанта. Все три представленных в статье портрета работы Аведа написаны в одно и то же время – в третьей четверти XVIII века, а значит, учитывая годы жизни художника, не позднее 1766 года.

Кроме картин Шарпантье и Аведа на выставке представлен еще один образец портретного жанра, исполненный кругом французского живописца Франсуа Пюже (1651 – 1707) – сына и ученика архитектора, скульптора и художника Пьера Пюже (1620 – 1694). С 1679 года он работал в Марселе, где исполнил произведение «Встреча Марии и Елизаветы» для местного монастыря. В этот же период создает мужской портрет, ныне хранящийся в Музее изобразительных искусств Марселя. Франсуа много помогал своему отцу в работе, особенно в период между 1683 и 1688 годами. За это время он три раза посетил Париж, чтобы представить королю работы своего отца. В 1691 году, после создания картины «Призвание апостола Матфея», стал придворным мастером. После смерти отца завершает его архитектурные проекты, в том числе часовню дома Милосердия в Марселе.



Франсуа Пюже
Портрет пожилого мужчины
Музей Гробе-Лабадье, Марсель



Франсуа Пюже, круг
Мужской портрет
Франция, XVII в.
Холст, масло. 54×42 см
БСИИ ASG, инв. № 02-4852



Гюбер Робер, круг
Людовик XIV перед колодцем Ментенон
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 56×105 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0042



Гюбер Робер
Людовик XIV перед колодцем Ментенон
Музей изобразительных искусств, Шартр



Гюбер Робер
Вид на акведук Ментенон
Сангина. 24,5×35 см
28 октября 2016 г., Париж, аукцион Drouot Richelieu, лот 62
http://www.artnet.com/artists/hubert-robert/vue-de-laqueduc-de-maintenon-K2ijbKc7bhNizsGbJ1kj_g2

В Музее Гробе-Лабадье в Марселе можно видеть «Портрет пожилого мужчины» Пюже, отличающийся благородством образа, несмотря на строгое выражение лица портретируемого, заостренные черты и сухую кожу. На нем по моде того времени – длинный темный парик. Такой же изображен и на мужчине с портрета круга Пюже из собрания ASG.

Для данного портрета художник также выбирает погрудный формат. Портретируемый смотрит в сторону. Он одет в красный плащ, за отворотом которого прячет руку. На шее – белый кружевной галстук. Крупные черты его широкого лица трактованы глубоко индивидуализировано и хорошо запоминаются, так же как и в случае с персонажем из марсельского музея. Как сам Пюже, так и художник из его окружения выбирал для своих портретов модели с яркой примечательной внешностью, которую точно и талантливо воспроизводили в живописи.

Включена в экспозицию выставки и пейзажная живопись, среди которой центральное место по праву занимает панорамная картина круга Гюбера Робера (1733 – 1808) «Людовик XIV перед колодцем Ментенон». Картина самого Робера, от которой полотно собрания ASG отличается лишь незначительными деталями, хранится в Музее изобразительных искусств Шартра.

На картинах рисунок облаков, ветвей деревьев и пейзажа вдали практически идентичен. На заднем плане вдоль линии горизонта тянется акведук Ментенон, который художник изобразил сангиной на рисунке, проходившем на аукционе Drouot Richelieu в Париже 28 октября 2016 года. У его левой кромки нарисовано дерево с редкой листвой и голыми тонкими ветками, столь схожими с изображением ветвей дерева в правой части на картинах из собрания ASG и музея Шартра.



Жан-Батист Клодо
Сцена перед статуей
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 46×63 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0995



Жан-Батист Клодо
Сцена у античных руин
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 70×77,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3105

Гюбер Робер получил известность благодаря большим полотнам с романтизированными изображениями античных руин в окружении идеализированной природы. Он даже имел прозвище «Робер из Развалин» (Robert des Ruines). Тема руин была популярна в европейском искусстве в XVII – XVIII веках, а к XIX столетию она стала сдавать лидирующие позиции. На рубеже XVIII – XIX веков во Франции Робер, безусловно, являлся крупнейшим мастером руинного пейзажа.

