ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

+16 ISSN 2414-9896

online 3-4(23-24) 2018

ТЕМА НОМЕРА

БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР В ЖИВОПИСИ

КОММЕНТАРИЙ НОМЕРА

АЛМАЗ ДАВЛЕТШИН: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗАСТРОЙКА В СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДАХ





стр. 8



стр. 28



стр. 58

AEG
ИНВЕСТИЦИОННАЯ
ГРУППА КОМПАНИЙ

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

РЕПОРТАЖ НОМЕРА

«НАД КАШИРОЙ ПЛЫВУТ ОБЛАКА»

СТР. 8



ПОСТФАКТУМ

ЧЕГО НЕ ХВАТАЕТ РОССИИ

СТР. 13



ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 16

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ИСТОРИИ УСАДЬБЫ ГУСЕВА ПОЛОСА

СТР. 20

ПОИСК.ВЕРСИЯ.АТРИБУЦИЯ

ВОЙНА КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

СТР. 28

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Абдулхакова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*
Балтусова Олеся Александровна – *помощник Президента Республики Татарстан*
Валеев Рафаэль Миргасимович – *доктор исторических наук, профессор, проректор по научной работе Казанского государственного института культуры, Вице-Президент Российского Комитета Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС)*
Ганцева Нина Нестеровна – *кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова*
Замалетдинов Радиф Рифкатович – *доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
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 – *к.п.н., доцент, зав. кафедрой дизайна и музеологии Казанского государственного института культуры*
Соколов Аркадий Васильевич – *доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*
Хайрутдинов Рамиль Равилович – *кандидат исторических наук, доцент, директор Института истории К(П)ФУ*
Явгильдина Зилия Мухтаровна – *д.ф.н., профессор,зам. директора Института филологии и межкультурных коммуникаций им. Льва Толстого (К(П)ФУ) по воспитательной и социальной работе*
Яо Михаил Константинович – *к.с.н., доцент кафедры дизайна и национальных искусств Института филологии и межкультурных коммуникаций им. Льва Толстого (К(П)ФУ)*

ПЕРСОНАЛИИ

ПАНОРАМА ВОЙНЫ ВО ФЛАМАНДСКОЙ БАТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

СТР. 50



СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

СТР. 58



АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

АЛЛЕГОРИЯ ПЯТИ ЧУВСТВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ ГАЛАНТНОГО ВЕКА

СТР. 70

ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА ЗЕМЛЕДЕЛИЯ И СЕМЕЙНОГО ОЧАГА

СТР. 76

НОВОСТИ ИСКУССТВА

СТР. 82



КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

СТР. 100

УКАЗАТЕЛИ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2018 ГГ.

СТР. 110



INTERVIEW OF REPORT

HISTORICAL RESTORATION OF THE GUSEVA POLOSA ESTATE

P. 20

EDITION REPORT

«FLOATING CLOUDS ABOVE KASHIRA»

HISTORY AND RESTORATION OF THE ASG ESTATE TARASKOVO

P. 8

POST FACTUM

WHAT IS LACKING IN RUSSIA

P. 13

MEDIA DIGEST

P. 18

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

WAR AS SOCIAL PHENOMENA

BATTLE SCENSES IN THE PAINTINGS OF THE OLD MASTERS

P. 28



Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№3-4 (23-24) декабрь 2018 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.

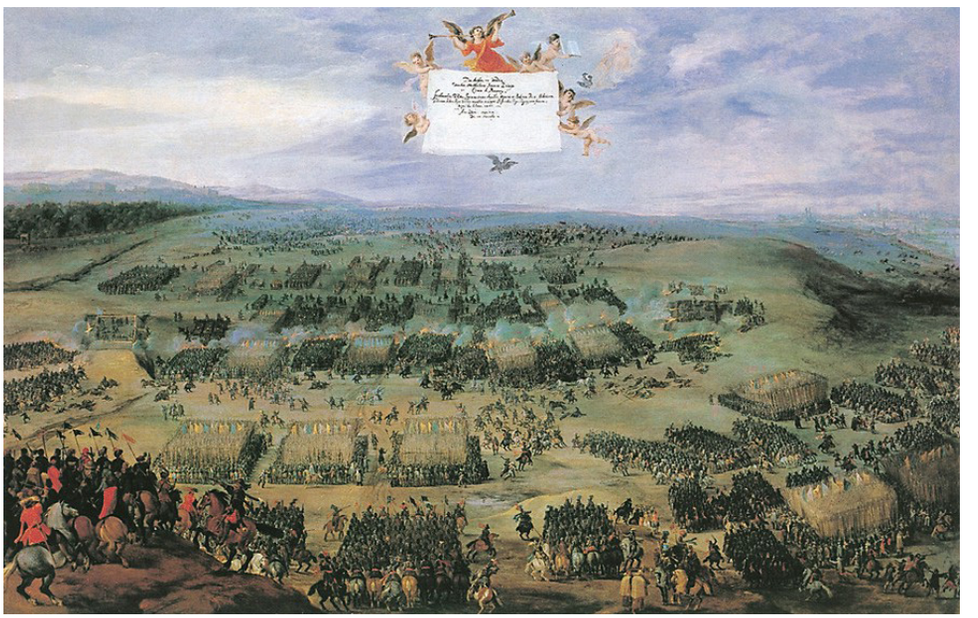
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Е.А. Власова – главный хранитель фондов МИА
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – ведущий дизайнер ПАИ
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских МИА
С. В. Новиков – к. архитектуры, преподаватель кафедры теории и практики архитектуры КГАСУ
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.

PERSONNEL

WAR PANORAMA IN THE FLEMISH BATTLE-PIECE PAINTING OF THE XVII CENTURY
ARTIST-TOPOGRAPHER PIETER SNAYERS



P. 50

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

P. 58



АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

ALLEGORY OF THE FIVE SENSES IN FRENCH PAINTING OF THE FÊTE GALANTE

СТР. 70

THE PATRONESS OF AGRICULTURE AND OF THE FAMILY HEARTH

P.. 76



ART NEWS

P. 82

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 100

EDITION TABLE OF CONTEXT IN 2013-2018 ГГ.

P.. 110

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

«НАД КАШИРОЙ ПЛЫВУТ ОБЛАКА»

ИСТОРИЯ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ УСАДЬБЫ ASG ТАРАСКОВО



РОССИЯ К

Дворкин Борис Григорьевич
Кинорежиссер, член СК РФ, член Гильдии неигрового кино. Член Евразийской академии телевидения и радио (ЕАТР
Автор, режиссер и оператор около 40 документальных фильмов, лауреат международных и российских конкурсов
Продюсер цикла док. фильмов «Провинциальные музеи России»

20 НОЯБРЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КАНАЛ «КУЛЬТУРА» ПРЕДСТАВИЛ ОЧЕРЕДНОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ ИЗ ЦИКЛА «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ МУЗЕИ РОССИИ» «НАД КАШИРОЙ ПЛЫВУТ ОБЛАКА». ОДИН ИЗ СЮЖЕТОВ ФИЛЬМА РАССКАЗЫВАЕТ ОБ ИСТОРИИ И РЕСТАВРАЦИИ ЖЕМЧУЖИНЫ ПОДМОСКОВЬЯ - УСАДЬБЫ ТАРАСКОВО, ПРИНАДЛЕЖАВШЕЙ СЕМЬЕ ГЛЕБОВЫХ-ТОЛСТЫХ

РЕДАКЦИЯ «МИРА ИСКУССТВ» ПОПРОСИЛА РЕЖИССЕРА ФИЛЬМА ЧЛЕНА СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ БОРИСА ПЛОТКИНА РАССКАЗАТЬ О ПРОЕКТЕ И ПОДЕЛИТЬСЯ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ ОТ ВОССТАНАВЛИВАЕМОЙ УСАДЬБЫ.

Над циклом «Провинциальные музеи России», который придумала народная артистка РФ Алла Сурикова, я работаю практически с самого начала. В 2001 году Алла Ильинична увидела мою курсовую работу на Высших курсах сценаристов и режиссеров о Кирилло-Белозерском музее-заповеднике и предложила включить этот фильм в цикл, а вскоре и стать его исполнительным продюсером. Все-таки к тому времени мой стаж работы на телевидении был уже достаточно большим. Я стал сотрудничать с ТВ еще в 1987 году в качестве внештатного автора редакции программ для Москвы и Московской области. И уже тогда сюжеты о культуре стали основными в работе. У меня была 16-милиметровая камера «Красногорск», с которой я ездил по разным уголкам Подмосковья и снимал небольшие материалы о подмосковных усадьбах – тех, которые сохранились, и тех, что были разрушены - Захарово, Суханово, Остафьево, Марфино, Архангельское – всех сейчас и не упомнишь.

Конечно, у меня были и другие проекты, но всегда находилось время для работы над фильмами цикла. За эти годы на экраны вышло 16 моих фильмов о самых разных музеях от Балтики до Урала. А вообще в цикле создано более 80 фильмов.

Идея снять фильм о достопримечательностях Каширы возникла, когда я познакомился с замечательным художником Евгением Максимовым. Именно его иконописные работы украшают своды храма Христа Спасителя. Оказалось, что он родом из Каширы. Вспоминая о годах своего детства, он упомянул и об усадьбе Тарасково.

Так в фильм вошел сюжет о реставрации этой замечательной усадьбы.

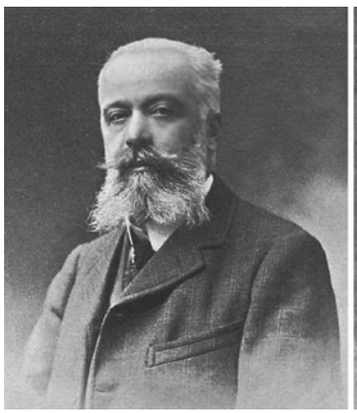
Это очень здорово, что компания ASG взялась за восстановление этого памятника. Ведь так обидно, что в Подмосковье, да и не только в Подмосковье, такое количество утраченных исторических достопримечательностей. И та работа, которую ведет ASG заслуживает самых хороших отзывов. То, что есть бизнес-компания, которая вкладывает средства в сохранение и восстановление нашей истории, может стать примером и для других бизнесменов.

Кстати, в ходе работы над фильмом я ближе познакомился с культурной деятельностью ASG и с интересом узнал о той замечательной коллекции, которая ею собрана.

Надеюсь, что со временем в своих фильмах смогу рассказать и о других проектах по восстановлению архитектурных памятников, и о коллекции ASG.



Светлана Бородина, *главный редактор журнала «Мир искусств»:* Территория, на которой находится усадьба Тарасково с XVIII века находилась в частных владениях. Она принадлежала помещице Хрущевой, дворянам Колтовским, но с точки зрения ее истории, конечно, наибольший интерес представляет последний владелец усадьбы – это дворянская семья Глебовых.







Глава семьи Владимир Петрович Глебов был предводителем дворянства в Епифановском уезде Тульской губернии, в Каширском уезде. Его жена – Софья Николаевна, урожденная Трубецкая.

Семья была многодетная; в семье было восемь человек детей и старшая дочь Александра Владимировна – Лина, как ее называли в семье, вышла замуж за младшего сына Толстых – Михаила Львовича Толстого.

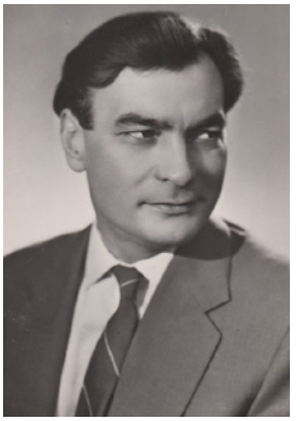




Свадьба была пышная, великосветская, в числе гостей был один из великих князей – Владимир Александрович, но Лев Толстой на свадьбу сына не приехал.







Молодые сами часто гостили в Ясной Поляне, где часто бывали и старшие Глебовы. Сохранились мемуары Софьи Николаевны, которая описывала жизнь в Ясной Поляне.

Мы проследили историю семьи Глебовых и установили, что известный любимый Народный артист СССР Петр Глебов также является потомком этой семьи.



Глафира Гаврилова, *куратор проекта восстановления усадьбы:* Мы с вами сейчас находимся в главном доме усадьбы Глебовых, который был построен в конце XIX – начале XX веков в стилистике модерна.





Мы имеем довольно четкое представление о том, как выглядела эта усадьба благодаря материалам, сохранившимся с 80-х годов XX века, что при работе с проектом реставрации позволило довольно четко в проекте воссоздать исторический облик усадьбы. На первом этаже главного дома в основном находились парадные помещения – это были кабинеты, парадный зал. Последний был очень интересным помещением, в котором большое панорамное окно обращено в сторону поймы реки Оки; здесь проходили балы.





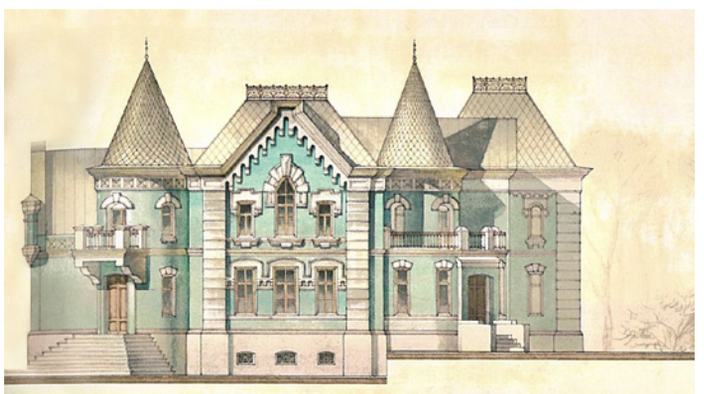






Это полукруглое помещение – башня, из которой был в свое время организован выход в сторону парка. Этот выход также будет воссоздан.

Сейчас мы с вами находимся на террасе второго этаже. За моей спиной вы можете видеть северный фасад усадьбы, который уходит в сторону реки Оки.





В целом, в структуре усадьбе находился не только главный дом, но также еще несколько построек, но, к сожалению, они на сегодняшний день утрачены. Это был кухонный флигель, то есть на первом этаже главного дома мы с вами не видели кухни, кухни нет и на втором этаже, потому что в XIX-XX веках не принято было готовить в доме. Считалось, что кухонные запахи не подходят для таких парадных и помещений. Еду готовили на кухне во флигеле, потом переносили в главный дом, там ее разогревали и уже сервировали в гостиной.



Усадьба строилась в период увлечения стилем модерн, при этом нельзя ее назвать чисто модерновой усадьбой. Это очень эклектичный объект и многие его элементы напоминают французские замки XVII-XVIII столетий; здесь мы также можем видеть элементы готики.









Отдельной интересной особенностью усадьбы является четыре абсолютно неповторяющихся фасада, а также очень необычная сложной структуры кровля, которую в свое время было очень сложно воссоздавать – этот многоконтурный профиль, полностью утраченный после пожара, случившегося здесь в 90-е годы.



То, что в Каширском районе восстанавливается усадьба Владимира Петровича Глебова – это является и актом исторической справедливости, потому что сам Владимир Петрович очень много сил отдавал восстановлению памятников архитектуры, и поэтому эта усадьба и как дань памяти Владимиру Петровичу, и как образец необычной архитектуры, и просто как точка притяжения туристического интереса в этот район – чрезвычайно важна и необходимо ее восстановление.

ЧЕГО НЕ ХВАТАЕТ РОССИИ

Архитектура

Ольга Лазуренко

18.04.2018

По оценкам экспертов, в прошлом году в России так или иначе было уничтожено 66 исторических зданий, причем общественники признают, что на самом деле эта цифра в разы больше. Движение «Архнадзор» посчитало, что за последние семь лет только в Москве было снесено 116 исторических построек. Историки, культуроведы и неравнодушные граждане бьют в набат: да, реконструировать долго и дорого, но неужели мы готовы потерять свое наследие ради экономии? Неужели невозможно привлечь в эти проекты серьезных инвесторов? Об этом и о том, как вообще должны (и не должны) выглядеть исторические застройки в современных городах, «Вестник» поговорил с экспертами из разных регионов нашей страны.



Алмаз ДАВЛЕТШИН, *заместитель генерального директора управляющей компании ASG:*

– Позиция инвестиционной группы компаний ASG по историческим зданиям однозначна: они должны быть сохранены. Да, говорят, что здания, как люди, имеют право умирать. Но тогда их, как людей, до последнего нужно спасать, продлевать им жизнь, обеспечивать полноценное существование. Восстанавливать и сохранять исторические здания необходимо по нескольким причинам: во-первых, они образуют неделимое культурное наследство, которое составляет гордость страны и которое мы должны передать будущим поколениям. Во-вторых, исторические здания – один из самых значимых элементов городской среды, обеспечивающий ее неповторимость. Наконец, это серьезный экономический ресурс, стимулирующий туристский интерес. Так, большую роль в повышении привлекательности Казани сыграла программа президента РТ Рустама Минниханова по сохранению исторического центра. И мы гордимся, что восстановленные нашей компанией 26 зданий, многие из которых находятся в охранной зоне Казанского кремля, являются теперь украшением города.

За время эксплуатации здания обветшали, много раз перестраивались и изменились внешне настолько, что по всем объектам мы провели множество исследований, определивших их ценность и время постройки. Плохое физическое состояние большинства домов чаще всего расценивается застройщиками как повод для их полного уничтожения, но гораздо интереснее восстановить здание таким, каким его когда-то создал архитектор. И в нашей практике были случаи, когда мы убирали надстроенные в советский период этажи и восстанавливали облик постройки и историческую перспективу улицы.

Критерий для определения будущего здания, с нашей точки зрения, один – возможность его спасения. Стоимость восстановления зависит от объема реставрационных работ, в активе ASG есть дома, у которых были разрушены все перекрытия, было провисание несущих стен и т.д. Но если эксперты говорили, что спасение конструктива возможно, мы на это шли, даже понимая, что новострой большей площади обойдется в разы дешевле, так как он не будет нести той информации, которую хранит дом, по чьим ступеням поднимались Горький, Качалов, Тукай, Амирхан и др.

В то же время крупный город – живой организм, и его невозможно законсервировать, превратить в музей. Удачное соседство современных и исторических домов возможно, когда новое строительство идет в стилистике исторической застройки. Так, например, наш новый объект по ул. Московской архитектурно близок расположенному недалеко от него дому Фукса, где бывал Пушкин.

Другой вопрос – стоимость реконструкции исторического здания. По нашему опыту это в среднем 100 тыс. рублей за квадратный метр, что не способствует росту числа инвесторов. Привлекать их возможно путем преференций в части налоговых льгот, помощи в прохождении различных согласований, подключении объектов к инженерным сетям, что в исторической части всегда проблема. Заниматься такой работой может только крупный инвестор, имеющий ресурсы, лицензии, штат специалистов. Когда ASG восстанавливала 26 зданий в историческом центре Казани к началу Универсиады 2013 года, нам помогали и курирование программы президентом, что снимало ведомственные барьеры, и наш принцип квартального восстановления, когда снижались издержки на транспорт, тепло и т.п. И все равно инвестор должен понимать, что срок окупаемости работ таков, что мы относим их не столько к бизнес-проектам, сколько к реализации чувства социальной ответственности нашей компании.

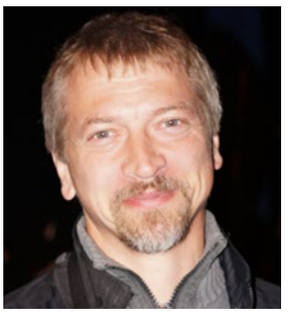


Артур ТОКАРЕВ, *архитектор, педагог, историк архитектуры:*

– Мнение, что нужно снести все исторические здания и на их месте строить новые, может исходить только от нецивилизованного или психически нездорового человека. Критерии оценки домов нужно приводить в соответствие законам: если историческое здание имеет статус культурного наследия – оно охраняется государством. Другое дело, что, например, в Ростове-на-Дону есть строения, которые заслуживают статуса объекта культурного наследия, но по каким-то причинам этим статусом не наделены. Думаю, причина в том, что многим это невыгодно. Охранный статус препятствует, например, девелоперским проектам и зачастую мешает жителям дома. Это может быть серьезным обременением. Но если мы хотим жить попроще – будем ездить смотреть на памятники архитектуры и наслаждаться историческими городами за границу.

Если говорить о снесенных исторических зданиях, то на их месте должны строиться современные дома. Вопрос только в том, как сделать их уместными по архитектуре (причем необязательно строить в исторических формах), и здесь все дело в профессионализме архитектора. К сожалению, удачных примеров в ростовской практике единицы, и в последние годы массово стали появляться имитации исторической архитектуры. Как правило, они бескультурные, беспомощные, сделаны в угоду заказчику. Это парадокс нашей культуры: уничтожаем подлинные исторические здания и на их месте возводим подделки, не имеющие никакого отношения к истории.

Привлечь надежного инвестора сегодня сложно. Но возможно. В Ростове есть два свежих примера, когда перспектива реставрации не остановила инвестора. Один – перинатальный центр на пер. Соборном, второй – здание редакции газеты «Молот» на Буденновском, где сейчас идет масштабная реконструкция и реставрация. Конечно, в чистом поле выстроить новый дом гораздо проще. Но тогда мы все будем жить в Левенцовке, а о старом Ростове придется забыть.

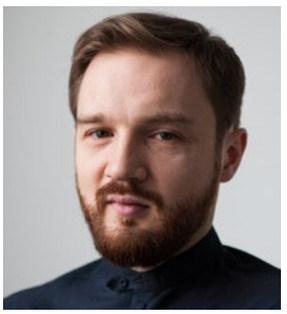


Михаил ЧЕРЕНКОВ, *председатель совета Калининградского областного регионального отделения ВООПИиК:*

– Универсальных критериев оценки зданий для решения вопроса об их сносе или о сохранении, как мне кажется, не существует – нужен индивидуальный подход. Уникальность здания, его архитектурная или историческая ценность, степень сохранности, место расположения и т.д. должны рассматриваться комплексно и во взаимодействии с архитектурной исторической средой. Важным условием правильности принятого решения является его публичность, наличие общественной дискуссии. К сожалению, сегодня при принятии решений градостроительной политики представители власти и бизнеса руководствуются сиюминутной экономической целесообразностью с горизонтом планирования в 5-10 лет. В этом подходе часто нет места объектам культурного наследия, требующим значительных финансовых вложений, нет творческого и нестандартного подхода к решению задачи их современного использования. Объект археологии, обнаруженный при строительстве объекта, включенного в какую-нибудь ФЦП, или красивое историческое здание, не являющееся памятником архитектуры, зачастую уничтожаются просто потому, что мешают реализовывать планы девелоперов. И государство не в силах их защитить. Думаю, современные проблемы сохранения объектов культурного насле-

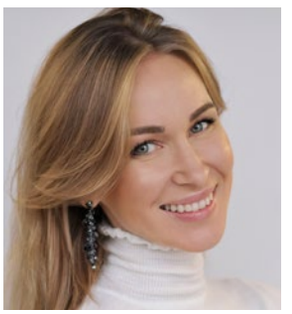
дия отражают уровень культуры и образования современного российского общества.

Другой вопрос: какие объекты недвижимости могут появляться на месте снесенных исторических зданий и какие рядом? Здесь все зависит от архитектурно-планировочной и исторической среды. Удачное соседство возможно, но могу сказать, чего не должно быть, – подделок. Зданий, выполненных со стилизацией под то, что было. Иначе города превратятся в Диснейленд, как уже начал превращаться Калининград с его Ленинским проспектом и Рыбной деревней. Памятники можно и нужно передавать в частные руки. Повышать интерес инвесторов нужно низкой ценой (но с жесткими запретами на снос и повреждение), более открытой процедурой предоставления в собственность. Также необходимо создать в России полно-ценный рынок реставрационных услуг, упростив получение реставрационных лицензий. Сегодня процедура забюрократизирована Минкультом, масса фирм зарабатывают деньги на переоформлении этих лицензий, на продаже дипломов специалистам. В результате получаем отсутствие специалистов в регионах, высокие цены и низкое качество работ.



Эрик ВАЛЕЕВ, *глава архитектурного бюро IQ*:

– Интерес инвесторов к реставрации, реконструкции и реновации существенно вырос в последние годы. Отработаны эффективные методики восстановления исторических зданий. Конечно, в случае серьезного износа конструктивных элементов сделать это сложнее, но и в этом случае существуют решения вплоть до полной замены каркаса здания с сохранением, напри-мер только ценного фасада. Программы, подобные московской «Аренде за 1 рубль», стимулируют инвесторов вкладывать деньги в исторические здания, а город взамен получает восстановленный объект, не затрагивающий сложившуюся архитектурную ткань района. При этом соседство исторической и современной застройки не только возможно, но и является единственным путем развития современных городов. Здоровый и живой город – это наслоение эпох, зеркало того, что было раньше и что происходит в обществе в данный момент. В случае полного отсутствия обновления городской ткани получим музей, что в отдельных случаях абсолютно необходимо, но это скорее исключение. То, насколько гармонично вписывается «новое» в «сложившееся», стоит ли объекту работать на контрасте или, наоборот, максимально поддержать характер существующей архитектуры, является вопросом исключительно профессионализма архитекторов в каждом конкретном случае. В Москве и во многих городах мира исторический практически весь центр, где сохранились здания, построенные 100, 200 лет назад, а по соседству возведены объекты, как правило, высокого ценового сегмента. Другая тенденция — это кварталы наподобие московских «Красной розы» и «Даниловской Мануфактуры», которые расположены в окружении жилой застройки, хотя сами по себе представляют сохранившиеся и реновированные корпуса бывших фабрик. В условиях практически полного отсутствия свободных площадок для строительства в уплотненных частях городов работа с исторической за-стройкой — один из немногих форматов девелопмента.



Мария НИКОЛАЕВА, *глава бюро MAD Architects:*

– Любое здание, как и любая территория, должно рассматриваться в контексте своего окружения. Если мы говорим о центральной части города, богатой историческими постройками, имеющими культурное наследие, то о сносе не может быть и речи. Сегодня во многих городах, где архитекторы эпохи конструктивизма оставили свои шедевры, к таким зданиям относятся как к обузе, хотя в Москве многим из них нашли и современное применение. То же можно сказать и о сооружениях, в которых прослеживаются черты классицизма, барокко, модерна. Все это историческая ткань города, восстановить которую «ново-делом» будет уже невозможно. Зачастую проблема кроется не в невозможности переосмыслить функциональное назначение конкретного здания, а в нежелании погружаться в эти процессы. Но сегодня заметен резко возросший интерес к историческому наследию. Проходят форумы и конференции, посвященные редевелопменту, на которых обсуждаются не только успешные российские, но и мировые примеры работы со зданиями и территориями. Все это должно привести к устоявшейся практике стремиться «спасти» здание, привнеся в него новый функционал и укрепив культурную доминанту.

ДАЙДЖЕСТ

«СУПЕРМАРКЕТ НЕДВИЖИМОСТИ» ПРИНЯЛ УЧАСТИЕ В 11-Й ВЫСТАВКЕ ЗАГОРОДНОЙ НЕДВИЖИМОСТИ И ЧАСТНОГО ДОМОСТРОЕНИЯ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

16.10.2018

С 5 по 7 октября в ТЦ «МЕГА» проходила выставка «Загородная недвижимость», где было представлено большое количество предложений готовых домов и земельных участков от ведущих компаний.

Здесь можно было посмотреть реализуемые и перспективные проекты коттеджных поселков с огромным выбором земельных участков ИЖС под строительство загородного дома. «Супермаркет Недвижимости» (Генеральный партнер ИГК ASG по реализации недвижимости) также принял живое участие в общении с потенциальными клиентами и гостями выставки.

Компания презентовала земельные участки в поселках Каймары (Высокогорский район), Новые Каипы (Лаишевский район), Новая Константиновка (г. Казань), а также перспективные проекты ИЖС в пригороде и на присоединенных к Казани территориях. В указанных проектах к покупке предлагаются участки от 4 до 20 соток – для частной застройки, а также крупные участки до нескольких гектаров для инвесторов и застройщиков.

ПРЕФЕКТ СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЫ О НОВЫХ МУЗЕЯХ И ФЕСТИВАЛЯХ, ПОТЕНЦИАЛЕ НАБЕРЕЖНОЙ КАБАНА И ПЛАНАХ ИНВЕСТОРОВ ВО ГЛАВЕ С СЕМИНЫМ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

29.10.2018

С ASG мы работаем в системном режиме, взаимопонимание есть. У них есть своя программа развития. Хотелось бы, чтобы все это двигалось быстрее, но надо им отдать должное: работа на объектах не прекращается. На сегодняшний день по адресу улица Московская, 66 ремонт уже завершен, есть арендатор. По адресу улица Тукая, 84 и 86 два здания полностью готовы, идет подключение к инженерным сетям. Работы ведутся по адресам Чернышевского, 28, Московская, 37 и 70, по Тукая, 16. Может быть, прорыва в работе нет, но за год сделано три объекта и еще на четырех идет работа — это уже неплохо. По Тукая, 81–83 и 85–87 ASG готовит обращение в комитет РТ по охране объектов культурного наследия, чтобы получить разрешение на строительство второго этапа, поскольку проектные работы уже завершены. После пожара в ТЦ «Адмирал» была пауза в их работе, но они обещают, что реализация проектов будет продолжена, и мы видим, что работа идет

ASG ЗАВЕРШИЛА ПОДГОТОВКУ ОКН К ЭКСПЛУАТАЦИИ В ЗИМНИЙ ПЕРИОД

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

08.11.2018

Плановые работы по подготовке 26 объектов культурного наследия к эксплуатации в зимний период ASG совместила с общегородскими мероприятиями по благоустройству, озеленению и санитарной очистке Казани

Эксплуатация ОКН имеет свою специфику, с окончанием активного строительного сезона начинается работа по подготовке зданий к зиме. В то же время, поскольку большинство из них находится в зоне активного туристского трафика, нужно, чтобы они соответствовали уровню «визитной карточки города» не только архитектурными достоинствами, но и чистотой, и благоустройством.

К традиционным заботам по уборке прилегающей к ним территории в приближающийся зимний период по мере полного восстановления зданий добавляются новые, так, в этом году на нескольких объектах – Большая Красная, 16, Карла Маркса,11 и др. – появились кованые декоративные элементы на приямках, которым нужно предусмотреть систему защиты от снегоуборочной техники, наледи и т.п.

С началом учебного года, когда в город возвращаются подростки, острой становится проблема вандализма – в основном, это граффити, уродующие фасады и ворота зданий. Также необходимо укрепление дверных и оконных заполнений, чтобы избежать вскрытия контура, минимизировав риски краж, пожаров, травматизма. К тому же их укрепление, изоляция чердаков и подвалов необходимы для экономии тепла и предохранения здания от сырости.

ASG ЗАВЕРШАЕТ ГАЗИФИКАЦИЮ ПОСЕЛКА КАЙМАРЫ, НА ОЧЕРЕДИ НОВЫЕ ПРОЕКТЫ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

20.11.2018

Инвестиционная группа компаний ASG продолжает развивать свои территории в рамках инфраструктурного проекта казанской агломерации. Одним из самых значимых видов работ при развитии территорий под индивидуальную жилую застройку, кроме устройства дорог и электросетей, - газификация.

Стартовавшие в июле работы по газификации поселка Каймары Высокогорского района сегодня близки к завершению. За четыре месяца подрядчиком ASG построены 4 газораспределительные установки и проложено 6 км газопровода. В результате газ подведен к трем массивам, предусмотренным утвержденным проектом планировок территории Каймар, - «Озерный», «Лесной» и «У поселка», общее число участков в данных массивах - 1500.

По словам директора по развитию территорий ASG Рината Аисова, все монтажные работы подрядчик планирует завершить до конца года с тем, чтобы весной осуществить врезку в магистральную трубу и начать подключение частных домов.

Наличие дороги с твердым покрытием, электрификация, а теперь и газификация Каймар являются значимым событием в развитии казанской агломерации, обеспечивающей возможность проживания на лоне живописной природы с городским уровнем комфорта

В «БИЗНЕС ONLINE» ПОПАЛА АНАЛИТИКА РОССЕЛЬХОЗНАДЗОРА О ТОМ, У КОГО СКОПИЛОСЬ 41 ТЫС. ГА ЗАБРОШЕННОЙ СЕЛЬХОЗЗЕМЛИ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

21.11.2018

В УК «АС Менеджмент» «БИЗНЕС Online» сообщили, что претензии Россельхознадзора устраняются. «Ряд из них обусловлен объективными причинами, — уточнили в компании, — в частности стихийными свалками мусора (что объясняется близостью земельных участков к городу и населенным пунктам); неиспользованием части земельных участков, арендуемых сельхозпроизводителями. Также есть претензии по ряду участков, по которым ведутся переговоры по вовлечению их в оборот. В текущих экономических условиях отсутствует устойчивый спрос на участки, несмотря на льготные условия по возможному предоставлению их в аренду (условия возмещения земельного налога, заключения договоров на длительный срок).

«При этом необходимо отметить устойчивую тенденцию по снижению доли неиспользуемых по назначению сельхозземель, находящихся под управлением нашей компании, — заявляют в УК „АС Менеджмент“. — Ежегодно утверждаются детальные планы вовлечения в оборот неиспользуемых сельхозземель в каждом муниципальном районе. Задолго до начала активных сельхозработ идет поиск арендаторов земельных участков, поскольку у каждого сельхозпредприятия или фермера есть свой севооборот, где планируется посев яровых или озимых куль-

тур. Поэтому мы заранее планируем подбор земельных участков для арендаторов, чтобы можно было им успеть провести агротехнические мероприятия (зяблевую вспашку) осенью, а весной заняться подготовкой техники к полевым работам. Также используем механизм собственных инвестиций в первичную обработку сельхозземель с последующей передачей ее сельхозпроизводителям на согласованных условиях».

УНИКАЛЬНЫЙ ЭКСПОНАТ С ИМПЕРАТОРСКИМ ВЕНЗЕЛЕМ УКРАСИТ ОДИН ИЗ ОБЪЕКТОВ НАСЛЕДИЯ В ЦЕНТРЕ ГОРОДА

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

VOLGANEWS.RU

22.11.2018

Шкаф-комод, который был выкуплен на аукционе во Франции еще несколько лет назад, оказался не только образцом антикварной мебели, но и был выполнен по заказу российского двора времен Петра I. К такому неожиданному даже для самих себя выводу пришли казанские реставраторы и эксперты во время работ по восстановлению первозданного облика мебели.

Реставрация комода проходила в течение семи лет и стала самой длительной в истории пополнения Большого собрания изящных искусств Института антиквариата компании, который базируется в Казани.

Две скрещенные латинские буквы Р стали официальным вензелем Петра I после его путешествий в Европу. Подобная маркировка, подчеркивают специалисты, наносилась только по заказам императорского двора. Вероятно, мастер получил заказ на изготовление комода, но в дальнейшем он не был по какой-то причине выкуплен. Сделанный в городе Ориген, на юго-западе Германии, тончайшей работы шкаф достался другому покупателю. Около трех веков «гулял» по Европе, но в конце концов попал в Россию.

В Казани, чтобы разглядеть символы, реставраторам сначала пришлось бережно очистить засаленную и окислившуюся поверхность старинных обоев. Кроме рельефных обоев с вензелем первого российского императора в числе характерных для той эпохи признаков — тончайший оловянный сплав и маркетри (мозаика из дерева разных оттенков) в орнаменте вставок.

«Каждый предмет, который у нас реставрируется, будет экспонирован в наших усадьбах или на объектах культурного наследия для воссоздания интерьеров. На некоторых объектах это уже реализовано — например, на Карла Маркса, 18 в Казани; в усадьбе купцов Аигиных в селе Талицы. Этот комод поедет в Адмиралтейскую контору на Карла Маркса, 17.», — рассказал о дальнейшей судьбе комода петровского двора и других антикварных ценностей реставратор, директор реставрационных мастерских ASG Иван Никонов.

ВИДЕО

«НАД КАШИРОЙ ПЛЫВУТ ОБЛАКА»

РОССИЯ К

20.11.2018

История восстановления усадьбы Тарасково представлена в документальном фильме режиссера Бориса Дворкина из цикла «Провинциальные музеи России».

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том IV

«Художественная бронза. Западная Европа-Россия XVII-XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- Скульптура
- Панно
- Декоративные блюда
- Осветительные приборы
- Кабинетные принадлежности
- Холодное оружие
- Предметы домашнего обихода
- Предметы сервировки стола

558 предметов

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ИСТОРИИ УСАДЬБЫ ГУСЕВА ПОЛОСА

В редакцию журнала «Мир Искусств» обратился один из потомков владельца усадьбы Гусева Полоса, которую Инвестиционная группа компаний восстанавливает с 2015 года, историк Денис Журавлев. Сохранившиеся в семейном архиве документы позволяют точнее представить последний, самый короткий и трагический период русской усадьбы.

– Уважаемый Денис Валерьевич, в одной из Ваших работ я прочитала, что краснолаковая керамика – это своеобразный маркер римской культуры. То же можно сказать и о русской усадьбе, три века существования которой – вотчинной, барской и разночинно-мелкопоместной – отражают важнейшие социально-экономические изменения российской действительности. Что Вы об этом думаете как историк, археолог, потомок владельца усадьбы?

– Я совершенно согласен, что русская усадьба может служить одним из маркеров русской культуры, своего рода культурным феноменом. На мой взгляд, в их истории особенно интересен XIX век, хотя все началось гораздо раньше – как минимум с середины XVIII века. А появившиеся в послереволюционный период правительственные дачи, как бы кощунственно это не звучало, свое происхождение ведут от тех же русских дворянских усадеб (или, скорее, от загородных дач конца XIX столетия). Новая советская номенклатура хотела жить также, как сметенные революционным потоком владельцы старых дореволюционных усадеб. Хотя, конечно, это уже совсем другая история.

– Из усадебной жизни Вам более всего близок именно XIX век, когда усадьба все чаще становится обителью писателей, ученых, художников, а не XVIII, когда нередко было барство дикое, о котором писал Пушкин. А ведь архитектура усадеб, если взять XVIII век, намного интереснее...

– Безусловно, усадьбы XVIII столетия значительно привлекательнее с точки зрения архитектуры. После войны 1812 г. многие усадьбы лежали в руинах и так и не были восстановлены в былом величии. Манифест об освобождении крестьян от крепостной зависимости провозгласил и



Главный дом усадьбы Гусева Полоса построен в начале XX века, но его архитектурный облик восходит к традициям классической усадебной архитектуры, из-за чего усадьбу нередко называют «Архангельским в миниатюре»

конец русской классической усадьбы. Уже к концу XIX в. владельцами многих усадеб становятся представители разночинцев, развивавшие и слегка переосмыслившие старые усадебные традиции. Честно говоря, мне ближе по духу именно усадьбы XIX века. Нет нужды говорить, сколько много с ними было связано в русской общественной и культурной жизни - например, Мураново, Абрамцево, Талашкино...

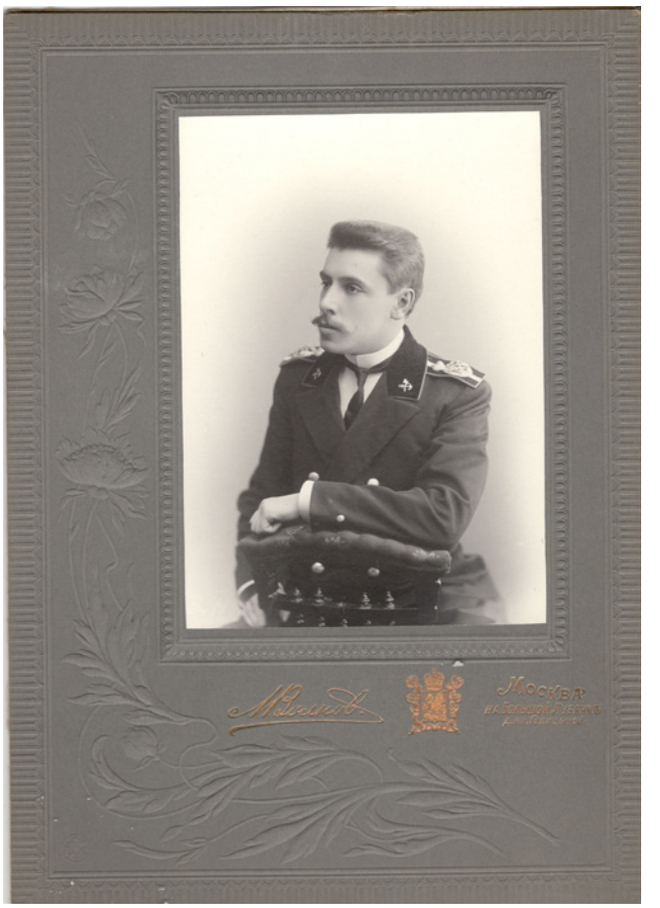
– Да, усадьба ценна не только как материальный объект, но и тем, что там происходило. С точки зрения духовной культуры Абрамцево и Мураново стоят многих шедевров выдающихся зодчих.

– Русская усадьба значима и с точки зрения духовной культуры, именно здесь развивалась творческая деятельность многих выдающихся деятелей культуры прошлого. Усадьбы некоторых меценатов – С.И. Мамонтов, М.К. Тенишева и других, поддерживавших отечественную культуру и активно помогавших ее развитию, служили местом жизни и деятельности многих творческих людей – музыкантов, художников, поэтов... Во многих усадьбах хранились уникальные культурные ценности – возьмем, например, знаменитое Поречье графа Уварова...

– Поэтому даже в начале прошлого века люди стремились продолжать традиции усадебной жизни, в их числе Александр Иванович Шумилин, кем он Вам приходится?

- если исходить из чисто кровного родства, то Александр Иванович Шумилин – мой очень дальний родственник: моя бабушка и его жена были родными сестрами. Но жизнь сложилась так, что моя семья жила долго вместе с семьей Александра Ивановича.

Он родился в 1880-м году в Москве в семье купца второй гильдии, учился сначала в Александровском коммерческом училище, а затем поступил в Высшее инженерное училище ведомства Министерства путей сообщения и закончил его в 1902 году (в 1913 году преобразован в Московский Институт инженеров путей сообщения). В 1902-1905 годах он работал помощником начальника дистанции при строительстве Вологодо-Вятской железной дороги. В 1907 году он, совместно с М.Н. Эпштейном, основывает собственную компанию для производства строительных работ – товарищество «Инженерное дело». Это была солидная крупная компания, а Александр Иванович являлся одним из пионеров внедрения



Почетный гражданин Александр Шумилин происходил из купеческой семьи и получил высшее техническое образование

железобетона в строительстве в России. Компания строила объекты различного назначения: в первую очередь, ткацкие и мукомольные фабрики, мосты и т.д. В семейном архиве есть альбом, который был выпущен к юбилею компании в 1917 году, где собраны те объекты, которые «Инженерное дело» построило за десять лет. Там множество самых разных промышленно-транспортных объектов, возведенных в различных городах Российской Империи: прядильная фабрика, паровозное депо, мосты и т.д.



Объекты компании «Инженерное дело»: здания, паровозные депо, мосты, плотины и т.д. – располагались в различных губерниях Российской Империи





Объекты компании «Инженерное дело»: здания, паровозные депо, мосты, плотины и т.д. – располагались в различных губерниях Российской Империи

Действительно, они очень много проектировали и строили по тогдашней России, а в 1913 году, незадолго до начала первой мировой войны, Александр Иванович был назначен руководителем работ по постройке новых корпусов Тульского оружейного завода. Параллельно с этим он ведет работы по строительству Московского оружейного завода.

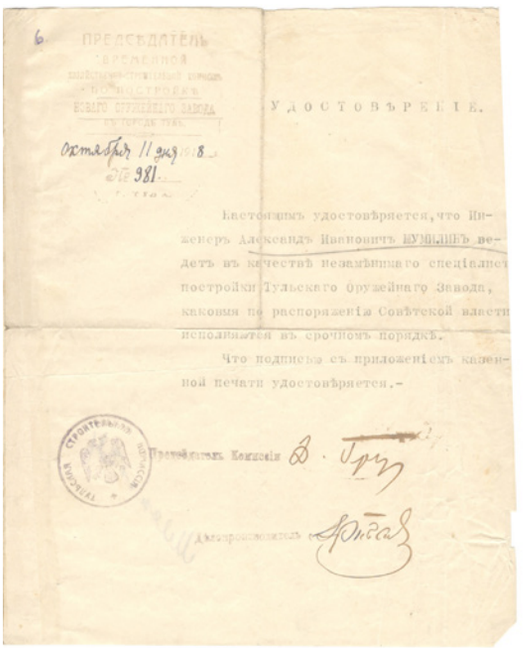
На этой работе он и пережил революцию 1917 года, а поскольку высококвалифицированные специалисты были нужны и новой власти, проработал там до 1924 года.

В его трудовой книжке есть запись, что до 1924 года он работал начальником строительства Тульского оружейного завода. При этом с 1913 по 1924 годы, как все работники оборонной промышленности, он считался военнослужащим. В 1925-1930 гг. Александр Иванович строит так называемый Ленинский поселок в городе Кольчугине (Владимирская область) и реконструирует фабрику Кардо-лента в Московской области. После этого до 1936 года он руководит переустройством фабрики крупного волокна, а затем работает в Наркомате оборонной промышленности. В 1946 году А. И. Шумилин по болезни ушел на пенсию и скончался в апреле 1953 года.



Руководя работами по постройке оружейных заводов, инженер А.И. Шумилин считался военнослужащим

Один из проектов, который очень занимал его в конце жизни, - это проектирование плотины в Беринговом проливе с тем, чтобы развернуть теплое течение. Экземпляр этого проекта был передан им академику С.И. Вавилову в ноябре 1948 года. Он находится сейчас в архиве Академии наук, а еще один экземпляр хранится в домашнем архиве.



– Здорово, что человек с таким происхождением смог профессионально реализоваться и прожить достаточно долгую жизнь в новую эпоху, что было не всегда. Что ему в этом помогло, как Вы считаете – удача, профессионализм, лояльность?

– Я думаю, что дело в том, что он был талантливым и востребованным при Советской власти специалистом, поэтому ему удалось избежать репрессий. Хотя, как гласит семейная легенда, одну ночь под арестом он все-таки провел. Когда и как это случилось, я толком не знаю, но упоминание об этом было, правда, без каких-либо подробностей. Но, стоит также отметить, что он был человеком острожным и немногословным, и на конфликт с новой властью не шел.