Одновременно с ним работали и другие художники, в частности Жан-Батист Клодо (1733 – 1805), родившийся в один год с Робером. Этот художник писал античные пейзажи с руинами, подобные полотнам венецианских живописцев XVII века. Другим направлением его деятельности были пейзажи лотарингских городов – Нанси, Люневиля, Байона, Меца и Понт-а-Муссона. На выставке картин Большого собрания изящных искусств ASG экспонируются два пейзажа Клодо с античными руинами – «Сцена перед статуей» и «Сцена у античных руин».

В первом случае действие происходит под сводами грота у водоема на фоне античной аркады с колоннами. В правой части – мраморная статуя на постаменте в виде двух фигур. У ее основания четыре человека. Мужчина в красном плаще стоит перед статуей, протягивая к ней руку. На заднем плане – ландшафтный пейзаж со стадом, горами и голубым небом с парящими птицами.

Точно такие же птицы в небе изображены и в работе «Сцена у античных руин» из собрания ASG, а также на картине «В роще» из Музея изобразительных искусств Нанси, где художник работал последние годы жизни.

В левой части композиции из Нанси Клодо пишет разрушенную колонну, поросшую травой. Близкие изображения колонн есть и в обеих работах собрания ASG. Фактически они стали отличительной деталью картин художника.

Робер и Клодо черпали живописные образы для картин у своих предшественников, в числе которых был и Этьен Аллегрен (1644 – 1736), испытавший влияние Клода Лоррена (1600 – 1682) и академической школы. Для его картин присуще отсутствие симметрии, которое уравновешивается искусной компоновкой деревьев и архитектурных объектов.

Так, на картине Аллегрена «Речной пейзаж» из собрания ASG дорога уходит высоко в горы в левой части композиции. На вершинах гор изображены архитектурные постройки с колоннадами и пирамидой. Практически всю правую часть занимает голубое небо с кучевыми облаками. Слева пейзаж фланки-



Жан-Батист Клодо
В роще
1764 г.
Музей изобразительных искусств, Нанси



Этьен Аллегрен
Речной пейзаж
Франция, последняя четверть XVII – первая треть XVIII вв.
Дерево, масло. 76×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3916



Этьен Аллегрен
Пейзаж
XVII век
Музей изобразительных искусств, Дижон

рован деревьями с пышными кронами и тонкими стволами.

Похожее композиционное решение и образный ряд Аллегрен применяет в пейзаже из музея Дижона: на горе в левой части – архитектурная постройка с колоннадой, вверху – облачное небо, справа – деревья аналогичной породы, а на переднем плане – водоем с крестьянками и стадом на берегу.

Здесь же в Дижоне в музее Маньен хранится картина Этьена Парроселя (1696 – 1775) «Святой Доминик и Франциск Ассизский перед Христом и Девой Марией», подготовительный этюд к которой находится в собрании ASG.

На эскизе отсутствует святой Доминик, а также фантастические существа на раскрытых книгах в правом нижнем углу работы из дижонского музея. В левой части изображен коленопреклоненный Франциск Ассизский перед алтарем. Святой одет в традиционную коричневую рясу с капюшоном, подпоясанную бечевой с



Этьен Парросель
Святой Доминик и Франциск Ассизский перед Христом и Девой Марией
Музей Маньен, Дижон



Этьен Парросель
Явление Христа и Девы Марии святому Франциску Ассизскому
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 38,5×26,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3524

тремя узлами, символизирующими три религиозных обета – бедность, целомудрие и послушание. Он протягивает руки к изображенным среди облаков Иисусу Христу в белом плаще и Деве Марии. Над их головами парят ангелы. Рядом с Франциском его атрибуты – распятие, череп и раскрытая книга со словами: «Iste pauper clamavi et Dominus exaudi eum» («Сей нищий воззвал и Господь услышал его»).