Дом на Большой Ордынке был куплен в 1909 г.; семьи братьев Александра и Николая и их потомки проживали в нем вплоть до 1970-х годов

Они с женой и дочерью прожили всю жизнь в своем собственном доме на Большой Ордынке, д. 18. Этот дом был куплен в 1909 г. у А.И. Юрасова отцом Александра Ивановича, купцом 2 гильдии, Иваном Алексеевичем Шумилиным. Александр Иванович позднее занимался перепланировкой участка, относящегося к дому, о чем свидетельствует хранящийся в семейном архиве план. Дом находится рядом с прекрасным храмом Иконы Божией матери «Всех скорбящих Радость» и хорошо сохранился до настоящего времени. В этом доме семьи братьев Шумилиных и их родственники жили до 1976 года. Разумеется, их очень сильно уплотнили, оставив Александру Ивановичу с женой и дочерью всего две комнаты.

В семейном архиве есть очень интересный документ, удостоверяющий, что товарищ Шумилин работает в оборонной промышленности; документ давал право на дополнительную площадь в 20 квадратных метров. Благодаря этому им удалось получить вторую комнату в своей бывшей квартире – той самой, где семья жила до революции, и где теперь у Шумилиных появилось очень много соседей. Я хорошо помню, хотя был еще совсем маленьким, как мы собирались в этой квартире, где в тот момент жили вдова Александра Ивановича – Надежда Сергеевна (1899-1989) и его дочь. Вся обстановка в их комнатах оставалась от прежних времен, была большая библиотека, помнившая хозяина дома. Надо сказать, что дочь Александра Ивановича – Екатерина Александровна Архангельская (1935-2018) – продолжила профессию отца и стала инженером-строителем, проработала всю жизнь в Моспроекте 2. И вся новая квартира на Садово-Кудринской улице, куда вселились Архангельские в 1976 г., почти точно воспроизводила атмосферу старого семейного гнезда на Ордынке, даже мебель была расставлена точно также.

– А кто сохранил весь этот обширный семейный архив?

– В первую очередь, его жена Надежда Сергеевна Архангельская, замечательно красивая женщина, кандидат сельскохозяйственных наук, она работала много лет в НИИ сельскохозяйственного профиля...

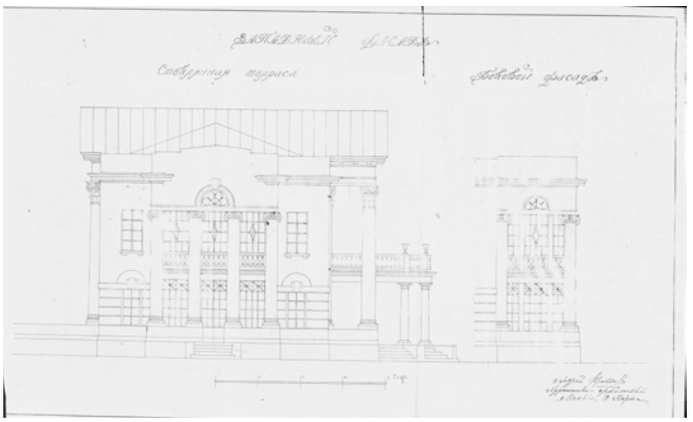


Л.О. Пастернак
Портрет Н.С. Архангельской. 1921 г.

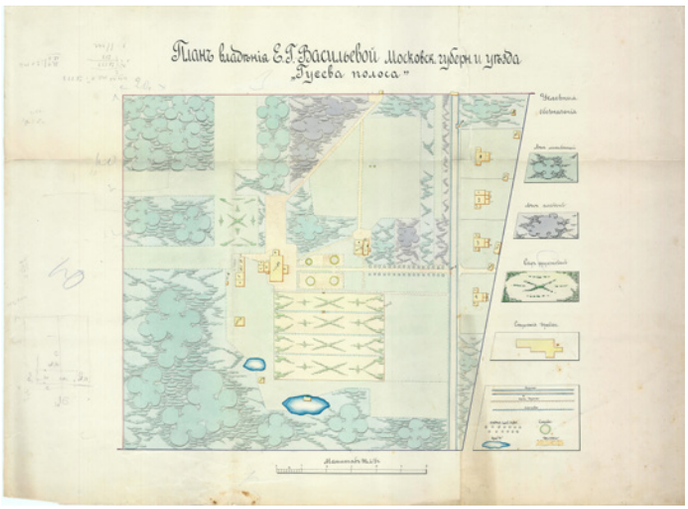
Занималась проблемами картофелеводства и работала со знаменитым академиком А.Г. Лорхом, который вывел сорт «Лорх». Она хранила все наследие мужа, строго систематизированное, разложенное аккуратно по папкам: машинописные и рукописные документы, фотографии, черте-



Надежда Сергеевна и Катя Архангельские



Один из чертежей фасада усадьбы подписан художником-архитектором Андреем Кротовым (1885-1966)



Участок пустоши Гусева полоса впервые отмечен среди описания смежных владений на плане 1868 г., который в результате размежевания остался за князем Б.В. Мещерским. К началу 1880-х гг. Мещерский продал участок при урочище Гусева полоса общей площадью почти 11 гектар, а в 1885 этот участок перешел от дворян Новиковых к московской купчихе Александре Гавриловне Васильевой. В 1902 г. этот участок по купчей приобрела купчиха Евгения Егоровна (Георгиевна) Васильева. На плане владения, составленном в 1910 г. видно, что через его северную часть проходила дорога от Сколкова к станции. Вдоль этой дороги стояли 4 небольшие деревянные дачи, предназначенные для сдачи внаем.

жи... Имеется ее подробный дневник, рассказывающий о жизни семьи в те непростые годы. Ей и ее дочери Екатерине Александровне, мы обязаны тем, что архив сохранился в таком превосходном, практически музейном, состоянии.

– А как Александр Иванович перенес потерю усадьбы, ее национализацию? Сохранились какие-то сведения?

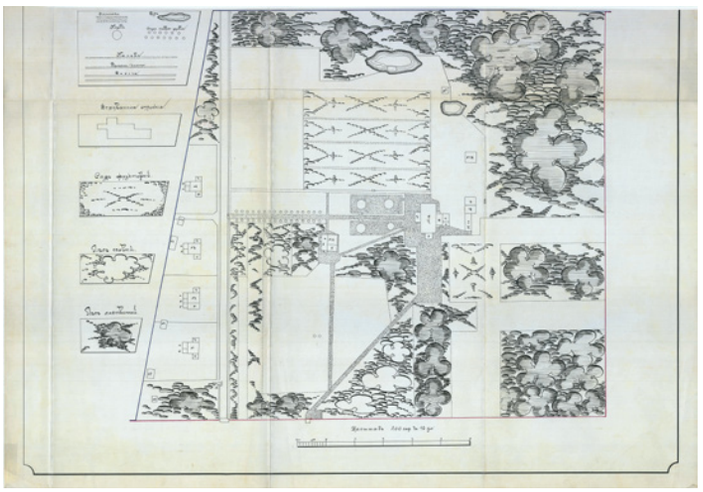
– Каких-то документальных свидетельств того периода в семье не сохранилось, но у меня есть ощущение, что в тот период сложно было жалеть о потерянном имуществе, вот этой дачи, конкретно, на фоне того, что происходило в стране. Надо было благодарить Бога, что он и его родные остались живы, что их, как очень многих, не выслали, а они остались в Москве.

– Нет никаких бумаг – актов, справок – что усадьба национализирована?

– Как я знаю, никаких справок о национализации не выдавали, приходили «революционные матросы» или «товарищи» и выгоняли всех взашей. В этой атмосфере просить какие-то справки было смертельно опасно.

– А какая самая интересная история – мифическая, полумифическая или абсолютно реальная – связана с усадьбой Гусева Полоса? что-то всплывало в семейных разговорах?

– На самом деле, воспоминаний сохранилось очень немного, поскольку этой дачей Шумилины практически так и не воспользовались, не успе-



Сохранившиеся в семейном архиве старые планы Гусевой Полосы подтверждают основные гипотезы архитекторов-реставраторов ASG, в том числе о позднем (советском) периоде появления усадебного парка

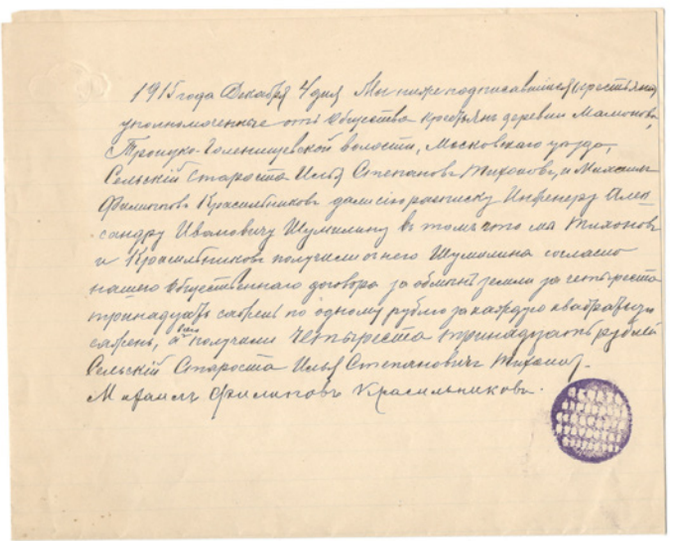
ли. Александр Иванович руководил строительными работами, часто бывал на даче. В архиве сохранился его проездной железнодорожный билет между станциями Москва – платформа 20 верста на 1914-1915 г. Само строительство завершилось к 1916 году, все было сделано, была закуплена мебель, но до революционных событий 1917 года оставалось всего ничего... Поэтому никаких легенд, воспоминаний не только не сохранилось, их не могло быть...

В паспорте отца, И.В.Шумилина, стоят отметки пристава 8 стана Московского уезда о проживании в местечке «Гусева полоса, по д. Шумилина» начиная с 17 июня 1912 г. Жена и дочь Александра Ивановича на этой даче никогда и не были, тем более, что его дочь, Екатерина Александровна, родилась в другую эпоху, в 1935 году. И главное, в 20-30-е годы было не просто не принято, а смертельно опасно предаваться воспоминаниям о прошлом – происхождении, имуществе и т.д. Наоборот, многие люди открещивались от титулов, иногда фамилий и старались, чтобы все вокруг поскорее об этом забыли.

–Да, с подобной историей мы столкнулись во время беседы с потомками Глебовых, владельцев усадьбы Тарасково, которую наша компания восстанавливает в Каширском районе. Мальчикам Глебовым родителями внушалось, чтобы в разговорах они подчеркивали, что они обычные советские дети и к тем Глебовым не имеют отношения.

Гусева Полоса, как сейчас сказали бы, - инвестиционный проект. Владелец собирался построить на усадебной территории дачные дома для сдачи в наем, их успели возвести?

– К сожалению, этой информацией я не располагаю. Возможно, после полного разбора архива это прояснится. Но уже сейчас мы знаем, что есть папка, которая так и называется «Дачи». Так вот, в ней есть любопытные документы по строительству дачи в Гусевой Полосе. Там есть разнообразные чертежи фасада дома, подготовительные материалы по колеровке стен, эскизы мебели, которая была специально заказана. Документов не так много, но представление о планируемом облике и интерьерах дома они дают. К тому же есть и несколько фотографий.



Документ о приобретении дополнительного участка земли в Гусевой полосе

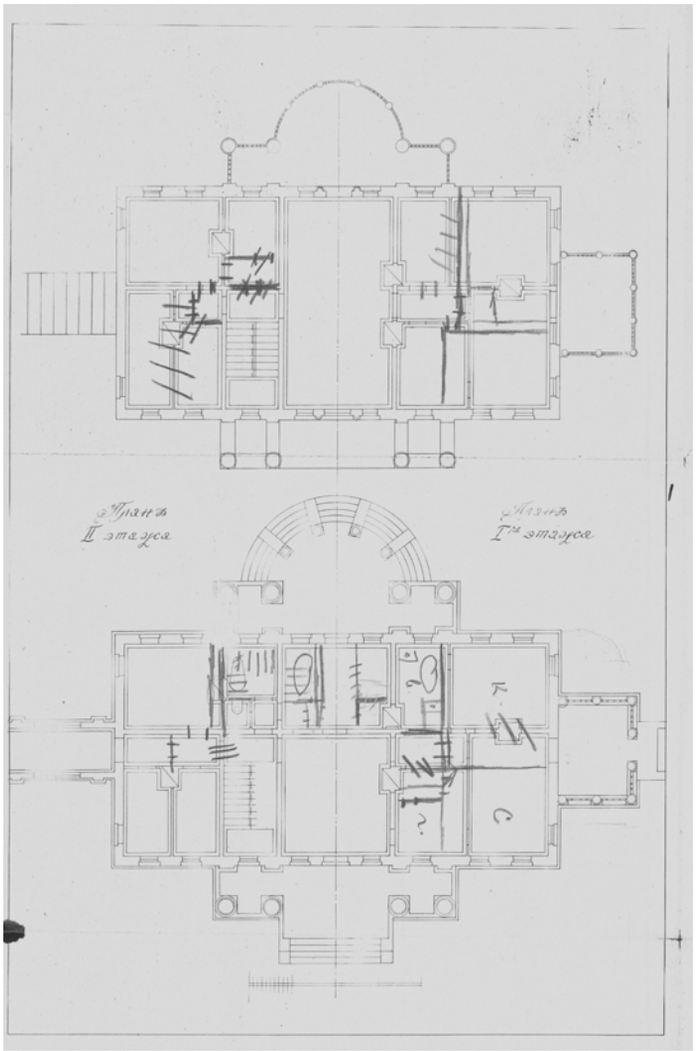


Вместе с этим встает вопрос, что делать с архивом, куда это все передавать. Моя научная специальность – археология, но я прекрасно осознаю, насколько ценны эти документы и для истории, и для истории архитектуры. Они, наверное, должны храниться или в музее имени Щусева, или в Государственном историческом музее, где я работаю. После того, как архив будет разобран, будем принимать решение.



– Мне кажется, это нужно передать в тот музей, который готов организовать фонд А.И. Шумилина, чтобы документы не попали в разрозненном виде в какие-то отраслевые отделы, а хранились в одном месте и позволяли изучать его творческое наследие, историю жизни и т.п.

– Конечно, мы тоже мечтаем о целостном фонде, позволяющем представить этого неординарного человека. Собственно, я обратился в вашу компанию после того, как прочитал замечательную статью про усадьбу. Она попалась на глаза случайно и вызвала огромный интерес. Она нас и стимулировала к неким практическим шагам к сохранению памяти об этом уникальном человеке. Мы готовы передать какие-то материалы в Сколково, если там планируется создание некоей экспозиции, понятно, что не музея, но мемориального уголка, посвященного строителю существующего дома и последнему дореволюционному владельцу усадьбы. Можно обсуждать, в каком варианте это сделать, но сама идея мне кажется интересной. Тем более, что сам я – музейный сотрудник и уверен, что экспозицию можно сделать интересной: у нас есть и фотографии, и альбомы, и кое-какие личные вещи, из этого можно отобрать материалы, связанные непосредственно с усадьбой. Очень многие материалы просто требуют публикации как пример того, как человек из «старого мира», специалист с прекрасным техническим образованием нашел себя и при Советской власти и не только сделал успешную карьеру, но и очень много оставил после себя для страны. Очень многие его постройки существуют до настоящего времени. Я прочитал в вашем журнале, что он по ошибке соединил дерево и бетон, что делать было нельзя, только кто ж тогда об этом знал...



План строительства усадебного дома в Гусевой полосе с правкой.

Когда-нибудь я обязательно напишу книгу об истории нашей семьи, в ней кроме Александра Ивановича есть много замечательных людей, но про него хочется подготовить отдельный большой материал, включить не только не опубликованные, но даже толком не разобранные воспоминания его жены, что интересно для изучения русской культуры на переломном этапе – первых сорока лет XX века.

– Уважаемый Денис Валерьевич, большое спасибо за интервью. Мы были рады познакомиться с Вами, поскольку тема потомков владельцев усадеб, восстанавливаемых Инвестиционной группой компаний ASG, имеет для нас особую значимость. Усадьба без истории невозможна, как она хранила в себе материальное и духовное наследие в XVIII-XIX веках, так нужно продолжать и в веке XX, и наступившем. Мы в каждом восстанавливаемом объекте, а это не только Московская область, но и Казань, предполагаем созда-

ние мемориально-экспозиционных подпространств, рассказывающих о владельцах, событиях и людях, связанных с данным объектом культурного наследия. Поэтому способы сохранения в усадьбе Сколково памяти об Александре Ивановиче Шумилине необходимо обсуждать и с владельцем усадьбы, и с его потомками, и нашей компанией как инвестором, которая не только возрождает ее как материальный объект, но и заботится о восстановлении ее истории.





На момент передачи усадьбы в аренду Инвестиционной группе компаний ASG в феврале 2015 года в усадебном доме необходимо было провести первоочередные противоаварийные мероприятия: реставрировать сруб, укрепить цоколь здания, установить временную кровлю.





К 2017 году было выполнено более половины объема противоаварийных работ. В настоящее время прокладываются инженерные коммуникации к усадебному дому.



Денис Журавлев

Д.В. Журавлев – старший научный сотрудник, хранитель фонда античных городов Северного Причерноморья и византийских древностей Государственного исторического музея, кандидат исторических наук, аттестованный эксперт Министерства культуры РФ (античные памятники), член-корреспондент Германского археологического института (2007).
Крупный отечественный специалист в области античной археологии и истории Северного Причерноморья и Средиземноморья, греко-варварской археологии, ранневизантийской археологии, музееведения. Зона научных интересов – Крым, Таманский полуостров, Северное Причерноморье, Восточное Средиземноморье.
Автор и соавтор около 400 научных публикаций, изданных в России, Германии, Италии, США, Румынии, Греции, Великобритании, Дании, Франции, Украине, Испании, Турции, Абхазии.

Беседовала Светлана Бородина

ВОЙНА КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

БАТАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ В ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ



Ирина Семикозова
студентка Института международных отношений К(П)ФУ
отделения музеологии и охраны объектов культурного и природного наследия

АННОТАЦИЯ: статья посвящена истории зарождения и типологии батального жанра в западноевропейской живописи, месте произведений на военную тематику в творчестве выдающихся мастеров изобразительного искусства.
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: батальная живопись, аллегория, Возрождение, реализм, типология живописи

ABSTRACT: the article is devoted to the history origin and typology of the battle genre in Western European painting, the place of paintings on military themes in the works of outstanding masters of fine arts.
KEYWORDS: battle art, allegory, renaissance, realism, typology of painting.

«...началась война – то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие»
Л.Н. Толстой «Война и мир»

С начала истории человечества конфликты, вражда, войны представляют собой реальность бытия. Представления о войне выражены в бесконечном числе текстов, археологических данных и, конечно же, в живописи. Все эти материалы говорят нам о том, что люди разного времени, и разные сами по себе, изображали войну через призму эпохи, своего народа и своей личности. Образы войны достаточно полярны: иногда они отчетливо напоминают картины из ада, иногда мечтательны и живописуют не реальность, а скорее страстно желаемый всем человечеством рай.

ИСТОРИЯ И ТИПОЛОГИЯ БАТАЛЬНОГО ЖАНРА

На данный момент существует обширная библиография, посвященная теме войны и ее природе. Это явление исследовали социологи, философы, историки, биологи и психологи. Искусствоведы в этом исследовании играют не последнюю роль. Еще до появления цивилизации человек изображал на плоскости сцены охоты, открытых стычек между племенами за власть, добычу и территорию. Искусствоведов в первую очередь волнует, почему творец, мастер, художник считал важным запечатлеть военный конфликт своего времени и почему нескончаемо изображал войны прошлого.

Очевидно, что батальный жанр живописи планомерно выделился из исторического. Если художник не только показывает сцену битвы, но и раскрывает смысл происходящего, приводит зрителя к осознанию значения того или иного события, то такую картину можно отнести не только к батальному, но и к историческому жанру. Но все же баталистика – это отдельный жанр и об этом скажет любой, даже детский, учебник по искусству. Само же слово «bataille» в переводе с французского языка означает «битва» [10]. То есть батальный жанр отражает военную тематику. Предметом в батальном жанре могут служить сцены сражений, военных походов, героических подвигов – современных или прошлых лет и веков.

Если же на картине мы видим изображение быта и жизни военных или моряков, то батальный жанр здесь сочетается с бытовым. Батальный жанр может включать элементы других жанров: портретного, пейзажного, анималистического, натюрморта. Таким образом, батальный жанр – это жанр, изображающий военные события, не зависимо от его стиля.

Сцена битвы – один из старейших видов искусства в развитых цивилизациях, поскольку правители всегда стремились увековечивать свои победы и запугивать потенциальных противников. Изображения других аспектов войны, особенно страданий жертв, развивались гораздо дольше. Наряду с портретами известных военачальников распространены и анонимные изображения солдат вдали от поля битв. Широко представленные военно-морские сцены, «портреты кораблей» в основном рассматриваются как отдельный жанр – марина. А развитие других крупных видов военной техники, таких как боевые самолеты и танки, привело к новым видам работ, изображающих их как в действии, так и в состоянии покоя. Начиная с XVI-XVII веков, художников-баталистов отправляли непосредственно в места боевых действий, чтобы достоверно изобразить военные будни. Имеет смысл разобраться, когда и каким образом «родился» и «рос» батальный жанр как самостоятельный жанр изобразительного искусства? Итак, когда человек начал изображать битвы?

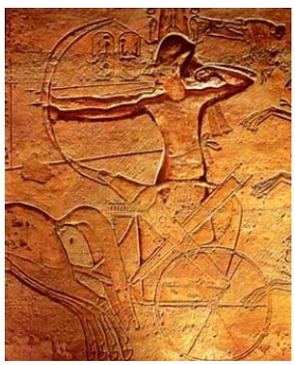
«Стела коршунов (Стела царя Эанатума)», около 2500 года до новой эры, является одной из нескольких месопотамских «победных стел» и одним из древнейших произведений шумеров.



Стела коршунов (реконструкция),
Шумер, ок. 2470 г.до н.э.
Лувр, Париж.
Высота 1,8 м. Ширина 1,3 м. Толщина 0,11 м.

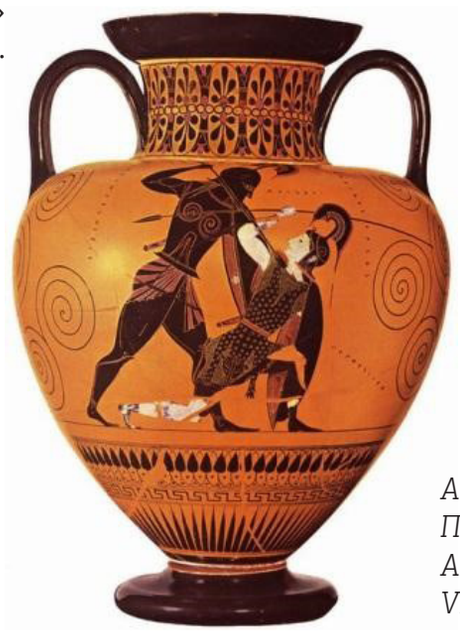
Стела получила своё название по одной из сцен, изображающей головы и конечности вражеских солдат, которые уносят коршуны [5]. А битва при Кадеше в 1274 году до новой эры, начавшись с явного преимущества врагов Рамсеса, привела к ничьей с многочисленными потерями обеих сторон. Хетты одержали стратегическую победу, так как египтяне не сумели занять Кадеш и разбить хеттскую армию. В итоге между хеттами и египтянами было заключено перемирие. Обе стороны приписали победу себе, но рельефы, созданные Рамсесом II, показывают, что он победил своих противников хеттов.