На книгах с картины музея Маньен надписи отсутствуют. Изменен также внешний облик персонажей, их жесты. Хотя в целом цветовое решение и идейный замысел остались прежним – моление о заступничестве и спасении от грехов. В эскизе из Большого собрания изящных искусств ASG в роли «просящего» от лица верующих выступает святой Франциск, судьи – Христос, а Дева Мария – посредника, уговаривающего Иисуса сжалиться над участью обращающихся к нему.

Небольшая работа Парроселя – не единственная религиозная композиция на выставке. Есть здесь и картина с изображением мученичества святой Екатерины Александрийской, написанная мастерской Симона Вуэ (1590 – 1649).

Святая Екатерина Александрийская – христианская великомученица, родившаяся в Александрии в 287 году. Она отличалась высокой образованностью, начитанностью, философским складом ума, знанием языков и ораторским искусством, что среди женщин того времени было большой редкостью.

Екатерина приняла мученическую смерть во времена правления императора Максимина в начале IV века. Во время праздника жертвоприношения Екатерина пришла в языческий храм и призвала императора обратиться в христианство. Сраженный красотой Екатерины, Максимин пригласил ее к себе и в спорах при помощи философов попытался, напротив, обратить ее в язычество, но безуспешно. По его приказу святую бичевали жилами, а затем устроили для нее не виданный по тем временам способ пыток с помощью вращающихся в разные стороны колес с шипами. Предварительно воины продемонстрировали Екатерине орудие пыток, дабы святая убоялась и отреклась от веры христовой. Но им это не удалось. Екатерины была тверда, а колеса были разрушены сошедшим с неба ангелом, спасшим святую от мук. Осознав могущество и силу духа Екатерины, Максимин сделал последнюю попытку вернуть ее в лоно языческих богов, предложив святой стать его женой. Получив отказ, император приказал казнить ее отсечением головы. Во время казни из раны Святой Екатерины вместо крови хлынуло молоко.

В центре работы мастерской Вуэ Екатерина изображена с обнаженной грудью, в набедренной повязке и горностаевой мантии – символе ее царского происхождения. Руки святой разведены. Глаза устремлены на парящего в верхней части ангела, с мечом и пальмовой ветвью в руках. Слева – колесо с шипами – орудие пыток Екатерины.



Симон Вуэ, мастерская
Мученичество Святой Екатерины
Франция, XVII в.
Холст, масло, 172×115 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3531



Гравюра Клода Меллана с картины Симона Вуэ
Мученичество Святой Екатерины
1625 год
44,5×28,5 см
Национальная библиотека, Лион

В 1625 году картина Вуэ была повторена в гравюре его учеником Клодом Мелланом (1598 – 1688). Изображение Екатерины воспроизведено в зеркальном отражении, а в нижней части имеется картуш с именами мастера и заказчика произведения – кардинала де ла Валетта (1593 – 1639). Ныне гравюра принадлежит Национальной библиотеке Лиона.

Большое собрание изящных искусств ASG роднит с музеями Франции не только коллекция живописных работ XVII – XVIII веков. Многочисленные аналогии можно приводить в мебели, часах, бронзе, фарфоре и серебре. В следующих публикациях речь пойдет о примечательных образцах мебели, исполненных французскими краснодеревщиками во времена правления во Франции династии Бурбонов.

Автор проекта
Алина БУЛГАКОВА, к.п.н.,
директор МИА

«... ДЕЛИТЬСЯ С ДРУГИМИ СВОИМ СЧАСТЬЕМ...»