Древние греческие рельефы показывают военные парады и шествия, а многие греческие вазы украшены сценами битв. В древнеримском искусстве длинные рельефы военных походов



Фараон Рамсес II в битве при Кадеше.
Внутренний рельеф из храма Рамсеса II в Абу-Симбеле.
Египет, Новое царство, к. XIV – нач. XIII в. до н. э.

обматывали тела огромных колонн; среди самых впечатляющих – те, что были у Траяна и Марка Аврелия в Риме.



Ахилл убивает Пенфесилею.
Амфора. Эксекий.
VI в. до н. э.

Александрова мозаика – большая драматическая сцена, в которой Александр Великий побеждает царя Персии Дария III; это мозаика на полу,

выкопанная в Помпее, возможно, копия утраченной живописи [1].

Многие эллинистические и римские саркофаги



Битва при Иссе. ок. 100 до н. э.
Мозаика. 313 × 582 см.
Национальный археологический музей, Неаполь

изображают сцены битв, иногда мифологических (амазономахия – термин для сцены битвы между амазонами и греками) и обычно не связанных с конкретной исторической битвой; они не обязательно использовались для захоронения воинов. Такие сцены оказали большое влияние на сюжеты, популярные в эпоху Возрождения. В конце Римской империи обратная сторона монет очень часто показывала воинов.



Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии.
7 в. до н. э.
Британский музей (Лондон).

Помимо огромного количества изображаемых греками мифологических и реальных войн на вазах, рельефах на фронтонах и фризах, а в дальнейшем и римлянами на триумфальных арках и колоннах, можно вспомнить рельефы Древнего Востока. Одно из самых главных сокровищ Британского музея - рельефы из дворца ассирийского царя Ашшурбанипала в Ниневии. Эти рельефы украшали стены царского дворца, раскопанного в середине XIX века сэром Генри Лейардом. Тогда, еще в VII веке до новой эры, во время правления царя Ассирии Ашшурбанипала (668 - 626 гг. до н.э.) ассирийский рельеф достиг своего наивысшего развития. Содержание изображений стандартное: все они прославляли царя и объясняли явления жизни божественной волей владыки. Центральное место в рельефах, украшавших дворец Ашшурбанипала в Ниневии, занимали батальные сцены, повествующие о военных победах ассирийского царя (многочисленны также сцены царской охоты). Мотивы становятся очень разнообразными. В этот период в искусстве усиливаются черты реализма, художники стремятся преодолеть трудности в изображении движения и ракурсов, добиваясь динамичности рельефов.



Газели
Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии
Алебастр. Середина 7 в. до н. э.
Лондон. Британский музей.

В период Средневековья наметился новый этап в искусстве, посвящённом войне, а именно ее героизация. «Рыцарская эпоха» воспевает войну. Героический эпос этого времени возводит в абсолют рыцарские доблести, которые соединились с религиозной идеей и борьбой за христианскую веру. Правящая элита эпохи Средневековья позиционировала себя как высокий образец нравственности и благородства, что блестяще выражено, например, в известной «Песне о Роланде».

В средние века сражения изображали в европейских и восточных книжных миниатюрах, иногда на иконах; известны и изображения на тканях, многочисленны батальные сцены в рельефах Китая и Кампучии, индийских росписях, японской живописи.

Знаменитый «Ковёр из Байо» - это огромное льняное полотно, расшитое шерстяными нитками восьми цветов. Оно входит в список всемирного наследия ЮНЕСКО. В IX-X веках жители при-



Фрагмент гобелена из Байо, ок.1467 г., Музей Байо-Тапестри



брежных северных районов Франции регулярно подвергались нападению викингов. Те не только грабили, но и селились на опустошенных территориях возле моря. Так, в устье реки Сены появилось герцогство Нормандское. Эту территорию французский король закрепил за предводителем викингов Роллоном в качестве феодального владения. В XI веке они стали претендовать на английский престол. Вылилось это всё в военный поход потомка Роллона Вильгельма в Англию в 1066 году. Нормандцы высадились на английском побережье и в знаменитой битве при Гастингсе нанесли сокрушительное поражение англосаксам, во главе которых стоял король Гарольд. После этого в Англии установилось нормандское правление, а Вильгельм к своему имени получил добавление Завоеватель.

Сцены вышиты, следуя хронологии, они включают 626 человеческих фигур, 202 лошади, 55 собак, 505 других животных, 41 корабль, 37 домов и 49 деревьев. Благодаря вышивке историки составили представление о доспехах и вооружении воинов того времени. Так, большую часть воинов Вильгельма составляют всадники, одетые в кольчуги и шлемы с наносниками. Другие доспехи – простёганная броня по типу халата-ватника. Пешие англосаксы рубят головы лошадям топорами с длинными ручками и мечут копья во всадников. Некоторые всадники соскакивают с сёдел, чтобы принять участие в рукопашной битве. Кольчуги у воинов длинные и имеют по бокам разрезы. Некоторые кольчуги имеют особую прорезь для ножен меча. Из прорези видна лишь рукоять, а сами ножны скрыты под кольчугой, так носили мечи в XI веке. Однако впоследствии рыцари начали вешать кинжалы и мечи поверх доспехов. На полотне вышито 29 воинов с луками, но лишь шесть из них изображены на основном поле, остальные находятся на кайме. Это указывает на более низкий статус лучников по сравнению с всадниками.

В 1803 году по приказу Наполеона Бонапарта гобелен привезли в Париж. Император планировал войну с Англией и использовал для этой цели различные способы пропаганды. Однако позднее полотно вернулось в родной собор. Во времена гитлеровской Германии гобелен забрало общество по изучению древней германской истории (Аненербе). Уникальный шедевр увезли в Париж и поместили в закрома Лувра. После падения гитлеровского режима его опять переместили в собор. В настоящее время предмет находится в специальном музее и защищен стеклом от внешних воздействий.

САМЫЙ ИЗВЕСТНЫЙ БАТАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ ИСКУССТВА ВОЗРОЖДЕНИЯ

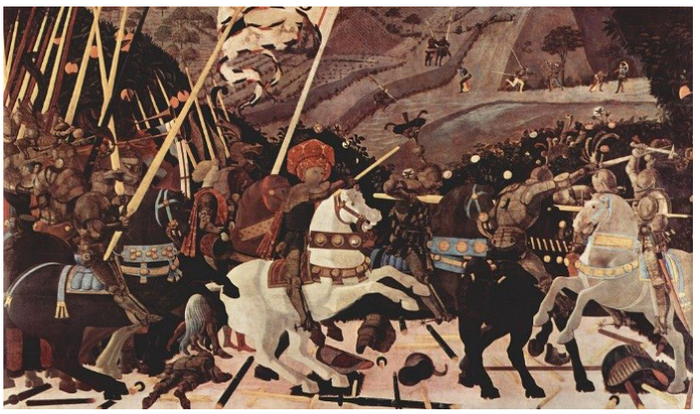
Христианское искусство, созданное для церкви, избегало живописать кровавые битвы, хотя в редком позднем античном мотиве победивший дьявола Христос одет, как победоносный император, в платье. Воинственные святые, показанные в военной одежде, были чрезвычайно популярны, особенно изображение Архангела Михаила, наносящего сатане в виде дракона удар крестом с копьем на его основании. Произведения, созданные для светских покровителей, часто показыва-

ют военные темы, например, в освещенных рукописных копиях историй, таких как «Фруассар» XV века из собрания фламандского библиофила Людовика Груутузе, большинство из 112 миниатюр представляют военные сцены.

Бесконечные конфликты, раздел территорий в процессе известных войн за испанское и австрийское наследство, общеевропейская Тридцатилетняя война решительно изменили восприятие войн мыслящими людьми эпохи Возрождения. Имя Паоло Уччелло всплывает в памяти первым при упоминании в одном предложении таких слов, как «война», «искусство» и «Возрождение». На данный момент его знаменитая (и, к счастью, не забытая) работа «Битва при Сан-Романо» [16] – это серия из трёх картин, которые находятся порознь в разных музеях Европы, хотя первоначально это был единый фриз длиной в 9,5 метров. Художник написал их в 1456-1460 годах, а изобразил он то, что произошло относительно недавно, - битву между флорентийцами и сиенцами, состоявшуюся при Сан-Романо в 1432 году, которая была частью более масштабного конфликта с городом Лука. Итальянские города-государства находились в состоянии вечной войны друг с другом. Одно полотно находится в Уффици, другое – в Лувре в Париже, а третье - в Лондонской Национальной галерее. Величина полотен вызывает ощущение, будто битва разыгрывается перед нами. А представьте, что во дворце Медичи они висели вместе! Эти картины были любимыми произведениями Лоренцо, который силой забрал их из дома заказчика и привёз во дворец Медичи, что возможно было сделать, поскольку он был фактическим правителем Флоренции.

Если всмотреться в это сплошное месиво схватки, становится зримой мясорубка войны. Уччелло в своей сильно стилизованной картине сумел показать рыцарей, придавленных трупами лошадей, из ран которых струится кровь. Под шлемами мы видим молодые лица, Уччелло понимал, что жертвами войны в первую очередь становятся молодые солдаты, их легче увлечь романтикой войны, но они и первыми становятся ее жертвами. Установлено, что в этой битве погибло 600 человек. Картина повествует о трагическом событии и таков же был и путь самого произведения, восхищавшего зрителей в XV веке и осмеянного четыре столетия спустя.

В 1432 году в долине реки Арна в 30 милях от Флоренции сошлись в битве два войска. Более 12 тысяч воинов на боевых конях сражались в течение целого дня. Пыль поднималась до небес и дрожала земля. На картине Уччелло изображены три самых великих полководца того времени. Несмотря на эти имена, битва вряд ли была кому-то известной, если бы не оказалась запечатлена на полотнах Паоло Уччелло [13].



Паоло Уччелло
«Атака Никколо да Толентино», ок. 1456-1460 гг.
Лондонская Национальная галерея.

«Атака Никколо да Толентино». Изображена атака авангарда флорентийцев, возглавляемая кондотьером Никколо да Толентино (Лондонская Национальная галерея) Эта картина изображает начало битвы. Смысловым центром является фигура полководца с жезлом; он сидит в позе триумфатора на белом коне, вставшем на дыбы.



«Поражение Бернардино делла Карда»
Паоло Уччело. Ок. 1456-1460 гг. Уффици

«Поражение Бернардино делла Карда», Уффици. Эта часть произведения изображает кульминацию битвы, время - полдень, предводитель сиенцев Бернардино делла Карда падает с коня. Перед нами ожесточенная схватка, которая должна решить исход битвы. Кстати, только на этом фрагменте есть подпись художника, внизу с левой стороны.



«Атака Микелетто да Котиньола»
Паоло Уччело. Ок. 1456-1460 гг. Уффици.

«Атака Микелетто да Котиньола», Лувр. Отряд во главе с Микелотто. Вечер. Вот оно! Торжественное прибытие сил подкрепления! Аттендоли да Котиньола приходит на помощь Толентино Микеллетта Отендула.

Это батальная сцена, но при внимательном рассмотрении обнаруживается, что картина отражает еще и соперничество двух элементов флорентийской живописи первой половины XV столетия. Примечательно не только обилие декора картины, которое напоминает широкобюджетный голливудский фильм, но и то, что в них воплощена целая научно-художественная теория. Представьте, как был поражен зритель эпохи ренессанса, когда впервые увидел картину с точной перспективой, это примерно то же самое, когда мы видим голограмму или какой-то оптический трюк. 1430-ые годы были особенными в истории искусства. Никогда еще со времен античности художники не были так изобретательны. Они экспериментировали, писали картины для заказчиков, которые и сами были знатоками искусства, сторонниками всего нового. Художник Паоло Уччелло во многом был подвержен влиянию интернациональной готики, последней волны готического стиля, в котором большое значение имеют узоры и украшения. С другой стороны, он жил во Флоренции во времена Брунеллески, который разрабатывал линейную перспективу. Перспектива – это радикально современный подход к передаче пространства на картине, поэтому картина отражает конфликт иного рода: между идеей декора поверхности и возможностью отражать большие пространства. Здесь очень много декоративных элементов: от узора на тюрбане полководца, золотых украшений на уздечках и сёдлах лошадей, до декоративной резьбы на кольчуге. В то же время возникает математическая иллюзия пространства, созданного с помощью линейной перспективы. С одной стороны, все эти украшения по металлу, например, на уздечках, действительно выделяются на фоне картины и «поглощают» ее глубину. С другой стороны, мы видим, что совершенно противоположное происходит с осколками, которые падают под ноги лошадей. Посмотрите, например, как фрагменты копий создают что-то вроде шахматной доски. Это также входит в противоречие с задним планом, на котором мы видим растительность. Получается узор наподобие плоского гобелена, который также отрицает иллюзию пространства. Итак, эти две тенденции флорентийской живописи, декоративная и техническая, встречаются в «Битве при Сан-Романо» Уччелло. Эта картина – квинтэссенция новейших художественных средств эпохи Возрождения. Перспектива – огромное достижение в живописи, на которой художники того времени, Уччелло в том числе, были просто помешаны. Он писал темперой (краска на основе яичного желтка), а при такой технике очень сложно вносить исправления. Эскизы этой работы не сохранилась, но один рисунок рыцаря говорит о том, что подготовительные этапы все-таки были. Обилие идеально плавных закругленных линий объясняется тем, что художник пользовался циркулем, его следы можно обнаружить на картине.

Ученичество в мастерской Лорена Гиберти, который работал над рельефами для новых бронзовых дверей баптистерия во Флоренции, было прекрасным моментом в жизни Уччелло. Есть доказательства того, как усердно он натирал бронзовые барельефы на двери. Окружающий мир преображался внутри маленького десятилетнего Паоло: религиозные двухмерные шедевры средневековья уступали место новому искусству, в котором центральное место занимал человек, его личность, переживания и мировосприятие. Ключом к этому новому искусству стало открытие перспективы Брунеллески. На тех самых дверях также были сцены битвы, которые наверняка отпечатались в памяти Уччелло [7, 11].

У художника не было примеров изображения баталий именно в живописи. Прошлые картины не отличались ни глубиной, ни реализмом, в сражениях не было динамики, лошади и люди громоздились друг на друга. Многие художники до Уччелло были знакомы с некоторыми секретами, которые позволяли создать иллюзию трёхмерного пространства с помощью геометрический форм и линий. Эти методы использовались при изображении интерьера, но в батальной сцене это казалось невозможным, Уччелло смог этого

достичь, написав сцены, которые взаимодействуют между собой, хотя сражение - не лучший объект для упорядочения, ведь битва – это хаос. Но присмотревшись повнимательнее, мы понимаем, что в этом безумии есть порядок, художник все урегулировал, например, обломки копий лежат строго прямо. Уччелло тщательно подготовился: на белой основе провел линию горизонта, затем лучи, сходящиеся в центре, получилась сетка, которая позволила контролировать масштаб фигур.

В работах есть один момент, который первоначально мы не замечаем – отсутствие неба. Известно, что первоначально картины имели арочное продолжение в верхней части. Предполагалось, что они будут висеть в сводчатой комнате. Но во время кражи в 1484 году Лоренцо убрал панели сверху. Кстати, в 1495 году состоялся даже судебный процесс, и настоящий хозяин полотен Долимбело выиграл дело, но это ничего не дало.

После Медичи картины отошли городу, а в начале XIX века картины уже были разделены, две оказались в руках антикваров, которые отреставрировали их, но весьма небрежно. Пришлось подождать несколько лет, чтобы эту работу оценили. Новое звучание картина приобрела после войн XX века. Художники смотрели на полотно и писали картины о первой мировой войне; они говорили, что ночной кошмар, карусель бесконечной жёсткости, напряжение в их полотнах о войне – влияние Паоло Уччелло. Он разламывает объёмы, пространство, формы! Это то, что потом назовется модерном, и обнаружит большое сходство работы Уччелло с «Герникой» Пикассо. В этих картинах нет никакой сентиментальности, патриотизма, только схватка и полубезумное великолепие смерти и величие художника, который смог подчинить искусству даже хаос кровавой бойни.

В это же время творил Пьеро делла Франческа, выставка работ которого стартовала 7 декабря в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, хотя одна из главных его работ – «Битва Константина и Максенцием» – к нам не приехала.

Этот эпизод, безусловно, имел важный идеалистический скрытый смысл, а также касался современных событий, в то время Пий II планировал крестовый поход против турок. Все попытки примирить две церкви на самом деле потерпели неудачу, так что после турецкого завоевания Константинополя единственным решением было объединение всех христиан в борьбе с неверными.

За пределами этой символики битва между Константином и Максенцием изображается как великолепный парад. Отсутствие движения уве-



«Битва императора Константина с Максенцием»
Пьеро делла Франческа. XV век. Ареццо. Церковь Сан Франческо.

ковечивает лошадей с поднятыми копытами в прыжке, кричащие воины с открытыми ртами - все подчинено несгибаемым правилам создания композиции в соответствии с линейной перспективой. По сравнению с битвой при Сан-Романо, написанной Паоло Уччелло примерно двадцатью годами ранее, которая вдохновила молодого Пьеро на фреску Ареццо, здесь явлена совершенно новая глубина пространства, реалистичная атмосфера передается ярким освещением, подчеркивающим различные пространственные плоскости [8].

ВЕК, РАВНЫЙ ТЫСЯЧЕЛЕТИЮ

Героическую обобщённость и большое идейное содержание батальные сцены получили в картонах для фресок Леонардо да Винчи «Битва при Ангьяри» (1503-1506), показавших яростное ожесточение схватки, и «Битва при Кашине» (1504-1506) Микеланджело, акцентировавшего героическую готовность воинов к борьбе. Эти работы на самом деле связывает одна история. Два титана, гения, за противостоянием битвы которых следила вся Флоренция, создавали работы, которые должны были быть размещены напротив друг друга в Палаццо Веккьо. Но ни одна из них не была завершена.



Эскиз к «Битве при Ангъяри»
Леонардо да Винчи. Ок. 1503 г. Лувр.

Для художников эпохи Возрождения, обладающих новыми навыками в изображении человеческой фигуры, сцены битвы позволяли продемонстрировать передачу сложных поз; Микеланджело выбирает момент, когда группа солдат занята купанием, и пишет почти все фигуры обнаженными. Леонардо выбирает сюжет кавалерийской схватки. Она «оказала фундаментальное изменение на всю идею битвы, влияние, которое продолжалось в эпоху позднего Возрождения и Барокко, до героических машин наполеоновских художников и даже боевых составов Делакруа», – говорит искусствовед Фредерик Харт.



Копия работы Рубенса
Леонардо да Винчи. Битва при Ангъяри.
1503-1506. Лувр.

Фреска «Битва при Ангъяри» была заказана Леонардо да Винчи в честь восстановления Флорентийской республики после изгнания Пьеро Медичи. Для батальной сцены да Винчи выбрал сражение, произошедшее 29 июня 1440 года между флорентийцами и миланскими войсками под командованием кондотьера Никколо Пиччинино. Несмотря на численное превосходство, миланцы были разгромлены небольшим флорентийским отрядом. Вазари так писал об этой картине: «...выполненной с большим мастерством из-за удивительнейших наблюдений, применённых им в изображении этой свалки, ибо в этом изображении люди проявляют такую же ярость, ненависть и мстительность, как и лошади, из которых две переплелись передними ногами и сражаются зубами с не меньшим ожесточением, чем их всадники, борющиеся за знамя...» [8].

По замыслу художника, фреска должна была стать самой масштабной его работой. По размерам (6,6 на 17,4 метра) она в три раза превосходила «Тайную вечерю». Леонардо тщательно подготовился к созданию росписи, изучил описание битвы и изложил свой замысел в записке, представленной Синьории. Для работы над картоном, происходившей в Папском зале при церкви Санта-Мария-Новелла, Леонардо придумал особые леса, которые складывались и раскладывались, поднимая и опуская художника на требуемую высоту. Центральную часть фрески занимал один из ключевых моментов битвы – сражение группы всадников за знамя.

По мнению многих исследователей, несмотря на то, что работы по украшению Палаццо Веккьо так и не были осуществлены (Микеланджело даже не приступал к росписи), два гения совершили переворот в развитии западноевропейской живописи, приведший к развитию новых стилей – классицизма и барокко. Одна из первых копий (набросок чернилами) с оригинального картона да Винчи принадлежит Рафаэлю и хранится в Оксфорде, в Университетской галерее. В Уффици имеется незаконченная копия, возможно принадлежащая художнику-любителю, она могла быть использована Лоренцо Заччиа. Предполагается, что именно с гравюры Заччиа около 1605 года сделал свой рисунок Рубенс.

Леонардо продолжал начатые при создании «Тайной вечери» эксперименты с составами краски и грунтом. Существуют различные предположения о причинах разрушения фрески, начавшегося уже в процессе работы. По словам Вазари, Леонардо писал по стене масляными красками, и роспись стала отсыревать уже в процессе работы. Анонимный биограф да Винчи говорит, что тот использовал рецепт смеси плиния (живопись восковыми красками в технике энкаустики), но неверно истолковал его. Тот же аноним утверждает, что стена была просушена неравномерно: вверху она была сырая, тогда как внизу высохла под воздействием угольных жаровен. Леонардо обратился к восковым краскам, но некоторые пигменты вскоре просто испарились, пытаясь исправить положение, он продолжил работу масляными красками. Из-за технических трудностей работа над самой фреской продвигалась медленно. Возникли проблемы материального характера: Совет требовал либо предоставить готовую работу, либо вернуть выплаченные деньги. Работу да Винчи прервало его приглашение в 1506 году в Милан французским наместником, и фреска осталась незавершённой.

В 1555-1572 годах семья Медичи решила реконструировать зал. Осуществлял перестройку

Вазари с помощниками. В результате произведение Леонардо было утрачено – его место заняла фреска Вазари «Битва при Марчиано». Затем в 1975 году итальянский искусствовед Маурицио Серачини предположил, что фреска Леонардо вовсе не была в таком плачевном состоянии, как считалось ранее. Серачини был уверен, что Вазари, который восхищался «Битвой при Ангъяри», никогда бы не стал уничтожать работу Леонардо, а спрятал её под своей фреской. Серачини обратил внимание на изображение небольшого зелёного вымпела с загадочной надписью: «Cerca trova» («Ищущий находит») и посчитал это намёком Вазари на то, что за стеной находится фреска Леонардо. Акустические исследования показали наличие за стеной с «Битвой при Марчиано» узкой (1-3 см) воздушной прослойки, достаточно крупной, чтобы вместить фреску Леонардо. Серачини предположил, что Вазари не стал создавать свою фреску поверх фрески да Винчи, а просто построил перед ней новую стену, спрятав тем самым «Битву при Ангъяри» [6].



12 марта 2012 года Маурицио Серачини, возглавляющий команду, которая занимается поисками фрески, сообщил, что исследователи нашли во флорентийском Палаццо Веккьо возможные следы фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангъяри».

В 2002 году власти Флоренции запретили Серачини поиски, опасаясь, что будет нанесён вред фреске Вазари. Однако в 2006 году было разрешено продолжить исследования. 12 марта 2012 года Маурицио Серачини, возглавляющий команду, которая занимается поисками фрески, сообщил, что исследователи нашли во флорентийском Палаццо Веккьо возможные следы фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангъяри». При помощи зондов, которые удалось провести через шесть отверстий в стене с работой Вазари, ученые смогли взять образцы со скрытой стены – там были найдены черная и бежевая краска, а также красный лак. В процессе химического анализа образцов учёные установили, что черный пигмент соответствует пигменту, который был использован при создании «Моны Лизы». Как бы то ни было, ряд историков, выступавших на пресс-конференции Серачини, полагают, что на данный момент итоги исследования выглядят не достаточно убедительными [3].



Копия «Битвы при Кашине» ученика Микеланджело Аристотеля да Сангалло

В 2011 аукционный дом Christie's выставил на торги этюд Микеланджело к фреске «Битва при Кашине». За рисунок, выполненный около 1504 года, рассчитывали выручить до 8 миллионов долларов (Новостной портал lenta.ru. Этюд Микеланджело к «Битве при Кашине» выставили на торги, июнь 2011.). На рисунке изображен обнаженный юноша, это один из 24 этюдов к фреске, дошедших до наших дней. Особую ценность этой работе придает тот факт, что оригинал «Битвы при Кашине» не сохранился. Кроме того, работы Микеланджело попадают на аукцион достаточно редко. Микеланджело так и не завершил работу над фреской, он создал готовый эскиз к «Битве при Кашине», однако этот рисунок был уничтожен. Известно лишь несколько копий, лучшей из которых считается работа ученика Микеланджело Бастиано да Сангалло.

Век, значение которого в искусстве равно тысячелетию, ведь именно в эти годы рождались, творили и умирали величайшие художники: Леонардо, Микеланджело, Тициан, наконец, Рафаэль. А к концу этого легендарного столетия царствовал один Тициан – Мастер и гениальный прагматик, сумевший использовать все живописные приемы своих современников.



Тициан
Битва при Кадоре (копия), 1538 г.
Холст, масло, 81×92 см
Уффици, Флоренция

Венецианские власти назначили Тициана главным живописцем города и выделили ему годовое жалование. Ему было поручено изображение исторического сражения для Золотой Гостиной по подобию той, что писал во Флоренции Леонардо да Винчи. Двадцать лет работал он над полотном «Битва при Кадоре», и двадцать лет власти платили ему деньги, ожидая окончания заказа. Тициан первым ввел в сцену битвы реальную среду [15].

В 1577 году во Дворце Дожей произошел сильный пожар. Восстанавливая интерьеры Дворца, венецианцы стремились еще раз напомнить всем о своем могуществе. Следствием этого стал цикл картин о Четвертом Крестовом походе, в частности, картина Тинторетто «Битва при Заре». Зара – итальянский вариант наименования города Задар. «Битва при Заре» – это четыре батальные композиции в зале Большого Совета во Дворце Дожей. Тинторетто вводит в сцену битвы неисчислимые массы воинов.

Не стоит забывать, что несмотря на все величие итальянского Возрождения, на севере происходили немаловажные события, влияющие на развитие мирового искусства. Уникальным явлением в немецком искусстве эпохи Возрождения стала знаменитая картина Альтдорфера, в которой он вспомнил сюжет той самой Александровой мозаики. Сейчас картина хранится в Старой Пинакотеке в Мюнхене.



Тинторетто
Битва при Заре
Холст, масло

Альтдорфер [9] получил заказ от герцога на создание картины для мюнхенского замка. Сюжетом для композиции «Битва Александра Македонского с Дарием» стало историческое событие, происходившее в 333 году до новой эры. Художник приступил к работе в 1529 году. В это время Вена была осаждена турецкой армией. Живописец, изобразив события, происходившие за много веков до его рождения, одел своих героев в современные одежды: греческих воинов – в доспехи немецких солдат, персов – в одеяния турок. Так Альтдорфер выразил надежду, что очень скоро защитники Вены обратят в бегство неприятеля, как много лет назад греки одержали победу над персами.

Художник показал момент, когда Дарий, не выдержав натиска противника, уже поворачивает свою колесницу назад. К нему скачет Александр Македонский. Над их головами развеваются разноцветные знамена. До Альтдорфера в средневековой Германии не существовало произведения, с таким размахом передающего историческое событие. На картине изображено огромное количество людей (войско Александра Македонского насчитывало 4000 всадников и 32 000 пеших солдат, Дария сопровождало 100 000 конных и 300



Альтдорфер, Альбрехт «Битва Александра» (1529). Старая Пинакотека, Мюнхен

000 пеших воинов) и предметов, но все детали картины выписаны так точно и тщательно, что не сливаются в общую массу. Задний план полотна занимает ландшафт, напоминающий своеобразную карту, на которой раскинулись Средиземное море, остров Крит, Египет с Нилом, Персидский залив, Красное море. Для создания средиземноморского пейзажа художник использовал карты, применявшиеся мореплавателями. Картина глубоко символична! Как же хочется вспомнить тут другого немецкого «символиста» того времени Альбрехта Дюрера, известного своими графическими работами, наполненными символами и знаками. Так, солнце, символ победы, садится за горизонт, а воплощающий Турцию серебристый полумесяц мерцает сквозь темные тучи.

Как и в других произведениях Альтдорфера, природа на картине «Битва Александра Македонского с Дарием» кажется отстраненной от человека. Она связана скорее с космосом, чем с повседневной жизнью, бытом людей. Горы, моря и реки как будто только что возникли, вырвались из глубин земли. Таким же величием дышит и небо. Люди на фоне этого грандиозного пейзажа кажутся маленькими песчинками, частичками мироздания. Но, несмотря на свою отстраненность, природа созвучна человеческому настроению. Конкретный исторический эпизод в «Битве Александра Македонского с Дарием» Альтдорфер трактует как значительное событие, в котором принимают участие не только силы земли, но и неба! Глядя на полотно, зритель ощущает: битва между двумя нациями принимает общечеловеческие и даже космические масштабы.

Картина разделена по вертикали на две части. Внизу изображены сражающиеся воины. Показанные сверху человеческие фигуры кажутся совсем крошечными относительно величественного пейзажа – высоких гор, скалистых островов, морей и неба. В битве, изображенной на полотне, нет хаоса, везде царит строгий порядок, словно все подчинено какой-то высшей силе. Полотно обрезано со всех четырех сторон, но композиция так тщательно продумана автором, что создает впечатление целостности. Большое значение имеет картуш – свиток с кроваво-красной надписью. Поясняя происходящее событие, он воспринимается как послание свыше, из другого измерения. Шнур, прикрепленный к картушу, как бы указывает зрителю на смысловой центр полотна. Кольцо на конце шнура касается перспективного центра картины, создавая впечатление глубины пространства.

«ОТ ПРЕСТУПНИКА ДО ПРИДВОРНОГО»: БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР В ПЕРИОД ЗАРОЖДЕНИЯ РЕАЛИЗМА

В становлении батального жанра в XVII веке большую роль сыграли острое разоблачение разбоя и жестокости солдат в офортах француза Жака Калло, глубокое раскрытие социально-исторического значения и этического смысла военных событий испанцем Диего Веласкесом («Сдача Бреды», 1634), динамика и драматизм батальных полотен фламандца Питера-Пауля Рубенса. Позже появляются баталисты-профессионалы (Адам ван дер Мёлен (Мейлен) во Фландрии), формируются типы условно-аллегорической композиции, возвеличивающей полководца, представленного на фоне битвы (Шарль Лебрен во Франции), небольшой батальной картины с эффектным изображением кавалерийских стычек, эпизодов военного быта (Филипс Вауэрман в Голландии) и сцен морских сражений (Виллем ван де Велде в Голландии).

В XVII и XVIII веках сражения изображались, в основном, с высоты птичьего полета, как будто с



Веласкес, Диего Сдача Бреды» (1634–1635).
Холст, масло. 307 × 367 см. Музей Прадо, Мадрид.

холма поблизости; это сделало их менее интересными для рисования, и крупные художники склонны были избегать их. Также в первой половине XVII века появляются изображения караульных сцен, довольно беспорядочных солдат, не в битве, но грабящих фермы или изнывающих от скуки в лагере [14].

Картину Д. Веласкеса «Сдача Бреды» можно отнести и к батальному, и к историческому жанру, а также назвать её психологической, потому что в ней точно переданы чувства победителей и побеждённых. Эта картина не столько о войне и победе, сколько о человеческом великодушии [17].

Картина представляет эпизод, когда губернатор Юстин Нассауский передаёт ключи от города главнокомандующему испанскими войсками Амброзио Спиноле 5 июня 1625 года. Это всего лишь сцена передачи ключа от крепости Бреда, но этому моменту предшествовала длительная осада города испанским войском. В течении 80-ти лет Испания боролась за сохранение власти Габсбургов над испанскими Нидерландами. Амброзио Спинола, использовав паузу в войне, осадил крепость. С военной точки зрения осада Бреды была бесполезной, но с точки зрения политики имела большой эффект. Вся Европа пристально следила за развитием событий под Бредой. И вот наступила развязка: ключи от Бреды передаются победителям.

Разбитые голландцы и их предводитель поставлены в унизительное положение и вызывают сочувствие: губернатор значительно ниже ростом, в мешковатой одежде и стоптанных сапогах, но старается принять случившееся с достоинством. Вся фигура победителя выражает снисхождение, он успокаивающе похлопывает по плечу своего противника, он почтительно уважителен. Лошади на этой картине как бы подчёркивают особенности своих хозяев: спокойная скромная лошадь принадлежит побеждённому, а грациозная игривая лошадь Спинолы – под стать хозяину.

Эту картину Веласкес писал специально для королевского дворца Филиппа IV. Картина, огромная по размерам, по замыслу короля должна был показывать силу и мощь испанского оружия. Но картина Веласкеса не просто об оружии, не просто о воинственном духе Испании, а о чем-то более великом, но при этом простом: Амброзио Спиноло проявил великодушие, не взял людей в плен, не отобрал оружие, не осквернил знамена, напротив, позволил сдать крепость с почетом. Войско побежденных покидало крепость строем, с оружием, со знаменами и под барабанную дробь. Слева – голландцы, справа испанцы, ключ тут в центре композиции, все пространство картины стягивается к нему. Он словно парит в воздухе, поскольку испанец не торопится его взять. Красота полуденного неба перечеркнута 28 копьями, Мы видим лишь клубы дыма и ни одной птицы. Кстати, картина имеет второе название «Копья».

С одинаковой долей уважения Веласкес изобразил обе стороны. Прежде всего здесь люди, нет воинов, нет проигравших и побежденных. Например, паж в белой рубашке: на картине на него никто не смотрит, но мы его видим. Он как будто к нам обращается: «Тише, это очень важно». Голландец положил мушкет на плечо, открытое лицо



Хондт, Ламберт де
Бросок кавалерии
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 115×200 см
БСИИ ASG, инв. №03-1170

глядит прямо на нас, словно берет нас в свидетели. А испанец справа? Веласкес изобразил себя в образе совсем неприметного участника, он как будто сейчас сделает шаг назад и скроется, будто и не было его там. Всем своим видом он вопрошает: «А вы сеньор, вы что думаете? Злоба или великодушие?».

Естественно, не всегда художник-философ показывал войну таким способом. В собрании ASG находится полотно Ламберта де Хондта «Бросок кавалерии» [12]. Он работал исключительно в мифологическом и батальном жанрах. Ученик Давида Тенирса младшего (Давид Тенирс Младший – один из наиболее значимых художников и гравёров фламандской школы, наряду со своими соотечественниками Рубенсом и ван Дейком), Ламберт де Хондт получил популярность в основном благодаря работам батального жанра, например, таким, как «Бросок кавалерии». Средний

Рубенс, Питер Пауль Победа и смерть в битве консула Декия Муса (1617). Холст, масло. 288x519 см, г. Вадуц, Картинная галерея княжества Лихтенштейн.



план занимает сцена сражения большой группы всадников. Движение развивается справа налево, вглубь картины. На переднем плане – поверженный всадник. На заднем плане не видно неба, лишь дым и тучи, то ли нагнетающие обстановку, то ли соответствующие внутреннему состоянию героев. Несомненно, драматическое полотно, которое несет в себе посыл: «Посмотрите! Подумайте! И немедленно прекратите!».

Но разве есть что-то более мощное, энергичное, драматичное и одновременно превосходное, чем изображение коней в живописи Питера Пауля Рубенса? Картина Рубенса «Победа и смерть в битве консула Декия Муса», которая несомненно является яркой представительницей батального жанра, полна красок и действия. Драматические позы, морды лошадей и лица воинов кидают нас одновременно в ужас и восторг. Ослепляющий блеск доспехов, мускулистые руки воинов, ровно такие же ловкие и сильные, как их верные лошади, чьи гривы тоже поражают теплым блеском, отличным от холодного сверкания смертоносного оружия. Помпезность и театральность, которую придавал Рубенс своим полотнам, не обошла стороной и сцены жестокого насилия, бесконечного хаоса и неожиданного поражения.



Мейлен, Адам Франс ван дер
Осада Дуэ 2 июля 1667 года

Адам Франс ван дер Мейлен, или ван дер Мёлен – известный фламандский живописец, гравер и живописец-акварелист XVII века, специализировался в батальном жанре. Поступил в мастерскую придворного художника Питера Снейерса. Двадцать шесть лет работал во Франции при дворе Людовика XIV. Находясь на службе у Людовика XIV, он писал пейзажи, виды королевских замков, сцены охот и торжественных кортежей, а также батальные композиции, иллюстрирующие эпизоды войны за Испанское наследство (1667-1668) и войны с Голландией (1672-1678). Его принято причислять то к фламандской, то к французской школе. Действительно, по воспитанию этот антверпенец – фламандец, однако рано попав в Париж и сделавшись одним из главных помощников Лебрена, мастер до известной степени утратил свой национальный тип и сумел стать необычайно блестящим хроникёром жизни французского двора. В 1772 году императрица Екатерина II приобретает два его полотна: «Эпизод из Шотландской войны 1650-1661 гг.» и «Эпизод из войны Людовика XIV во Фландрии». Находившиеся ранее в коллекции живописца Лу-и-Мишеля ван Лоо, эти картины были проданы на аукционной распродаже за 10 тысяч франков – значительно выше, чем работы Рубенса и Рембрандта.



Воуверман, Филипс
Кавалерия делает вылазку из форта на холме (1646 г.)

Но кроме этих гениальных живописцев работали в разных голландских городах куда более скромные по масштабам дарования, но по-своему привлекательные и оригинальные мастера. Они заняли свое место в исследованиях по истории европейской живописи того периода, и их картины бесспорно свидетельствуют об общем высоком уровне голландского искусства. Среди художников XVII века наиболее полно представлен в наших музейных собраниях Филипс Воуверман. Только в коллекции Эрмитажа находится до 60 работ этого мастера. Воуверман жил в эпоху Тридцатилетней войны, которая отличалась сво-



Роза,Сальватор
Конная перестрелка. Холст, масло. 134 x 211 см

ей жестокостью. Но он не стал ее обличителем, рассказ в своих картинах он несет легко и непринужденно. И вместе с тем следует отметить, что хроника Воувермана имела определенный исторический интерес. Наряду с итальянцем Сальватором Роза – он ведущий мастер батального жанра того времени.

«Битвы» Розы Сальватора из собрания Галереи Питти по барочному динамичны («Битва перед башнями», «Битва»). С мощной экспрессией переданы схватки сражающихся воинов в этих больших полотнах. Величественные баталии разворачиваются на фоне панорамных пейзажей с окутанными легкой дымкой вдали замками. Контрастные пятна насыщенных цветов, которыми передано динамичное распределение света и тени, подчеркивают напряженность и выразительность схваток. Роза стал крупным мастером XVII века, обратившимся к этому барочному виду живописи.

БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР В ЖИВОПИСИ

Статистика говорит о том, что батальный жанр имеет плохую репутацию. В лучшем случае картины, отражающие батальные сцены, кажутся скучными, в худшем случае их обвиняют в передаче сомнительной идеологии. Почему батальный жанр часто наскучивает (раздражает?!) посетителям музея? В этом жанре творили величайшие художники: от Рафаэля до Тьеполо, от Рубенса до Делакруа. Однако, помимо знаменитых картин Уччелло и Альтдорфера, батальные сцены всех этих художников не являются их самыми популярными произведениями, ни наиболее воспроизводимыми, ни самыми обсуждаемыми. Как мы должны подходить к такой картине, как ее изучать и оценивать? Батальный жанр – это жанр

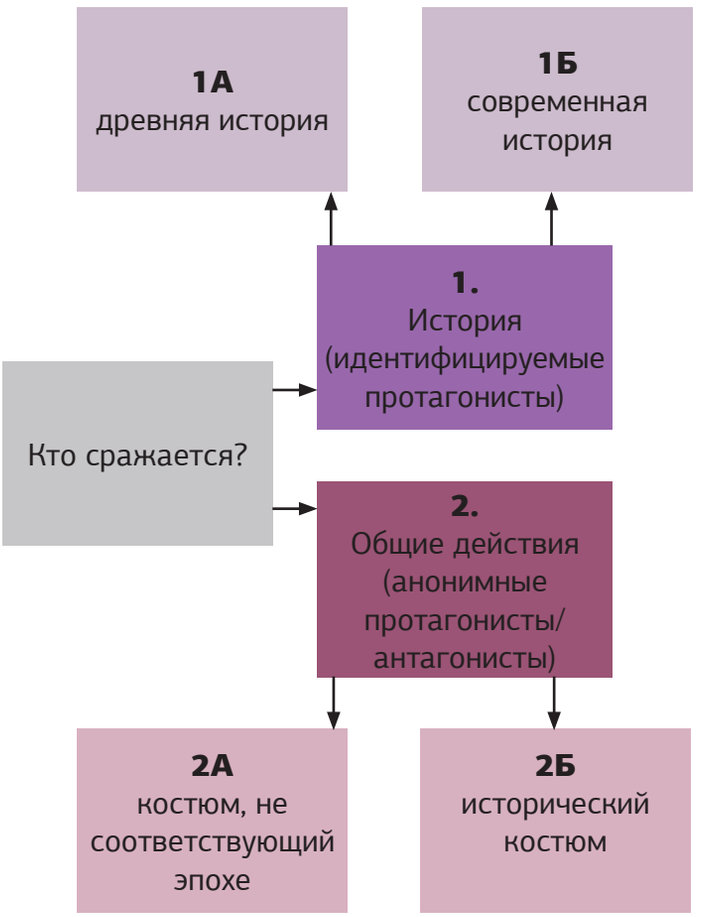


Схема типологии батального жанра по Жерому Делапланшу

с очень специфическими формами, который подчиняется относительно точным правилам работы. Он структурирован типологией, определяемой как по составу (организации планов и масштабов фигур), так и по намерениям художественного сообщения (наличие литературной поддержки или описание недавнего события).

Сначала мы отличаем сражения, где основные герои противостояния идентифицируются и где композиция с определенной точностью описывает события, которые зритель может узнать [тип 1]. Эта категория делится на две подкатегории: истории древней истории [тип 1a] и сюжеты современной истории [тип 1b] [2].

В батальные сцены, иллюстрирующие древнюю историю [тип 1a], входят, например, знаменитые композиции Рафаэля, Пьера де Кортона, Никола Пуссена или Шарля Лебрена и других, нами рассмотренных ранее, сделанные из эпических рассказов, взятых из Библии или из древней литературы. Именно эти достижения и имена добавили престижа жанру героической военной живописи. Формально в композиции на переднем плане чаще всего присутствуют монументальные фигуры, которые можно отождествить с главными героями истории. Акцент делается на пове-



Кастельс, Пауль
Явление Святого Иакова в битве при Клавихо
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 113×194 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2237

ствовании через красноречие жестов и выражение страстей. Действие как будто бы происходит перед глазами зрителя, который находится всего в нескольких метрах от огня.

Из коллекции произведений батального жанра Большого собрания изящных искусств к этому типу следует отнести картину фламандского баталиста Пауля Кастельса (до 1625-?) «Явление Святого Иакова в битве при Клавихо».

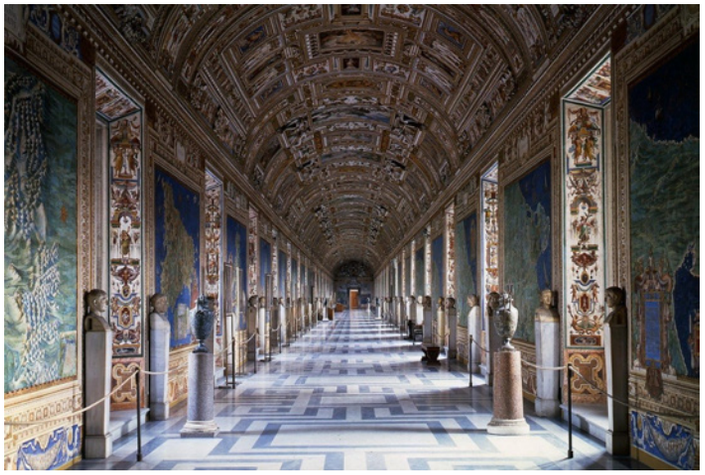
Пауль Кастельс был мастером антверпенской гильдии Святого Луки между 1649 и 1650 годами. На его стиль повлияли Питер Снайерс и его ученик Питер Мёленер, что особенно сказалось на цветовой палитре его картин. Кастельс более всего тяготел к изображению конных боевых сцен, что мы видим на картине из БСИИ.

Главный герой картины – Святой Иаков-Мавробойца, Сантьяго Матаморос; Дьего (Диего, Яго) Мавроборец изображен в момент его чудесного посмертного явления 23 мая 844 года в битве при Клавихо, где астурийцы сражались с сарацинами. В решающий момент битвы христианским войскам астурийского короля Рамиро I явился крестивший Испанию апостол — Святой Иаков на белом коне, и принял участие в битве. (Легенда гласит, что сражение было вызвано тем, что король отказался отдавать неверным традиционную дань — 100 прекрасных дев, а накануне сражения апостол приснился королю, обещая свою помощь.). В данном образе апостол Иаков стал святым покровителем борьбы испанцев против мусульман, и его изображение является чрезвычайно распространенным.

В центре картины Святой Иаков на белом коне во главе испанского войска, преследующего бегущих в панике мавров, намного превосходящих по численности испанцев. В данном образе апостол Иаков стал святым покровителем борьбы испанцев против мусульман, и его изображение является чрезвычайно распространенным.

Кастельс обычно писал большие картины с множеством действующих лиц на фоне низкого облачного неба. Интересной деталью данного произведения являются копья, благодаря которым зритель может представить численность поверженных в бегство мавров, деталь, отсылающая нас и к Уччелло, и к Веласкесу.

Битва, иллюстрирующая момент современной (недавней) истории [тип 1b], впервые рассматривалась в эпоху Возрождения в совершенно разных формах, без систематизации подхода. От Уччелло до Тинторетто, от Леонардо до Вазари, каждая работа принимает свою собственную композиционную структуру. В то время, как некоторые художники концентрируют свой предмет



Галерея географических карт в Ватикане



Калло, Жак Осада Бреды (1592-1594). Нидерланды.

на относительно небольшом числе фигур с близкой перспективой (Уччелло, Леонардо), другие пытаются разместить множество бойцов на масштабном поле битвы и передать разнообразный характер военных действий (Вазари, Тинторетто). Поле битвы простирается на несколько квадратных километров, оно покрыто тысячами людей. Художник хочет приблизиться к битве.