20 МАЯ В МЕЖДУНАРОДНОМ ИНСТИТУТЕ АНТИКВАРИАТА, КАК И ВО ВСЕХ РОССИЙСКИХ МУЗЕЯХ, ПРОХОДИЛА ТРАДИЦИОННАЯ АКЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ МЕЖДУНАРОДНОМУ ДНЮ МУЗЕЕВ. УЖЕ В ПЯТЫЙ РАЗ ДЛЯ ПОСЕТИТЕЛЕЙ БЫЛИ ОТКРЫТЫ «СВЯТАЯ СВЯТЫХ» КАЖДОГО МУЗЕЯ – ХРАНИЛИЩА, В КОТОРЫХ СОСРЕДОТОЧЕНЫ БОЛЕЕ 90 ПРОЦЕНТОВ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG, НАСЧИТЫВАЮЩЕГО СВЫШЕ ШЕСТИ ТЫСЯЧ ПРЕДМЕТОВ.

В этом году участникам мероприятия была предоставлена возможность наблюдать процесс реставрации уникального произведения – полиптиха XVI века последователя швейцарского художника Никлауса М. Дойча. Полиптих состоит из семи картин с аллегорическими изображениями добродетелей: Веры, Надежды, Милосердия, Осторожности, Умеренности, Силы и Справедливости.

В отличие от добродетелей, время беспощадно, и картинам предстоит длительный процесс реставрации, в том числе дублирование обветшавшего за пять столетий холста. Приоткрыл завесу тайн различных этапов реставрации художник-реставратор реставрационных мастерских МИА Андрей Сульдин.

Началось мероприятие с экскурсии по Выставочному центру МИА для зарубежных гостей – Кристиана МЕЛЛИ, главы Финансовой инспекции кантона Вале (Швейцария), члена руководящего комитета Ассоциации региональных контрольно-счетных органов Европы (ЕВРОРАИ) и его заместителя Питера ШНАЙДЕРА. После экскурсии гости поделились впечатлением от увиденного.

Кристиан МЕЛЛИ: Богатство коллекций музея впечатляет. Мне как швейцарцу особенно приятно видеть обилие часов и такого качества, вероятно, люди, работающие здесь, никогда не опаздывают. Для нас большая честь находиться в таком прекрасном музее и вообще в Казани. У нас в Швейцарии тоже был французский период, и



Кристиан МЕЛЛИ: как заядлый охотник я не могу не сфотографироваться у этой картины. Для нашего времени сцена слишком уж жестока, но она производит неизгладимое впечатление как своими размерами, так и качеством живописи



Гости из Швейцарии оценили не только красоту мебели, но и качество ее реставрации

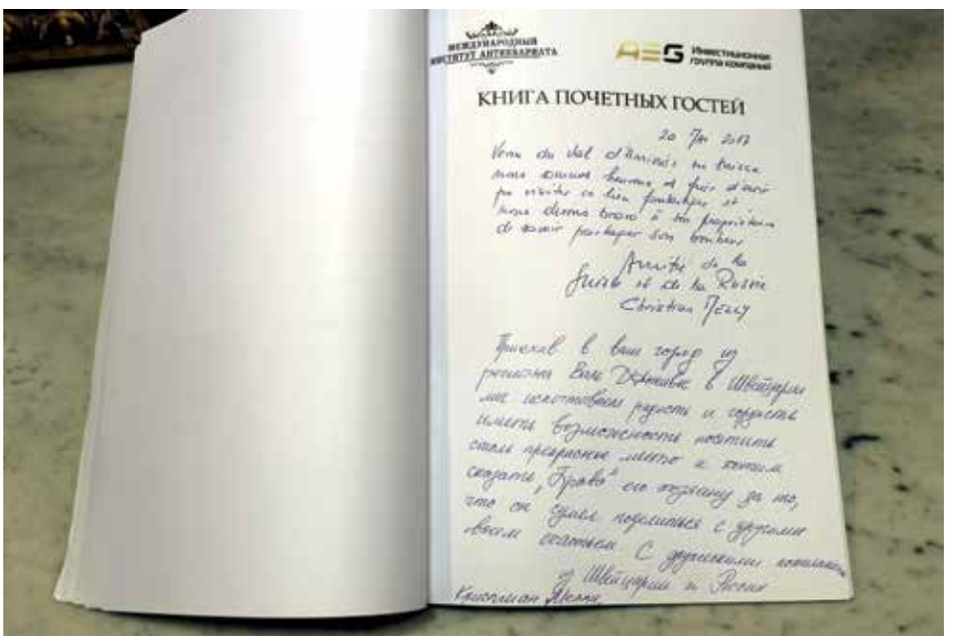
Наполеон пришел к нам намного раньше, чем в Россию. Если серьезно, то нам очень понравилась религиозно-мифологическая часть вашей коллекции картин, мы осенью планируем быть в Севилье и обязательно постараемся увидеть еще раз произведение Х. Леаля «В мгновение ока» – картину, которая произвела на нас такое сильное впечатление.

Исключительные образцы мебели удивляют не только своей красотой, но и качеством реставрации. Видно, что в эту работу вкладывают душу, чтобы поделиться красотой этих предметов. Хочется поблагодарить вас за ваше отношение к истории, стремление ее сохранить, что весьма характерно для современной России. Спасибо за такой прекрасный прием. Да здравствует Россия! Да здравствует Швейцария!

Светлана БОРОДИНА: Мы обязательно передадим Ваши слова владельцу собрания – российскому бизнесмену Алексею Сёмину, который очень многое делает для того, чтобы его частное собрание стало общедоступным. Кстати, в его собрании есть произведение последователя вашего соотечественника – художника Никлауса Дойча, о реставрации которого мы будем рассказывать во время вечерней экскурсии.

Полиптих XVI века последователя швейцарского художника Никлауса М. Дойча поступил в собрание в состоянии, требующем срочного реставрационного вмешательства. Но предварительный осмотр картин и их расчистка выявили особенности, не встречавшиеся реставраторам МИА ранее: чрезвычайно тонкий красочный слой, между ним и холстом отсутствует грунт, картина пропитана битумным лаком, что вызвало сомнения в ее возрасте. На заседании реставрационного совета даже было высказано предположение, что таким образом было «состарено» произведение, написанное в XIX веке. Битум вызывает потемнение красочного слоя, таким образом дельцы от ис-







Гостям были подарены каталог живописи Большого собрания изящных искусств ASG и один из номеров журнала «Мир искусств









Исследование полиптиха в ультрафиолетовых лучах, проведенное художником-реставратором Рустемом Садыковым, установило, что в нем не так много предыдущих реставрационных вмешательств, а вот надписи, сделанные в нижней части картин, намного моложе изображения

кусства делали ее более «ценной». Картину так «щедро» залили битумом, что он даже протек на оборотную сторону холста.

В качестве эксперта был приглашен художник-реставратор из ГМИИ РТ, преподаватель Казанского художественного училища им. Н. Фешина Рустем САДЫКОВ.

Одним из способов определения подлинности картины является исследование в ультрафиолетовом излучении: если есть записи, сразу будет видно, где они локализованы, там, где цвет более темный и плотный, можно утверждать, что были какие-то внедрения – поздние реставрации, записи и т.п. На одной из частей полиптиха таким образом сразу же выявляется, что зрачки записаны поверх авторской живописи. Так же можно определить толщину лаковой пленки, что необходимо для реставратора, чтобы не повредить красочный слой.

Данная картина написана на мелкодисперсном холсте, состояние которого плачевно, его неоднократно дублировали и, судя по состоянию дублировочного холста, разложившегося клея, последний раз эта работа была произведена 60-70 лет назад. Также очень сильно потерт красочный слой, при этом толщина его минимальна, что привело к тому, что осыпи идут вплоть до холста, на котором, нечасто встретишь такое, отсутствует грунт.

В то же время отсутствие грунта не говорит о том, что картина является подделкой. Такое бывало, что художники не использовали грунт, это не показатель. В случае, если создание каких-то полотен – тематических, жанровых и т.д. – было поставлено на поток, художник для скорости создавал их сразу на пропитанном холсте. Что-то конкретное можно утверждать, если мы будем располагать возможностью исследования нескольких произведений художника, определим методы его работы, если выяснится, что Н. Дойч четко следовал методе, во всех его картинах присутствует грунт, тогда появится возможность каких-то заключений.