Однако синтез между изображением главной фигуры и передачей множества был предпринят в XVI веке. Цикл Бернарда Ван Орли в битве при Павии (1530 г.) или Ян Вермейен на завоевании Туниса Карлом V (1554 г.) – это описания, стремящиеся суммировать военные действия. Выбор серии из нескольких композиций, растянутых по ширине, создает ощущение панорамы, в которой собраны еще несколько моментов битвы.

Изображая битву, художник описывает и территорию, он смотрит на то, что окружает его: ось его взгляда параллельна земле, линия горизонта на уровне его глаз. Может случиться так, что художник смотрит на небо и воображает небесное хранилище, заполненное персонажами, сидящими на облаках, но он редко изображает нависающий мир, расположенный перпендикулярно земле. Это однако точка зрения картографа. Представление мира через карты является одной из главных забот интеллектуалов эпохи Возрождения, особенно после Великих открытий и распространения известного мира европейцев. Эти размышления приводят, например, в области искусств к реализации карточной галереи в Ватикане: сорок географических карт, написанных фреской, изображающих регионы Италии и владения Церкви во времена папы Григория XIII (1572 г.) -1585). Они были написаны между 1580 и 1585 годами по планам Игнацио Данти, известного географа своего времени.

Цикл Маттео Перес д'Алеччио, представляющий различные этапы осады Мальты турецкими войсками Сулеймана Великолепного в 1565 году, цикл, который он написал на Мальте в Палаццо дель Гран Маэстро в Валлетте между 1576 и 1581 годами, предлагает панорамный вид. Результат, очень интересный исторически, является неуклюжим с точки зрения искусства. Однако формула была поддержана в XVII веке.

Одним из первых художников, достигших художественно удовлетворяющего географического вида, является Жак Калло с его выгравированным описанием «Осады Бреды» в 1628 году, композиция, которая затем была воспроизведена в живописи Питера Снайерса. Отсутствие зрительного единства и очень произвольный характер изображения могут привести к мысли, что эта формула была тупиковой. Напротив, он заложил основы для крупной эволюции батального жанра в XVII веке. Несколько художников думали о способах уменьшить произвол этой смеси живописи и картографии. Решение могло пройти только за счет уменьшения угла между землей и взглядом живописца. Питер Снайерс и особенно Франс Адам ван дер Мейлен были главными действующими лицами в этой эволюции. Топографическое описание остается преобладающим. Но,правитель, который в XVII веке больше не сражается лично, сводится к хрупкому силуэту на фронте. Уменьшая размер всех персонажей, чтобы дать обзор, топографическая битва может пропустить одну из его миссий: возвеличить правителя.

В «Взятии Пармы», написанном в 1579 году, Федерико II Гонзага, представлен справа от кар-



Гамелен, Жак. «Битва при форте Сант-Эльмо», Франция, XVIII в.
Холст, масло. 181×88 см
Инв. № 04-4516

тины, на небольшой остановке, наложенной на захват города, происходящего на заднем плане. Динамичная и насыщенная композиция все еще немного запутана. Сочетание рисунка, подчеркивающее правителя и описание с видом на поле битвы, является самым прямым следствием централизации государства, подтверждения монарха, его авторитета и смягчения дистанции между ним и массой солдат.

В Большом собрании изящных искусств ASG к данному типу можно отнести картину Жака Гамелена «Битва при форте Сант-Эльмо».

Форт Святого Эльма – старинная крепость, которая была захвачена турками во время осады Мальты войсками Османской империи в 1565 году, но госпитальеры – рыцари Мальтийского ордена сумели ее отбить, хотя численность защитников форта была невелика – 150 рыцарей ордена, в основном испанцев, и 60 вооруженных рабов с галер. Во время боев форт был практически разрушен в результате массированной бомбардировки турецких пушек, но позднее был восстановлен и укреплен.

На картине Жака Гамелена крепость еще цела, а ее защитники обороняют подступы к ней. На переднем плане мы видим раненых госпитальера и его боевого друга – коня. В центре картины его товарищи теснят османов от подступов к форту.

Жак Гамелен (1738-1803) происходил из семьи богатого торговца, которому было уготовано продолжить семейное дело. Вопреки воле отца, найдя покровителя в лице барона де Пуймаурина он стал учиться в Королевской академии в Тулузе. Получив там первый приз, он отправился в Париж продолжать учебу и даже при помощи того же покровителя побывал в Италии, чтобы усовершенствоваться в мастерстве у Давида и Вьена. Так же, как и Давид, Гамелен сотрудничал с революционными властями. Сегодня он известен более всего своими батальными картинами, которые можно найти по всей Франции.

Затем идет категория батального жанра без узнаваемого повествования, без номинального героя [тип 2]. Это настоящая жанровая живопись в соответствии с точным определением Федерико Зери: жанровая живопись должна соответствовать трем условиям: предмет должен рассматриваться сам по себе, без ссылки на историю, он должен быть произведен в изобилии и несколькими художниками, которые специализируются на нем. Как и прежде, эту категорию можно разделить на два подтипа: битвы с изображением одежды, оружия и прочих атрибутов, не соответствующие эпохе [тип 2a] и те, которые отражают подлинную действительность происходящего события, а именно битвы [тип 2b].

Первый [тип 2a] является самым оригинальным: это причудливое воскрешение битв древней истории без какой-либо конкретной ссылки на кого-либо из них. Антонио Темпеста в конце XVI века широко распространил этот вид изо-



Гамелен, Жак Атака кавалерии
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 66×91 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1329

бражения. Это обращение было возобновлено в XVII веке некоторыми художниками сражений, особенно Винсентом Адриансеном, Иль Манкойлой (1595-1675) и Жаком-Игнасом Парроселем (1667-1722). Иль Брешианино (1646-1712) написал для Палаццо Фарнезе в Пьяченце серию сражений, распространяющихся под этот тип [2a]. Большие (более двух метров в высоту) холсты представляют кавалерийские заряды, рукопашные схватки, изолированные фигуры трубачей, знаменосцев, лучников. Эти композиции смешиваются в причудливом смешении вооружения и костюмов всех времен: древнего, средневекового, современного.

Вторая форма [тип 2b] на сегодняшний день является наиболее распространенной. Он включает в себя все картины битвы, созданные Жаком Куртуа, Филиппом Вауэрманом и многими другими после первых испытаний Себастьяна Вранкса, Микеланджело Черевоцци и Аниелло Фальконе. В этой картине ни один герой не может идентифицироваться, никакое точное повествование не может быть прочитано вне последовательности движения фигур. С другой стороны, можно признать исторический контекст благодаря цветам стягов и шарфов, снаряжению, военной практике или атмосфере в целом.

На еще одной картине из БСИИ кисти того же Жака Гамелена нам трудно идентифицировать время битвы и ее участников. Художника увлекает стихия боя и самый кульминационный его момент, когда из рук всадника трое неприятелей вырывают боевое знамя. Один из нападавших уже занес саблю для последнего решающего удара и весь ужас предстоящего мы читаем на лице воина, оставшегося без коня.

Первый случай: битва новейшей истории при появлении Античности (т.е. [1b] в виде [1a]). Рельефы триумфальной арки Порт-Сен-Дени в Париже, представляющие «Захват Маэстрихта» и «Проход дю Рейн», показывают Людовика XIV и его армию, полностью одетую в старинные костюмы. Единственным следствием принадлежности короля к его времени является его длинный кудрявый парик, который спускается на его плечи. Формальное влияние древних рельефов очень выражено. Фигура короля в «Взятии Маастрихта» также является верным прикрытием Марка Аврелия на лошади первой из знаменитых рельефов Марка Аврелия, сохранившихся сегодня в Капитолийском музее в Риме. Таким образом, топографическое видение [тип 1b], охватывающее обширный горизонт, погружает современного героя в древний мир. Картина Шарля Лебрена, сохранившаяся в музее Лувра, показывает короля, одетого в древнее одеяние, как и вся его армия, в сопровождении мифологических фигур в образе римского героя. Современный предмет (битва Людовика XIV) растворялся в классической форме.

Другая смесь: битва без героев или идентифицируемый рассказ [тип 2a или 2b], написанный с появлением истинной картины древней или современной истории [тип 1a или 1b]. Таким образом, великая битва Сальватора Розы, сохранившаяся в Луврском музее, представляет собой

родовое сражение без идентифицируемого повествования [тип 2a], но которое, по костюмам и древней архитектуре, было формальным влиянием Леонарда и Рафаэля [тип 1a].

Одиннадцать холстов Джозефа Парроселя, написанных между 1685 и 1688 годами для Зала Большого Куверта в Версальском дворце, основаны на этом же миксе: несмотря на монументальность фигур и внешний вид исторического повествования, эти картины [типа 1a] - просто жанровые картины [тип 2a]. Представленные действия являются иллюстрацией обычной типологии боевой живописи: атаки на мост, кавалерийские удары, военные советы, конвои заключенных. Эти картины, кстати, не являются, строго говоря, циклом: это картины без порядка, без единства пейзажа или костюма. Парросель не написал ни короля, ни Александра, ни другого героя, только нестареющих воинов.

Третий синтез: когда сражение [тип 2b] имеет достаточно исторически проверяемых элементов, позволяющих точно идентифицировать битву [тип 1b]. Вексиллология играет определяющую роль в изучении этих картин. Битва за владение крепостью Жаком Куртуа (Мадрид, музей Прадо), долгое время считавшаяся просто вымышленной бурной битвой, может являться битвой при Нюрнберге в августе 1632 года. Жак Куртуа не боится отвернуться от законов, разработанных Кэллотом и Снайерсом для картины современной исторической битвы. Используя формы родовой боевой живописи, он размещает зрителя на уровне земли, на высоте солдат, тем самым предоставляя ему самое яркое описание современной исторической битвы.

Классификация, развитая в этих строках, показывает, что формализм, который структурирует жанр боевой живописи, смягчается играми смешения и влияния. Знание и применение этих методов для «чтения» картин открывает новые перспективы для изучения батального жанра.

Батальный жанр – это жанр неправильно понятый и недооцененный. Эти картины часто воспринимаются как нечто скучное и мрачное. Зрители часто игнорируют всевозможные знаки, «входы» представленной битвы и сталкиваются с изображениями, которые не говорят с ними. На деле же батальный жанр подчиняется конкретным кодам понимания, которые могут обеспечить яркое впечатление. Фактически знание этих кодов представлений и способов, которыми художники играют с этими принципами, предлагает много возможностей для того, чтобы открыть для себя картину, выполненную в батальном жанре.

Список использованных источников:

1. Bernard A. Das Alexandermosaik.- Stuttgart: Philipp Reclam jün, 1967.
2. Delaplanche J. Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII siècle // Cahiers de la Méditerranée.- 2011.- № 83.-P. 111-118.
3. Donadio R. Looking for Leonardo: With Camera in Hand // The New York Times. — 26.08.2011.
4. Galleria degli Uffiz [Электронный ресурс].-Точка доступа // https://www.uffizi.it/ (проверен 21.12.2018)
5. Musée du Louvre[Электронный ресурс].-Точка доступа // https://www.louvre.fr/en (проверен 21.12.2018)
6. Seracini M. The secret life of paintings [Электронный ресурс].- Точка доступа: https://www.google.com/search?q=Seracini+M.+The+secret+life+of+paintings+%2F%2F+TEDGlobal+2012%2C+june.&rlz=1C1GGRV_enRU752RU752&oq=Seracini+M.+The+secret+life+of+paintings+%2F%2F+TEDGlobal+2012%2C+june.&aqs=chrome..69i57.5107j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (проверен 21.12.2018)
7. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965.-213с.
8. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев. / Пер. с ит. А. Венедиктова, А. Габричевского. — СПб:. Азбука-классика, 2004. — 672 с.
9. Вельчинская И. Л. Альбрехт Альтдорфер. М., 1977.-119с.
10. Живопись батальная // Военная энциклопедия: В 18 т. / под ред. В. Ф. Новицкого [и др.]. — СПб.- [М.]: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911—1915.-Т.1.-С.389-396.
11. История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение / Под ред. Ц. Г. Нессельштраус. М., 1982.-664с.
12. Каталог Большого собрания изящных искусств ASG. Том 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.
13. Паоло Уччелло «Битва при Сан-Романо» // The Private Life of a Masterpiece: BBC TV. — Series 4 (2005).
14. Популярная художественная энциклопедия/ под ред. Полевого В.М.- М.: Советская энциклопедия», 1986.-447с.
15. Ротенберг Е. И. Тициан и его место в искусстве Возрождения: к 400-летию со дня смерти Тициана) // Советское искусствознание 77. Вып. 2.- М., 1978.-С. 165-190.
16. Corsini D. Paolo Ucello. La battaglia di San Romano. — Giunti Editore, 1998.-32с.
17. Торопыгина М.Ю. Галерея гениев. Веласкес.- М., 2010.-128с.

1.
История (идентифицируемые протагонисты)

Кто сражается?

2.
Общие действия (анонимные протагонисты/ антагонисты)

1A
ДРЕВНЯЯ ИСТОРИЯ



Грациани, Эрколе младший, круг
Победа Иисуса Навина над амаликитянами
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 37×70 см
БСИИ ASG, инв. №04-2707



Кастельс, Пауль
Явление Святого Иакова в битве при Клавихо
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 113×194 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2237

2A
КОСТЮМ, НЕ СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ЭПОХЕ



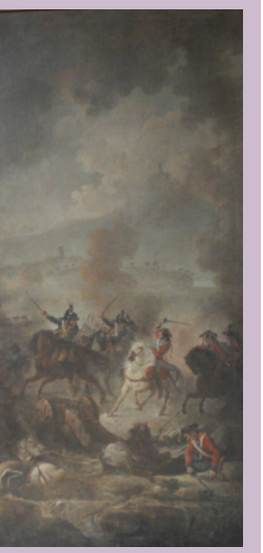
Гамелен, Жак
Атака кавалерии
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 66×91 см
БСИИ ASG, инв. №04-1329

Гамелен, Жак
«Удар кавалерии», «Сцена сражения из римской истории»
Франция, XVIII в.
Холст, масло
181×88 см
БСИИ ASG, инв. №04-4516 (1-3)

1Б
СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИЯ



Казанова, Франческо
Всадник перед горящей цитаделью
Италия, XVIII в.
Дерево, масло, 38,5×52,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-1098



Гамелен, Жак. «Битва при форте Сант-Эльмо», Франция, XVIII в.
Холст, масло. 181×88 см
Инв. № 04-4516 (1-3)

2Б
ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ





Валь, Корнелис де
Кавалерийская атака
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 72×131 см
БСИИ ASG, инв. №04-2908



Мейленар, Питер
Натиск кавалерии
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 88×120 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0626



Мёленер, Питер. Атака кавалерии
Фландрия, XVII в.
дерево, масло. 23×35,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-3698





Английская школа XVII в.
Сражение в лесу
Англия, ок. 1700 г.
Дерево, масло, Ø 31,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1366



Хондт, Ламберт де
Бросок кавалерии
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 115×200 см
БСИИ ASG, инв. №03-1170

ПАНОРАМА ВОЙНЫ ВО ФЛАМАНДСКОЙ БАТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

ХУДОЖНИК-ТОПОГРАФ ПИТЕР СНАЙЕРС



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

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена творчеству одного из главных баталистов Фландрии XVII века Питера Снайерса и его уникальном творческом методе, благодаря которому художественные произведения воспринимаются как реалистичная хроника Тридцатилетней и Восьмидесятилетней войн. Топографо-аналитический метод изображения исторических битв обеспечил П. Снайерсу мировую славу баталиста-новатора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: батальный жанр, топография, П. Снайерс, С. Вранкс, палата риторики, стилистика барокко.

ABSTRACT: the article is devoted to the work of one of the main battles of Flanders XVII century Peter Snayers and his unique creative method. Due to the method his paintinds are perceived as a realistic chronicle of the Thirty and eighty Years ' war. Topographic and analytical method of depicting historical battles provided P. Snayers world fame of the innovator-batalist.

KEYWORDS: battle genre, topography, P. Snayers, S. Vrancx, hamber of rhetoric, stylistic of baroque.

Середина XVI века – начало длительной ожесточенной борьбы Нидерландов против гнета феодально-католической испанской монархии, в которой северные провинции обрели независимость и стали именоваться по одной из них Голландией, а Фландрия, занявшая территорию примерно равную современной Бельгии, в течение следующих ста лет то активно сражалась, то оказывалась втянутой в военные действия. Сначала фламандцы участвовали в войне между Испанией и Голландией, которую поддерживали Англия и Франция. Позже Фландрия была включилась и в общеевропейскую Тридцатилетнюю войну (1618-1648), а затем еще в течение одиннадцати лет помогала Испании в ее борьбе с Францией. В конце концов Испания уступила Франции часть территории испанских Нидерландов, где и велись военные действия.

Результатом этих событий стало то, что фламандская батальная живопись возникла раньше голландской на целые полвека. При этом фламандцы видели в войне абслолютно аномальное социальное явление, которому не должно быть места в жизни общества. Великий фламандец Рубенс так высказался о своей Родине: «Фландрия была местом военных действий и театром, где разыгрывается Трагедия». Ненавидя ужасы войны, в своих произведениях Рубенс на высоком языке аллегории обращался к власть предержащим с призывом к миру [5].

Тему войны можно назвать одной из главенствующих во фламандской живописи XVII века, и



Дейк, Антонис, ван
Портрет Питера Снайерса
Холст, масло
Старая пинакотека, Мюнхен



Рубенс, Питер Пауль
Портрет Питера Снайерса (1626)

1612 году художник был зачислен в гильдию Святого Луки как ученик Себастьяна Вранкса , а уже через год стал самостоятельным мастером [3].

Учитель Снайерса Себастьян Вранкс (1573-1647) был выдающимся жанровым художником и баталистом, первым утвердив самостоятельность этого жанра в искусстве Северной Европы. Вероятно, на заинтересованность в развитии этого жанра повлиял его опыт офицера гражданской милиции Антверпена. Примерно половина известных работ Вранкса посвящены военным сценам.



Вранкс, Себастьян
Битва Леккербетье (между 1600-1647)
Дерево, масло. 55 см. Музей Грунинге, Бельгия

в творчестве Питера Снайерса она также стала ведущей.

Питер Снайерс (1592-1667) более всего отличился своими панорамными боевыми сценами, изображениями кавалерийских стычек, нападений неприятеля на мирных крестьян, военных маневров и охоты. При этом для художника характерно сдержанное отношение к неизбежным жестокостям войны: мы не увидим в его картинах непосредственно актов убийства, кровоточащих ран и иных натуралистических деталей. Гораздо больше Снайерса увлекает изображение эффектных и масштабных боевых действий или приготовлений к ним. Поэтому в сценах битв он часто использовал элементы топографии, обеспечивающие возможность рассматривать их как бы с высоты птичьего полета.

Снайерс известен и как пейзажист и портретист, он был постоянным соавтором исторических живописцев, в том числе и своего великого соотечественника – Рубенса, а также во множестве оставил после себя изображения общественных процессий гильдий и гражданской милиции.

Родился он в Антверпене, где был крещен 24 ноября 1592 года. Его отец Лодвейк был городским посланником Антверпена в Брюсселе. В

Одна из них воспроизводит эталонный в плане воспевания патриотизма и героики фламандцев сюжет – битву Леккербетье. Это была коллективная дуэль, состоявшаяся 5 февраля 1600 года в окрестностях Хертогенбоса, который виднеется на заднем плане картины, на пустоши между городскими виселицами (неизбежными атрибутами войны) и мельницей. В дуэли участвовали наемники голландцев – французы и брабантцы как представители испано-фламандской армии, с каждой стороны по 22 человека, вооруженных мечами и пистолетами.

Зачинщиками поединка были французский аристократ де Бре и командир кавалерии южан



Вранкс, Себастьян
Битва при Вимпфене 6 мая 1622 года.
Холст, масло. 115х199 см.
Государственный Эрмитаж

лейтенант Леккербетье. Поводом к дуэли послужило пленение солдата из полка де Бре, а причиной – презрение французского маркиза к дворянам-фламандцам. В действительности дуэлянта от южан звали Жерар Абрахамс ван Хоулинген, Леккербетье – это прозвище, на древнеголландском означающее «ублюдок» или «подлый» (в значении низкого происхождения) парень. Тем самым в свойственной им грубовато-язвительной манере фламандцы еще раз посрамили чванливого аристократа, дравшегося на дуэли с простолюдином.

Популярность в батальном жанре кавалерийских боев объясняется не только значимостью этих родов войск. Это была еще и дань ушедшему рыцарству с его приверженностью к честному поединку, в котором холодное оружие - лишь дополнение к ловкости и бесстрашию. Так, в центре композиции Вранкса мы видим Леккербетье и де Бре, убранство которых – кираса, шлем с забралом – напоминает рыцарские доспехи. В то же время остальные участники дуэли воспроизводят ход современной Вранксу кавалерийской стычки, где успех приносит не личное мужество, а коллективные усилия, слаженность действий, единоначалие, огневая мощь и т.д. История гласит, что Леккербетье был убит выстрелом из пистолета в самом начале дуэли, но фламандцы одержали победу, уничтожив 19 французов, а затем поймав и убив бежавшего де Бре.

По мере развития мастерства Вранкс все более точно объединял в своих произведениях выразительность пейзажа и динамизм военной стычки. Большие и сложные группы участников действуют в обширном пространстве, полностью подчиненном воле художника и при этом узнаваемом и реальном. Типично в этой картине и колористическое решение, начиная с 1630-х годов Вранкс добивается в своих произведениях изысканных серо-жемчужных тональностей в изображении атмосферы, низкого облачного фламандского неба, на фоне которых запечатлены выразительные силуэты деревьев.

В Государственном Эрмитаже находится картина С. Вранкса «Битва при Вимпфене», рассказывающая об одном из самых значимых эпизодов Тридцатилетней войны. Армия католиков в составе 25 тысяч сразилась с протестантами, которых было почти вполовину меньше – 14 тысяч [4]. Расположившиеся возле города Вимпфен католики, мы видим их на переднем плане картины, смотрят на лагерь протестантов, разбитый на пологом склоне холма. Вранкс передает нам кульминационный момент боя, когда, отбившие вылазку протестантов, испанцы, беспорядочно обстреливая позиции неприятеля, попали в пороховой склад. В центре переднего плана Вранкс изобразил командира испанцев фельдмаршала

Тилли, указывающего на мощный взрыв в лагере протестантов, множество жертв и начавшуюся панику.

В этой картине Вранкс, как потом и один из его самых известных учеников Снайерс, изображает масштабную военную панораму в виде топографического плана.

Вранкс был строгим и взыскательным мастером, у него всегда было много работы, но он отказывался нанимать помощников, поэтому заказы исполнялись долго; не разрешал он и копировать свои работы.

Как уже отмечалось, Снайерс достаточно быстро, уже в 21 год, стал самостоятельным мастером. В 1618 году он женился на Анне Схют, двоюродной сестре художника Корнелиса Схюта (1597-1655), ученика Рубенса. Их первый ребенок Корнелис был крещен 8 сентября 1620 года.

Как художник Снайерс быстро добился успеха. В Антверпене семья жила в роскоши, и Снайерс ежегодно принимал участие в престижном банкете палаты риторики «Violieren» (желтофиоль или левкой), тесно связанной с гильдией Святого Луки [4]. Одним из предводителей палаты был его учитель Себастьян Вранкс. Выросшие из средневековых обществ исключительно религиозного характера, «палаты» переросли в товарищества, члены которых упражнялись в стихосложении, устраивали литературные состязания и занимались любительскими театральными постановками [1].