Будущим художникам и дизайнерам не только интересно, но и профессионально полезно увидеть различные процессы реставрации: дублирование холста, расчистку красочного слоя, подведение грунта в места прорывов

Пока можно осторожно утверждать, что надписи внизу картины более поздние, чем живопись, они стилизованы под готику в духе XIX века и отличаются на разных картинах.

Ответ на главный вопрос, написано ли произведение в XVI веке или это более поздняя работа, может дать исследование холста. Здесь холст очень деликатный, без проклейки, красочный слой также очень тонкий, лабораторные исследования нитей холста, спектральный анализ фрагмента красочного слоя могут определить их точный состав и установить, использовались ли такие пигменты в XVI столетии.

Гостям и друзьям Международного института антиквариата, пришедшим на экскурсию, среди которых были студенты-дизайнеры, архитекторы и художники, Андрей Сульдин рассказал о реставрации данного произведения. Для наглядности объема и качества реставрационных работ были представлены три картины на определенном этапе реставрации:

- дублирование холста;
- расчистка красочного слоя;
- готовая работа с подведенным грунтом в местах прорывов и утрат в новой раме.

Слушателей интересовало, является ли последовательность реставрационных процессов стандартной или художник сам определяет, какие работы являются первоочередными.

Все зависит от состояния картины, ответил А. Сульдин, что является наиболее угрожающим – состояние холста или красочного слоя. Здесь холст настолько обветшал, что необходимо было срочно провести дублировочные работы, чтобы сохранить картину. Чем грубее ткань, тем толще должен быть красочный слой, но и тем труднее держать рисунок картины. Голландцы иногда за счет грунта доводили холст до состояния доски, но это требовало большого расхода материалов, что для художника всегда проблема. Китайцы и японцы писали нежнейшие картины, поскольку делали это на шелке или рисовой бумаге, а Европа в то время использовала доски, медь или холст.

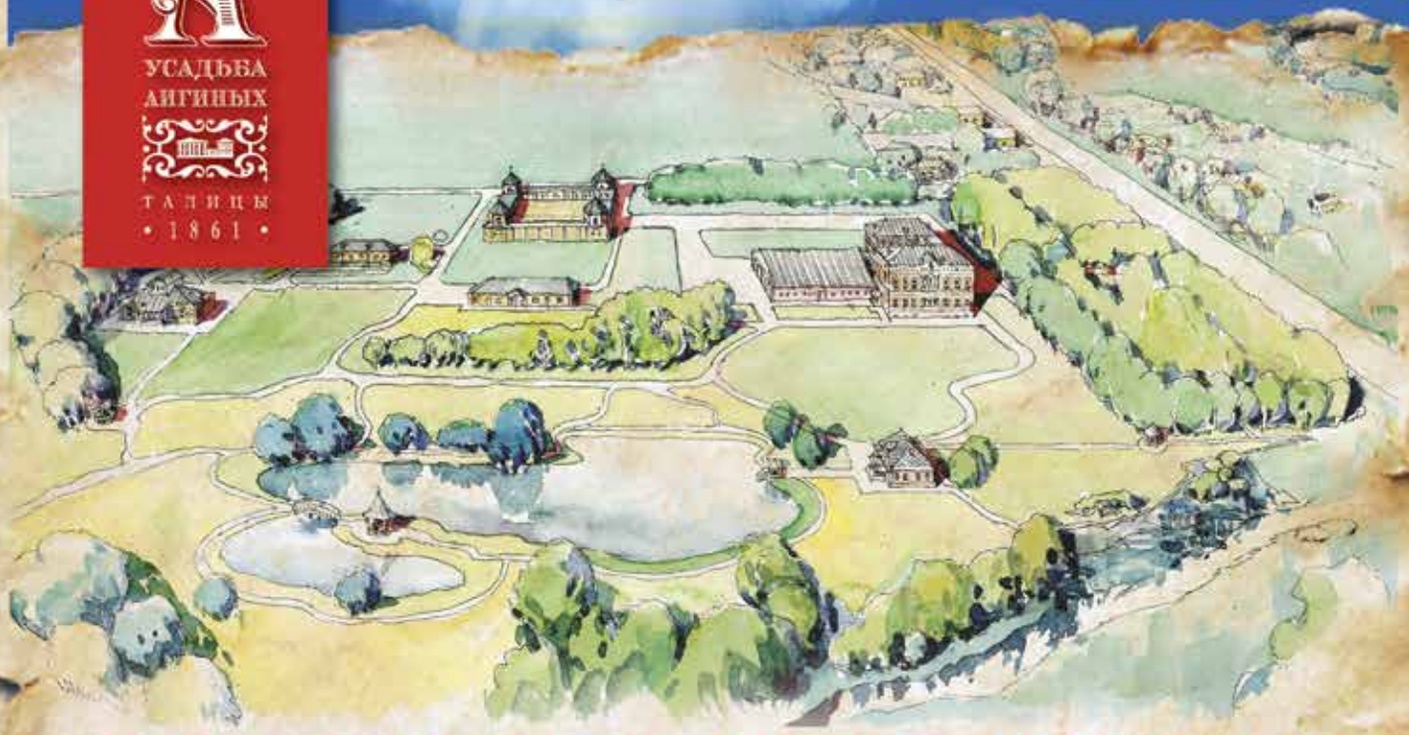
На одной из картин зрители увидели, что холст сшит из двух половинок. Кто и когда это сделал?

– Художник из экономии материалов. Видно по используемым пигментам, что Дойч не был таким богатым, как Рубенс, например, с его буйством красок. Здесь все пигменты земляные – коричневые, более дешевые. Сюжет картины также говорит о том, что Н. Дойч работал не на рынок, а на постоянного заказчика, скорей всего, на какой-то монастырь. Сам формат полиптиха вызывает догадку о том, что он размещался где-то в нефах готической базилики. Это же могло повлиять на сохранность произведения, поскольку в храме живопись выполняла не музейную, а скорее утилитарную функцию. К тому же чад от свечей, перепады температуры. Рамы картин настолько были изъедены жучком, что восстановить их не было возможности, к тому же художественной ценности они не представляли, поэтому было принято решение сделать их заново.

УСАДЬБА АИГИНЫХ
ТАЛИЦЫ
• 1861 •

ГУБЕРНАТОРСКАЯ ПРОГРАММА
«НАШЕ ПОДМОСКОВЬЕ»

AEG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ



УСАДЬБА ТАЛИЦЫ

КУПЦОВ АИГИНЫХ

Московская область, Пушкинский район

БОЛЬШОЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ



вчера и сегодня

СТАРЫЕ УСАДЬБЫ – НОВЫЙ БРЕНД ПОДМОСКОВЬЯ

БОЛЬШОЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПРЕДСТАВЛЯЕТ АРХИТЕКТУРНО-УСАДЕБНЫЙ КОМПЛЕКС ТАЛИЦЫ КУПЦОВ АИГИНЫХ



Усадьба Талицы купцов Аигиных открывает туристический маршрут по Усадебному кольцу Подмосковья – инновационному проекту компании по созданию туристско-рекреационного мегакластера. Он объединит более десятка русских усадеб, с середины позапрошлого века ставших излюбленным местом отдыха москвичей.