Как его учитель и многие соотечественники, Снайерс не мог не обратиться к сюжетам Тридцатилетней войны, называемой иногда «нулевой мировой», 370-летие окончания которой мир отметил осенью этого года. Его картина «Битва у Белой горы» посвящена знаменитому сражению близ Праги 8 ноября 1620 года, где 15-тысячная армия протестантов потерпела сокрушительное поражение от 20-тысячной католической.

Снайерс увековечил победу, тщательно воспроизведя боевые порядки сторон, маневры войсковых частей и представив зрителю некое подобие гигантской шахматной партии [2].

Работа была выполнена для венского двора и эрцгерцога Леопольда. Как и у Вранкса, на переднем плане изображены католики, радующиеся триумфальной победе. Это – не сцена кровавого побоища, мы не увидим здесь разорванных пушечными ядрами тел, страдающих солдат, хотя при такой бойне их не могло не быть. Идеологическая подоплека картины – манифестация правоты католицизма, что подчеркивают реющие в небе ангелы с боевыми трубами и стягом, на котором начертано, что 8 ноября 1620 года Бог помог Фердинанду Второму разбить своих врагов.

Интерпретация войны как к политического феномена, а не массового убийства проистекала из обязанностей Снайерса - придворного батального живописца дома Габсбургов. Не присутствуя при сражениях, художник создавал целые циклы широкомасштабных полотен, воспевающих победы имперских войск, по заказу испанского королевского двора, эрцгерцога Леопольда Вильгельма, испанского фельдмаршала графа Бонавентуры де Бюкуа и др.

Крупномасштабные исторические сцены битв, созданные Снайерсом, демонстрируют пристальное внимание к топографической точности. Часто они показывают мелкий передний план, который резко отступает, чтобы показать осажденный город с высоты птичьего полета. Снайерс уделял особое внимание возможно более точной и жизненной передаче боевых сцен. Как уже отмечалось, он не присутствовал ни в одном из сражений, которые изобразил, но для достижения реалистичной и точной композиции художник обращался к официальным военным картам, боевым донесениям и произведениям баталистов - Георга Брауна , Франса Хогенберга , Жака Калло и того же Питера Пауля Рубенса.



Снайерс, Питер
Битва у Белой горы (1620)

В наследии Питера Снайерса – относительно большое



Снайерс, Питер
Осада Эр-сюр-ла-Лиса (1653)
Холст, масло. 184х263 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Снайерс, Питер
Изабелла Клара Евгения при осаде Бреды (1628)
Холст, масло. 200х265 см
Национальный музей Прадо, Мадрид

количество крупномасштабных боевых картин из Тридцатилетней войны, которые, по большей части, относятся к категории топографически-аналитической картины битвы. Эта форма представления была предназначена для военных, представляя изобразительный эквивалент боевых донесений. Являясь главным мастером этого жанра, Снайерс в своих работах показывал военные формирования с высоты птичьего полета, что превращало ландшафт в подобие карты. Композиция картин отличается скрупулезной точностью, позволяющей понять тактические передвижения отдельных частей пикинёров , мушкетеров и кавалерии.

Для ознакомления с тактикой и исходом сражения Снайерс использовал карты, создаваемые военными, такими как капитан Карло Каппи и частично исторические хроники о Тридцатилетней войне, опубликованные Мэтью Мерианом.

Все картины делятся на три зоны: на переднем плане - в основном жанровая фигура и / или командующий генерал. В центре картины - запись тактических маневров отдельных военных подразделений, а в последней трети картины пейзаж переходит в голубоватые полосы спокойного неба. Размер этих трех зон может варьироваться в зависимости от того, сколько места занимает основное действие в средней зоне. На переднем плане Питер Снайерс изображает почти все разнообразие эпизодов военной жизни своего времени: солдат, раненых, победоносных генералов, паникеров, дезертиров и т.д. [3].

Художник обычно не включал в свои композиции пояснительные знаки и символы, которые помогли бы зрителю определить, какое сражение было изображено. Отсутствие объясняющих элементов сохраняло реалистичность картины, но предполагало наличие у зрителя достаточной осведомленности, чтобы понять предмет изображения. Причина в том, что большинство работ Снайерса были официальными заказами высшего командования габсбургской армии, хорошо знакомого с историей воспроизведенных сражений.

Масштабные полотна Снайерса играли двоякую роль: они документировали историческое событие и в то же время прославляли военных. Сюжет и идея картины создавались в точном соответствии с идеологией заказчика. Парадные портреты военачальников обязательно включали их гербы, дополняя славу аристократических родов, и обозначая их лояльность ко двору Габсбургов. Героические изображения также должны были служить образцом патриотизма и мужества для последующих поколений.

Поскольку произведения Снайерса являлись собственностью испанского двора, на его известности негативно сказался распад династии Габсбургов во второй половине XVII века.

В Венском военно-историческом музее хранится «серия Пикколомини» – 12 крупноформатных полотен, написанных между 1639 и 1651 годами и иллюстрирующих ключевые моменты походов фельдмаршала Оттавио Пикколомини в Лотарингии и Франции в последний период Тридцатилетней войны.

В одиночку было невозможно справиться с таким объемом работ и Снайерс нанял множество помощников. Считается, что, живя в Антверпене, он работал в качестве придворного художника эрцгерцога Альберта, после его смерти Снайерсы переехали в Брюссель, вероятно, в надежде сни-



Снайерс, Питер
Пейзаж с путешественниками, атакованными грабителями (между 1639-1649)
Холст, масло. 60х91 см
Аукцион Коллера, Цюрих, 23.03.2018, лот 3026

скать расположение Изабеллы Клары Евгении, вдовы эрцгерцога и покровительницы Южных Нидерландов. Здесь некоторое время он работал рисовальщиком в суде [2, с. 309-311].

При этом Снайерса нельзя отнести только лишь к исполнителю воли высших классов по прославлению войны, исследователь его творчества Д. Кунцле относит его и к художникам реалистического направления, для которых Восьмидесятилетняя война была в первую очередь «массовым убийством невинных» [2].

Примером является фламандский пейзаж с путешественниками, на которых нападают разбойники (аукцион Koller Zürich от 23 марта 2018 года, лот 3026). На картине рассказывается о путешественниках, пытающихся отразить нападение разбойников. Сцена изображает ключевой момент, когда конные разбойники, спрятавшись в лощине, обстреляли мирных путников, а теперь наступил момент грабежа. Один из путников убит, его жена опустилась на колени перед телом, ломая в горе руки. Один из разбойников обшаривает карманы путницы, которая умоляет предводителя шайки в красном камзоле о милости.

Снайерс присоединился к гильдии живописцев в Брюсселе 16 июня 1628 года, одновременно став гражданином города. После смерти Изабеллы в 1633 году он стал придворным художником следующих двух губернаторов: кардинала-инфанта Австрии Фердинанда (1634-1641) и эрцгерцога Леопольда (Вильгельма) (1647-1656). Для них он написал сцены победных битв в традиции гобеленов XVI века , одновременно создавая портреты аристократии и большие пейзажи [4].



Рубенс, Питер Пауль, Снайерс Питер
Генрих IV в битве при Мартен-Энглиз (ок. 1628)
Холст, масло. 340х273 см
Мюнхен, Старая пинакотека

Работая в Брюсселе, он регулярно посещал свой родной Антверпен, но так и не вернулся туда на жительство. В родном городе Снайерс неоднократно работал в соавторстве с Питером Паулем Рубенсом. Их самые известные совместные работы – неоконченная серия картин о жизни Генриха IV (1628-1630) и серия для украшения интерьеров королевского охотничьего домика Торре де ла Парада (ок . 1637-1640).

Серия «Жизнь Генриха» была заказана Рубенсу Марией Медичи в феврале 1622 года вместе с циклом картин о ее собственной жизни. Произведения были предназначены для украшения Люксембургского дворца , возводившегося тогда в Париже. Серия, посвященная жизни Генриха IV, должна была украсить Восточную галерею дворца. Рубенс работал над жизнью Генриха IV с 1628 по 1630 год. Из запланированных 24 картин 16 должны были изображать ключевые битвы, в которых участвовал сам король. Рубенс завершил шесть картин, когда королева потеряла свою власть в 1630 году и через год была вынуждена покинуть страну. С потерей влиятельной заказчицы Рубенс был вынужден прекратить работу. Пять картин сохранились, на них изображены военные подвиги короля. Питер Снайерс писал верхнюю часть картин, показывающую перспективы боевых сцен, состоящих из множества кропотливо созданных мелких фигур. Они контрастируют с письмом Рубенса в нижней части композиций, где расположены значительно большие фигуры, в том числе короля Генрих IV на лошади, полностью заполняющие передний план. Фрагменты, выписанные Рубенсом, довольно отрывочны, и некоторые историки искусства считают, что они незакончены. Еще один соавтор, вероятно, пейзажист Лодевейк де Ваддер (1605-1655), писал большие деревья, которые появляются на некоторых холстах. Несмотря на контраст между верхней половиной, написанной Снейерсом, и нижней половиной, написанной Рубенсом, в композиции царит ощущение единства.

Торре-де-ла-Парада была охотничьим домиком испанского короля под Мадридом . Рубенс получил заказ от испанского короля Филиппа IV на его украшение. Большинство картин воспроизводит мифологические сцены, в значительной степени навеянные сюжетами «Метаморфоз» Овидия . Рубенс выполнил этот важный заказ при помощи большого числа антверпенских художников, таких как Якоб Йорданс , Корнелис де Вос , Ян Коссиер , Томас Вилбоиртс Боссхарт , Теодор ван Тулден , Ян Бекхорст , Ян Баптист Боррекенс, Петера Саймона и других. Питер Снайерс не просто участвовал в этом проекте, ему приписывают два большие полотна, показывающие короля Филиппа IV на охоте.

Как было распространено в художественной практике XVII века в Антверпене, Снайерс часто сотрудничал с другими художниками. Он был постоянным соавтором пейзажистов Йоса де Момпера , Яна Брейгеля Младшего и Александра Кейринкса.

В совместной работе Снайерс отвечал за фигуры, а его соавторы - за городские и сельские пейзажи. Примером сотрудничества с Момпером, который пришелся на 1613-1620 годы, является городской зимний пейзаж, предположительно воспроизводящий улицу Антверпена.

На картине изображена городская улица по обеим сторонам замерзшего канала. Живость



Снайерс, Питер
Охота Филиппа IV (1637)
Холст, масло. 180x149 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Момпер, Йос, де, Снайерс, Питер
Зимний пейзаж
Аукцион Artcurial, Париж, 19 июня 2012 г., лот 14



Снайерс, Питер
Всадники у постоялого двора
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 75×127 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2883

композиции придают множество фигур, заполняющих улицу в разгар дня: солидная публика спешит по делам, дети наслаждаются радостями зимы, возможностью кататься на коньках, бегать наперегонки с собаками, торговцы в магазинах и киосках, распахнувших витрины прямо на улицу, зазывают покупателей. В отличие от топографических планов военных баталий эта картина представляет собой яркий образ повседневной жизни фламандского города XVII века.

Где бы Снайерс ни находился, он легко ассимилировался с элитой своего времени. Ему удалось высоко подняться по социальной лестнице и вести аристократический образ жизни. Тем самым он воплотил в жизнь популярную идею буржуазного общества XVII века о возможности «аристократизации» не по происхождению, а благодаря собственному таланту.

Его учениками были пейзажист Шильям ван Шур (1653-1676) и Адам Франс ван дер Мейлен (1632-1690), ставший ведущим художником-баталистом и придворным художником Людовика XIV.

Нет точных сведений, когда Снайерс умер, но считается, что это произошло в Брюсселе в 1667 году.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется картина Питера Снайерса «Всадники у постоялого двора». Ее сюжет посвящен одному из будничных эпизодов бурного для Фландрии XVII века: воинское подразделение пикинёров и кавалерии отдыхает на постоялом дворе по пути в действующую армию. Об этом свидетельствуют свежесть воинов, чистота их мундиров и бодрое расположение духа. При этом багровые лучи закатного солнца, подсвечивающие на переднем плане красные плащи и кушаки воинов, вносят в атмосферу картину отчетливое ощущение тревоги. Сполохи солнца на небе напоминают свет от разрыва артиллерийских ядер, что делает оживление воинов перед последним броском к фронту деланным. Здесь у Снайерса, как и у Рубенса, аллегорически выражено неприятие войны.

Стилистически колорит картин Снайерса менее изыскан, чем у его учителя Вранкса, что отражает современные ему тенденции во фламандской и голландской живописи и делает их более жизненными.

Топографо-аналитический метод изображения батальных сцен, перенятый Снайерсом у его учителя С. Вранкса и доведенный до совершенства, в истории мирового искусства оказался непревзойденным. Сегодня его произведения украшают лучшие мировые коллекции, реалистично повествуя о Тридцатилетней и Восьмидесятилетней войнах, и о кратких промежутках мирного времени.

Список использованной литературы:
1. Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта: Пер. с фр. М. В. Глаголева. - М., 2001. – 389 с.
2. Kunzle D. From Criminal to Courtier: The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672.-Лейден-Бостон: Brill, 2002.-664 p.
3. Sennewald R., Hrncirik P Pieter Snayers Battle Painter 1592-1667.- Zeughaus Verlag GmbH, 2018.-424 p.
4. Строганов С.А. Проблемы генезиса батального жанра голландской живописи первой половины XVII века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / С.-Петерб. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Рос. акад. художеств. - Санкт-Петербург, 2004. - 19 с.
5. Фландрия и фламандцы [Электронный ресурс]/ Государственный Эрмитаж.-Точка доступа // http://edu.hermitage.ru/catalogs/1248634666/themes/1248645492/article/1248645500/fact/1264251134 (Проверен 21.12.2018)

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-4126



Елена Власова,
главный хранитель фондов












ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Бюро английской работы конца XIX в. было приобретено на аукционе Hotel des ventes Harmonie Patrimoine во Франции 12 ноября 2013 года. Малое бюро в стиле историзма выполнено из массива натурального дерева, облицовано шпоном красного дерева и декорировано цинковыми накладками и точеной резьбой. Прямоугольная столешница, обтянутая коричневой кожей с золотым тиснением по периметру, имеет две откидные доски со скошенными углами по краям, также обтянутых кожей. Подстолье оснащено двумя выдвижными ящиками с ажурными цинковыми ручками на них. Базируется бюро на четырех точеных опорах, которые в нижней части соединены перекладиной, и завершаются ножками-полозьями с цинковыми наконечниками в форме звериных лап. Размеры: 52×65×40 см.

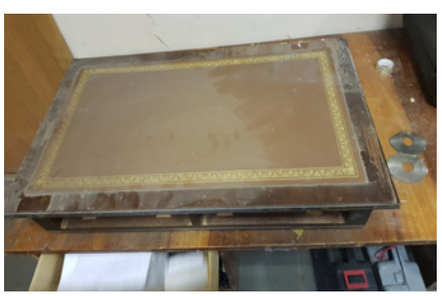
СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Бюро поступило в Большое собрание изящных искусств ASG с утраченными подвесными ручками на выдвижных ящиках, облупившимся лаковым покрытием, утратами шпоновой облицовки, а также глубокими вмятинами и царапинами. Помимо этого имелось раннее реставрационное вмешательство, о чем свидетельствовали вставки нового шпонового покрытия на столешнице предмета. Облупившееся лаковое покрытие, разбухшие конструктивные соединения и окислившиеся металлические детали указывали на неблагоприятные условия хранения – повышенные влажность и температуру. Кожаные вставки на столешницах имели загрязнённость и небольшие дефекты. Все это, а также общее пылевое загрязнение, обнаруженное на всей поверхности предмета, сильно сказались на общем экспозиционном виде бюро, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы его сохранности.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Волков С.Ю.

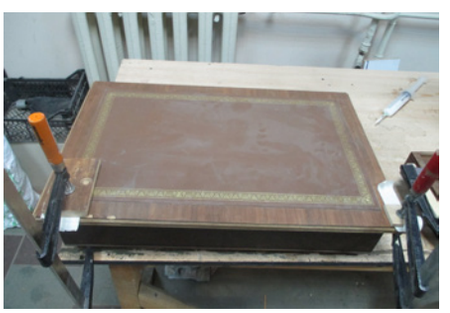
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

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 и кожаных вставок
15. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
16. Сборка всех деталей конструкции
17. Нанесение инвентарного номера

2-7





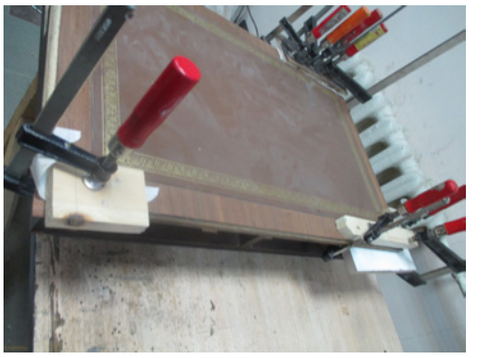
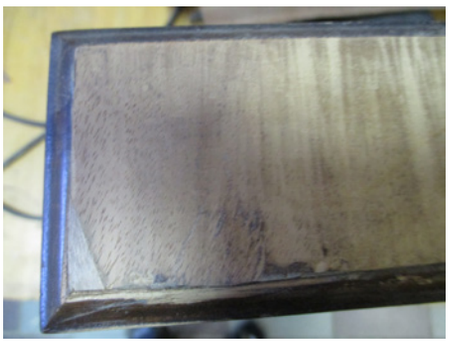
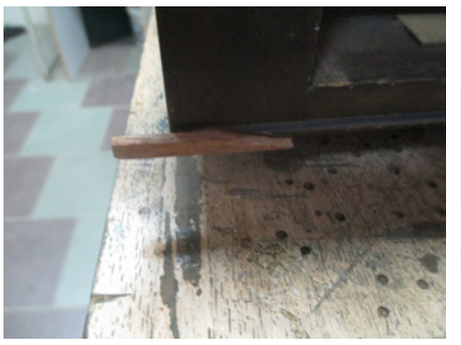
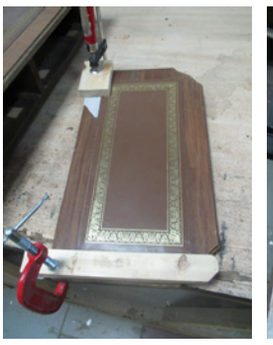







8



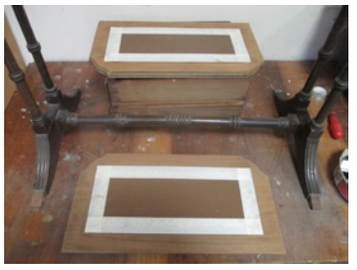










9-13

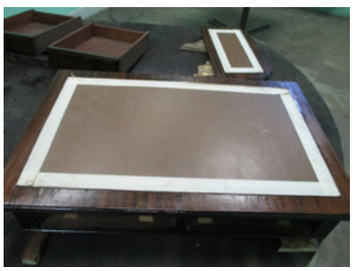










14-17












ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:





РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 08-1967



Елена Власова,
главный хранитель фондов












ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Напольные часы XVIII века (период Людовика XV) были приобретены на аукционе Christophe Joron-Derem во Франции 4 марта 2011 года. Корпус часов в форме скрипки выполнен из натурального дерева, облицован шпоном ореха с ромбовидным узором в технике маркетри и декорирован золоченой бронзой. Регулятор состоит из трех частей: постамента (тумбы), шкафа под гири и маятник и декоративной короны (верхняя часть). В средней части – круглое застекленное окошко с маятником и гирями внутри, обрамленное ормушлями из золоченой бронзы. Выступающие боковины украшены листьями аканта с завитками. Основание, также обрамленное бронзовыми накладками, выполнено в виде прямоугольного плинта. Верхняя часть имеет форму «головки куклы» (фр. «tête de poupée») с аналогичными акантовыми листьями; фасадная дверца застеклена. Римские цифры нанесены на кольцевидный циферблат, который закреплен на бронзовом диске. Размеры: 214×51×28,5 см

ЭКСПЕРТНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Xavier de Clerval, Paris.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Часы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG с разбитой верхней частью – декоративной короной, неработающим часовым механизмом и потрескавшимся шпоновым покрытием по всему корпусу часов. Рябая поверхность шпонового покрытия, хорошо просматривающаяся на свет под углом, при детальном рассмотрении обнаружила следующие недостатки: глубокие сквозные трещины, вздутия и отслоения шпонового покрытия, местами с утратами. Для лакового покрытия были характерны помутнение и грязно-желтый цвет, на поверхности имелись мелкие сколы, царапины, вмятины, потертости, следы жизнедеятельности жука-точильщика, приведшие к ослаблению механической прочности древесины. Общее загрязнение и окисление металлических деталей разительно сказались на экспозиционном виде регулятора. Также имело место раннее дилетантское реставрационное вмешательство, обнаруживаемое заметными вставками в места утрат шпонового покрытия, подведением мастичного грунта, отличающего по цвету и фактуре и укрепление задних стенок корпуса регулятора с помощью широкого лейкопластыря.

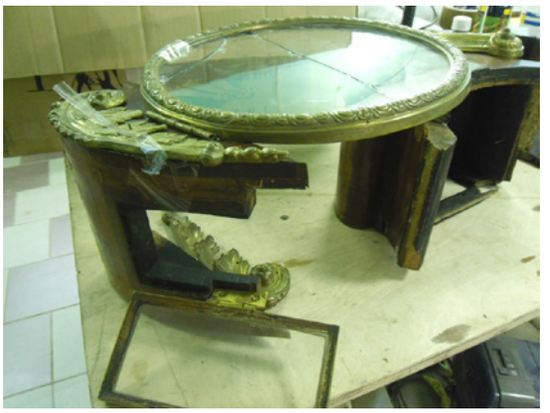
Причиной разбитой верхней части деревянного корпуса регулятора могло послужить внутреннее расширяющееся давление часового механизма, который, как выяснилось, не является «родным» деревянному остову, о чем свидетельствовали: перекос всего механизма на посадочном месте, большой диаметр циферблата и прижатое крепление молоточка звонка и, как следствие, отсутствие пространства для его размаха, что лишний раз подтверждает факт не всегда добросовестной предпродажной подготовке предмета на французских аукционах. Помимо этого, анализ самого часового механизма показал отсутствие многих деталей конструкции: колокольчика звонка, крепления концов гирного шнура, молоточка боя, кронштейна колокольчика боя, рычага считывателя ударов, пружины считывателя, пружинящей муфты циферблата, указателя времени звонка, коромысла звонка, молоточка звонка, что вызвало необходимость их изготовления и подгонки. Сломанные детали конструкции, такие как: ось вексельного колеса, ось часового колеса, эксцентрик глубины выкачки, втулка вращения коромысла подразумевало их полный ремонт, а наличие деформаций на некоторых элементах означало их рихтование и шлифование. Общее загрязнение, окисление декоративных элементов и наличие ржавчины и масел на деталях послужили еще одной предпосылкой к принятию решения на реставрационном совете о передачи предмета в реставрационные мастерские для приведения его в экспозиционный вид и функционально-рабочее состояние.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: ИЛЬИН В.Г. – деревянный корпус, СТЕПАНОВ А.В. – часовой механизм.