Лучшие традиции отдыха в подмосковных усадьбах: пешие и конные прогулки, катание на лодке, чаепитие на террасе, живопись на пленере, музицирование у камина

Деловой и конгресс-туризм – исторические интерьеры, оснащенные современными электронными технологиями

- Архитектурно-парковый комплекс: главный дом, флигель, каретник, реставрация, парадный двор, парки и пруды
- Хроника реставрации усадьбы – пример инвестиционной программы ASG по сохранению объектов культурного наследия
- Карта Большого усадебного кольца Подмосковья со схемами проезда от МКАД
- Интерактивный музей усадебной жизни XIX века
- Жилые апартаменты в стиле историзма с шедеврами изобразительного и прикладного искусства

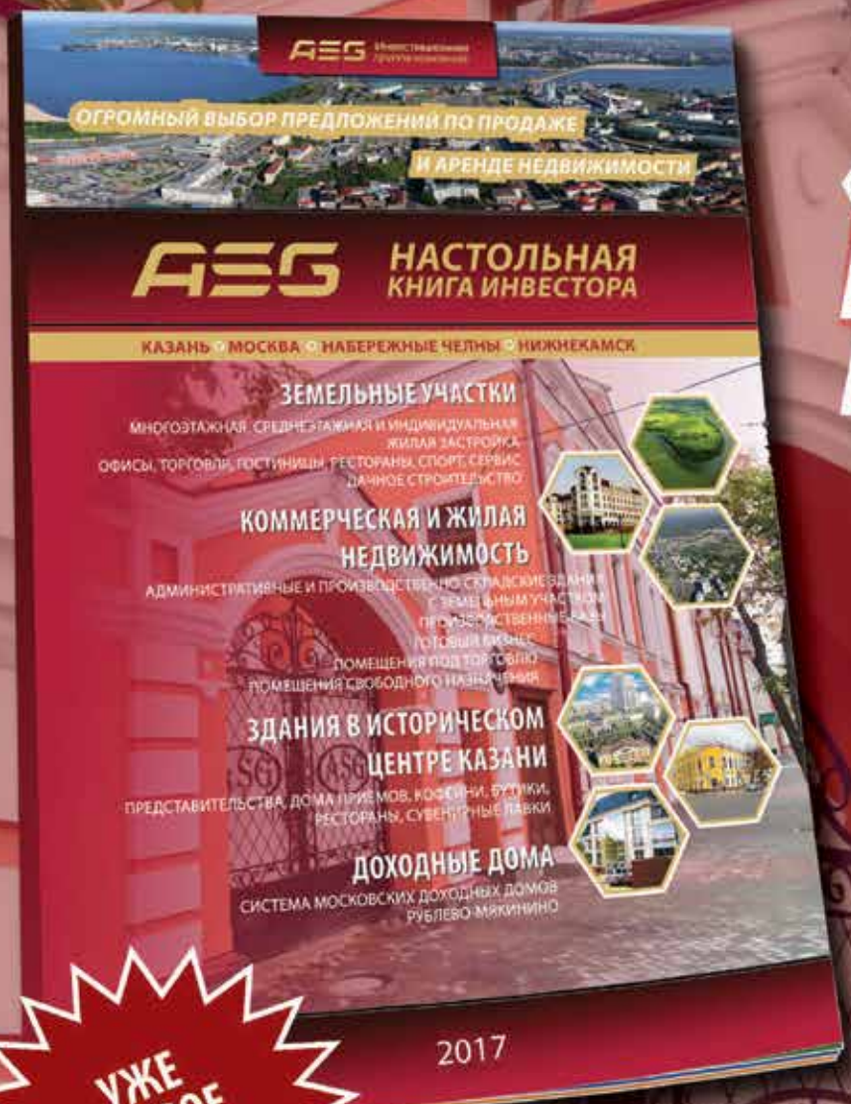








ОГРОМНЫЙ ВЫБОР ПРЕДЛОЖЕНИЙ ПО ПРОДАЖЕ И АРЕНДЕ НЕДВИЖИМОСТИ



«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА»

адресована как профессионалам рынка - агентам по недвижимости, консультантам и инвесторам, так и всем интересующимся коммерческой недвижимостью

УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

Огромный выбор предложений по продаже земельных участков, продаже и аренде недвижимости

Удобная система навигации

Электронный аналог

Аналитические статьи от экспертов в области коммерческой недвижимости

реклама