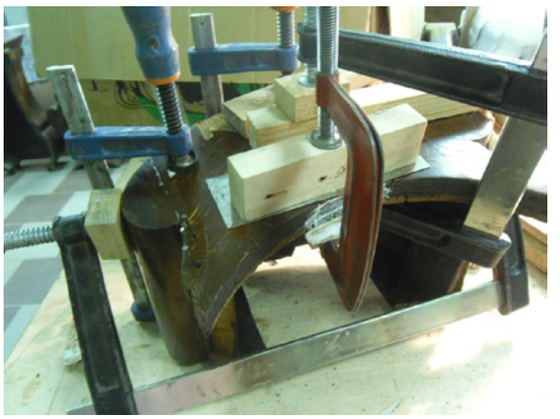
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ДЕРЕВЯННОГО КОРПУСА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж часового механизма из деревянного корпуса
3. Разборка и очистка всех деталей от грязи
4. Дезинфекция древесины и пропитка укрепляющими веществами
5. Укрепление и восстановление конструктивных соединений
   а) Очистка от старого клея
   б) Нанесение свежего подогретого клея
   в) Прессовка в струбцинах
   г) Выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
6. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
7. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
8. Снятие старых лаковых покрытий
9. Чистка металлических элементов
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. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
15. Сборка всех деталей конструкции
16. Нанесение инвентарного номера

3-5











6-7







8-10







11-16















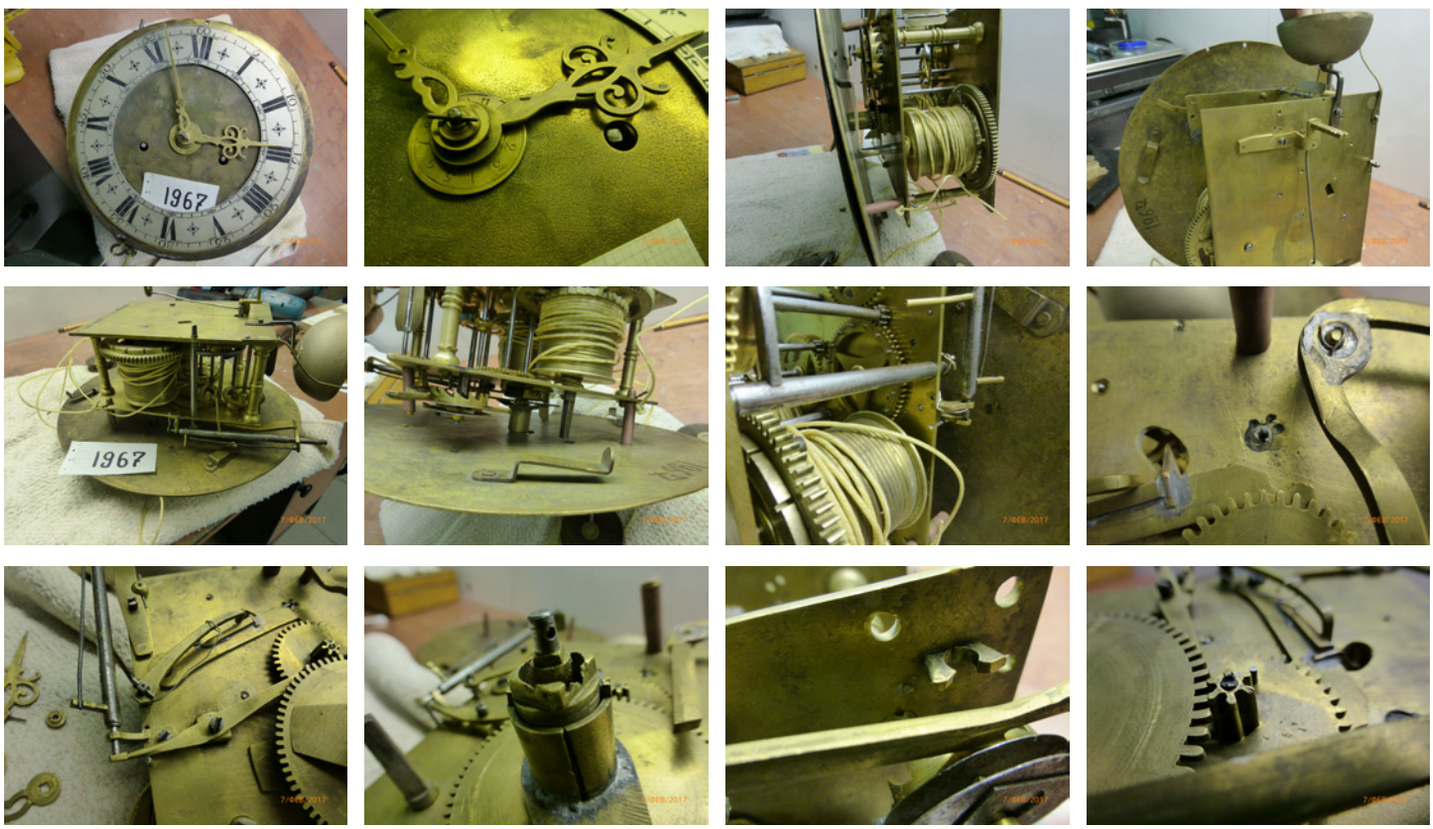




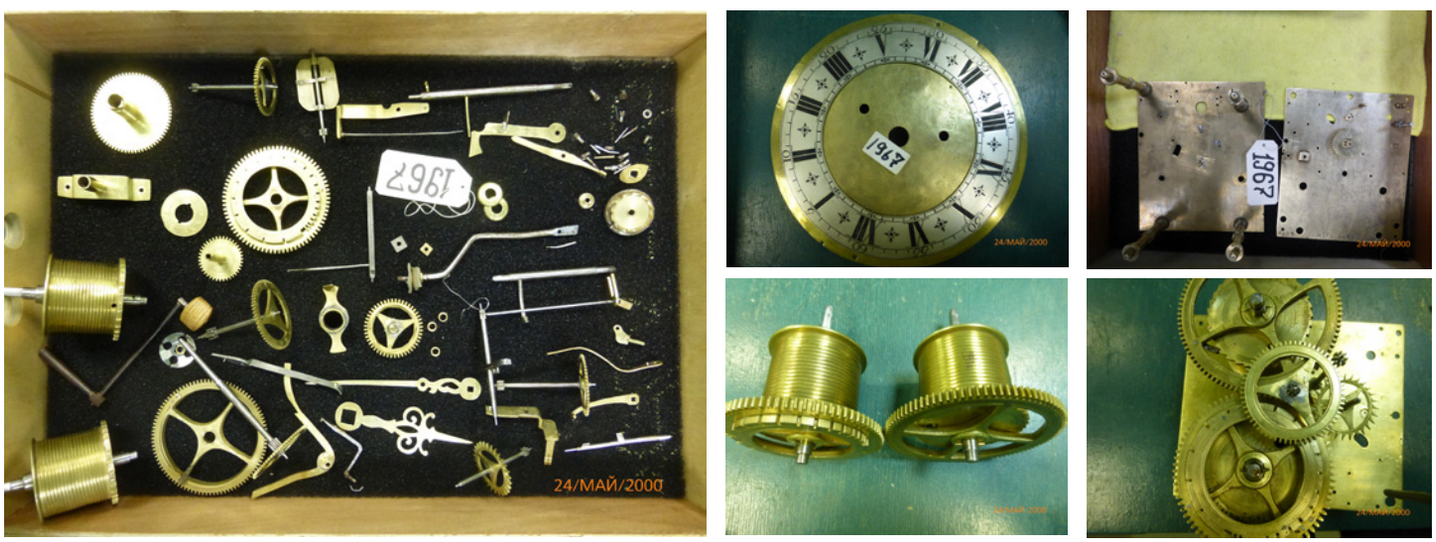

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ЧАСОВОГО МЕХАНИЗМА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Разборка на составные части
3. Удаление загрязнений, полировочных средств, ржавчины и масел механическими способами и химическими составами
4. Восстановление и ремонт неисправных элементов механизма (оси вексельного колеса, оси часового колеса, эксцентрика глубины выкачки, втулки вращения коромысла)
5. Изготовление и подгонка утраченных элементов (колокольчика звонка, крепления концов гирного шнура, молоточка боя, кронштейна колокольчика боя, рычага считывателя ударов, пружины считывателя, пружинящей муфты циферблата, указателя времени звонка, коромысла звонка, молоточка звонка)
6. Реконструкция креплений молоточка звонка, свободного хода ветряка
7. Смазка, сборка и регулировка часов
8. Монтаж часового механизма в деревянный корпус

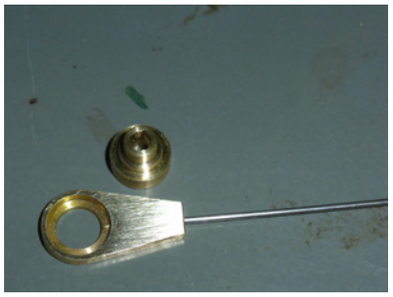
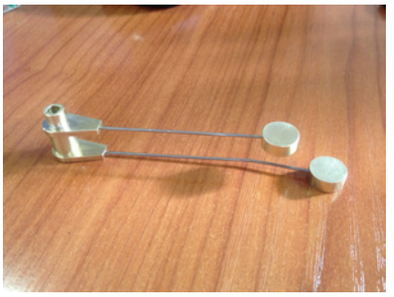
1

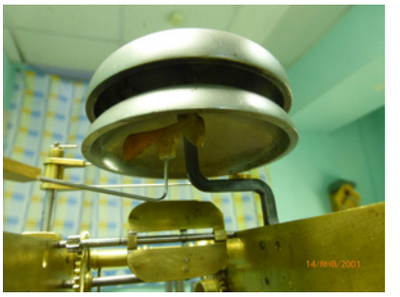
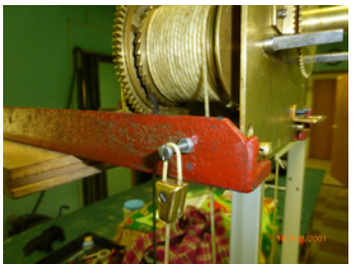


2-4

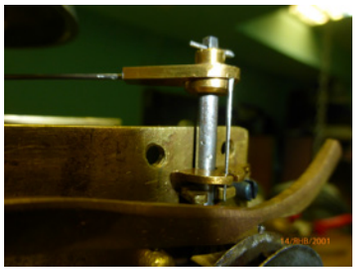


5-6

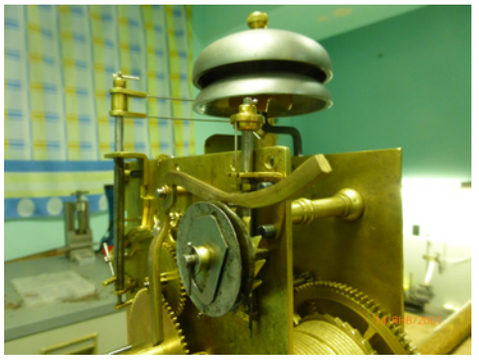



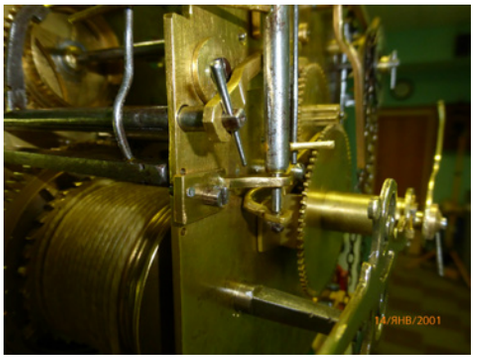







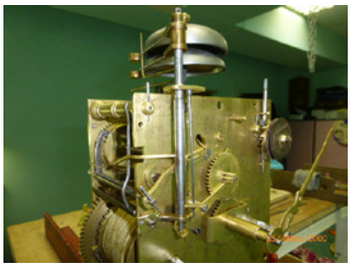






5-6















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:








АЛЛЕГОРИЯ ПЯТИ ЧУВСТВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ ГАЛАНТНОГО ВЕКА



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

АННОТАЦИЯ: В статье рассказывается об аллегорическом сюжете интерпретации пяти чувств человека. Эта тема появилась в изобразительном искусстве еще во времена средневековья, когда чувства воспринимались и трактовались живописью как главная опасность, способная увлечь человека на путь греха. В XVIII веке аллегорическое выражение чувств становится особенно популярным, поскольку в этот период стремление к изысканному чувственному наслаждению считалось непременным атрибутом существования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: сюжет, аллегория, галантная живопись, французское искусство.

ABSTRACT: The article is devoted to the allegorical interpretation of the story of the five senses. This theme appeared in the visual arts in the middle ages, when feelings were perceived and interpreted by painting as the main danger that can captivate a person on the path of sin. In the eighteenth century allegorical expression of feelings is particularly popular because in this period, the pursuit of exquisite sensual pleasure was considered an essential attribute of existence.

KEYWORDS: plot, allegory, Galant art, French art.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает картинами французского художника Филиппа Мерсье, объединенных аллегорическим изображением человеческих чувств: зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания. Эта тема появилась в изобразительном искусстве еще во времена средневековья, когда чувства воспринимались и трактовались живописью как главная опасность для человека, способная увлечь его на путь греха. В XVIII веке аллегорическое выражение чувств становится особенно популярным, поскольку в этот период стремление к изысканному чувственному наслаждению считалось непременным атрибутом существования.

Иконография изображения пяти чувств (зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания) появляется в изобразительном искусстве в Средние века. Этому способствовали и научные изыскания в области способностей человека воспринимать внешние раздражители, интерес к познавательным механизмам человека, и стремления церкви – крупнейшего заказчика – уберечь человека от пучины чувств, уводящей его душу с пути спасения. В рамках сложного дидактически-морализаторского сценария чувства изображались в виде предметов, животных, персонификаций человеческих органов и, главное, образов женщин.

Именно тогда, как пишет М. Баттистини, сложилась иконография этого мотива, который в полную силу расцвел в живописи XVI—XVII веков. Находясь под влиянием средневекового религиозного мировоззрения, когда чувства олицетворялись с грехом, многие художники интерпретировали эту тему в контексте *Vanitas* (Суета сует) – живописных аллегорий о скоротечности человеческой жизни и бренности земных наслаждений, либо включали ее в произведения, олицетворявшие Благоразумие и Умеренность, в качестве предостережения против излишеств наслаждений.

В эпоху Ренессанса чувства обычно представали в виде пяти женщин, занятых каждая своим

каким-то наиболее характерным делом и с атрибутами, соответствующими данному «каналу связи» с внешним миром: *Слух* обычно ассоциируется с музыкой, *Зрение* - с зеркалом, *Вкус* – с фруктами, *Обоняние* – с цветами, *Осязание* – с чем-то гладким (мех) или наоборот колючим (еж).

Барочный реализм фламандцев XVII века проявился в том, что тему пяти чувств они раскрывали посредством сцен в тавернах, в которых действовали пьяницы (Вкус), курильщики трубок (Обоняние), певцы, орущие во всю глотку, и деревенские скрипачи (Слух). Осязание изображалось в виде мужчины, держащего за талию женщину, или хирурга, пускающего кровь. Теме Пяти чувств посвятил множество своих картин Давид Тенирс Младший (1610-1690).

Иногда художник объединял в своем произведении всю гамму чувств, включая в него множество персонажей, оправданных сюжетом. Так, в картине Жерара де Лересса (1640-1711), написанной в стиле академизма, мы видим аллегорию Зрения – купидон с зеркалом, Слуха – купидон с музыкальным инструментом, Обоняния – девочка с бутонами цветов, Вкуса – женщина с лимоном и жующая что-то на заднем плане обезьянка, Осязания – женщина с попугаем на руке.

В живописи Лересс проповедывал не слишком знакомые голландскому обществу идеи классицизма и академизма, он думал, что искусство можно объяснить, рассчитать, рационально устроить, верил, что красота должна быть стандартной, как в античности, что у искусства есть непогрешимые законы, соблюдение которых обеспечивает высокий результат. В своей книге по живописи он пишет: «Если на картине изображен король, то его должны окружать министры, придворные и охрана, если изображен философ, то он должен быть с учениками, книгами, свитками и в шапочке...».



Лересс, Жерар де
Аллегория пяти чувств (1668)
Глазго, Художественный музей

Так и в «Аллегории пяти чувств», словно, не надеясь на сообразительность зрителя, Лересс всюду разместил предметы, воздействующие на разные чувства: цветы, фрукты, шелковые ткани, музыкальные инструменты и т.д.

В 1632 году картина на данную тему была заказана Теодору Ромбоутсу (http://int-ant.ru/news/news-culture/art_k/in-the-shadow-of-rubens-and-van-dyck/?sphrase_id=1938) епископом Гента Антонием Триестом.



Ромбоутс, Теодор
Аллегория пяти чувств (1632)
Холст, масло, 207х288 см

Еще ранее отдал дань этой теме и Ян Брейгель Старший (Бархатный) (1568-1625).



Брейгель, Ян Старший (Бархатный)
Аллегория Зрения (1617)
Холст, масло. 65х109 см
Мадрид, Прадо

На полотне «Аллегория Зрения» запечатлены прекрасные девы (их исполнил Питер Пауль Рубенс) и два малыша-купидона в окружении различных предметов, призванных тешить и радовать зрение. Один из Купидонов держит перед молодой женщиной зеркало, другой преподносит ее подруге букет (Обоняние?). На столе перед ними разложены драгоценные камни (Осязание?), у ног - астролябия и телескоп, в центре комнаты - глобус. Люстра в комнате увенчана двуглавым орлом - гербом династии Габсбургов, символом власти над Фландрией. Среди картин, окружающих героев, в правой части композиции можно видеть полотно, на котором изображен Иисус, исцеляющий слепого.

Эта картина является подтверждением того, что искусство в определённой степени отражало достижения науки, так как здесь изображена своего рода энциклопедическая кунсткамера, наполненная эмблематикой четырёх первостихий, а также пяти чувств.

В Прадо хранятся и остальные картины Брейгеля и Рубенса из серии пяти чувств.

Рубенс был самым известным зарубежным художником во Франции, его с почетом принимал сам король, и художник Филипп Мерсье (1689-1760), безусловно, был знаком с его творчеством.



Мерсье, Филипп
Автопортрет

Французский живописец и гравер Мерсье родился и провел большую часть жизни за пределами Франции. Появился на свет он в Берлине, где его родители – французы-гугеноты - работали на фабрике курфюрста Бранденбургского по производству гобеленов. Живописи Мерсье учился в Академии художеств в Берлине, а позже в мастерской французского живописца Антуана Пена.

По завершении обучения он совершил путешествие по Италии и Франции, в Париже познакомился с творчеством Антуана Ватто, которое так его впечатлило, что он даже взял на себя роль арт-дилера работ Ватто, проведя через много лет - в 1742 году - в Лондоне торги его картин.

В 1715 или 1716 году по рекомендации покровителей, служивших при ганноверском дворе, художник отправился в Англию. В 1719 году в Лондоне он женился и через некоторое время поселился с женой во владениях лорда Лестера. В 1726 году художник стал членом лондонского отделения академии Святого Луки. В декабре 1728 года Мерсье получил выгодное назначение – он стал придворным художником и хранителем библиотеки принца и принцессы Уэльской в их загородном доме. Причем, в обязанности художника входило также приобретение картин и других произведений искусства для коллекции принца.

В 1730-е годы Мерсье активно занимался творчеством, он писал, в основном, портреты королевской семьи, а также знати и дворянства. Среди известных работ этого периода искусствоведы называют портрет принца Уэльского (1735-1736), портрет принца и его трех сестер Анны, Каролины Элизабет и Амалии Софии Элеоноры, написанные в 1728 году, и позже – в жанровой зарисовке «Музыкальная вечеринка».

Историки не уточняют подробностей, но в середине 1730-х годов Мерсье оказался вовлеченным в семейный скандал своих покровителей, после чего потерял фавор принца Уэльского. В 1736 году художник перестал быть придворным художником, а два года спустя оставил должность хранителя библиотеки. Филипп с семьей переехал из Лондона в Нортгемптоншир, где проживал в течение 1736-37 годов. Затем в октябре 1737 году он вернулся в Лондон, чтобы выполнить серию картин под влиянием творчества Шардена. В 1739 году художник вновь покинул столицу и поселился в Йорке, где на протяжении 12 лет продолжал заниматься портретной живописью, выполняя заказы местной аристократии. Историки считают этот период самым плодотворным в творчестве художника. Он создал огромное количество портретов, литературных иллюстраций, бытовых жанровых сцен и картин с детьми.

Примерно в это же время Мерсье создает серию своих картин на тему аллегории пяти чувств.

В соответствии с представлениями того времени аллегорическое изображение чувств было предметом «высокого жанра» – исторического, прославлявшего богов и героев. Соответственно

и чувства изображались в идеальных образах, с изысканными атрибутами. Филипп Мерсье представляет нам образы реальных людей из высшего аристократического круга за их обычными занятиями: музицированием, охотой, застольной беседой и т.п. Вполне возможно, что это групповые портреты друзей и членов семьи его покровителей, выполненные в форме жанровой картины, как это было выполнено для сестер принца Уэльского.



Мерсье, Ф.
Аллегория чувств. Зрение (1744-1747)
Холст, масло. 132,1 х 153,7 см
Нью-Хейвен, Йельский центр британского искусства



Мерсье, Ф.
Аллегория чувств. Слух (1744-1747)
Холст, масло. 132,1 х 153,7 см
Нью-Хейвен, Йельский центр британского искусства



Мерсье, Ф.
Аллегория чувств. Обоняние (1744-1747)
Холст, масло. 132,1 х 153,7 см
Нью-Хейвен, Йельский центр британского искусства



Мерсье, Ф.
Аллегория чувств. Вкус (1744-1747)
Холст, масло. 132,1 х 153,7 см
Нью-Хейвен, Йельский центр британского искусства



Мерсье, Ф.
Аллегория чувств. Осязание (1744-1747)
Холст, масло. 132,1 х 153,7 см
Нью-Хейвен, Йельский центр британского искусства

Только в 1751 году художник опять вернулся в Лондон, и вскоре по просьбе нескольких английских торговцев отправился в Португалию, где пробыл почти два года. Как пишут историки, в 1752 году Мерсье вернулся Лондон, где и умер в 1760 году в возрасте 70 лет. Дочь Мерсье Шарлотта также была художницей, пережив отца всего на два года.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает серией картин Филиппа Мерсье, олицетворяющей пять чувств человека (произведение с аллегорией Осязания отсутствует). На них опять-таки запечатлены не боги и герои, а реальные люди, правда, в отличие от тех, что изображены на картинах из Нью-Хевена, в каких-то условных вневременных костюмах.

Во всех картинах Филиппа Мерсье отсутствует какой-либо назидательно-морализаторский аспект, к XVIII веку чувства вырвались из-под спуда греховности, теперь это уже не опасное «очарование очей» (Бл. Августин), а способ постижения мира и обретение земного блаженства как цели существования человека.

Источники:
Баттистини М. Символы и аллегории: энциклопедия искусства/пер. с итальян.- М.: «Омега», 2008. – 384с.
http://vechnost7.blogspot.com/2015/01/philippe-mercier-1689-1760.html
https://en.wikipedia.org/wiki/Philippe_Mercier



Мерсье, Филипп
Зрение
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 90,5×72,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1473 (1)



Мерсье, Филипп
Обоняние
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 90,5×72,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1473 (2)



Мерсье, Филипп
Слух
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 90,5×72,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1473 (3)



Мерсье, Филипп
Вкус
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 90,5×72,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1473 (4)

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

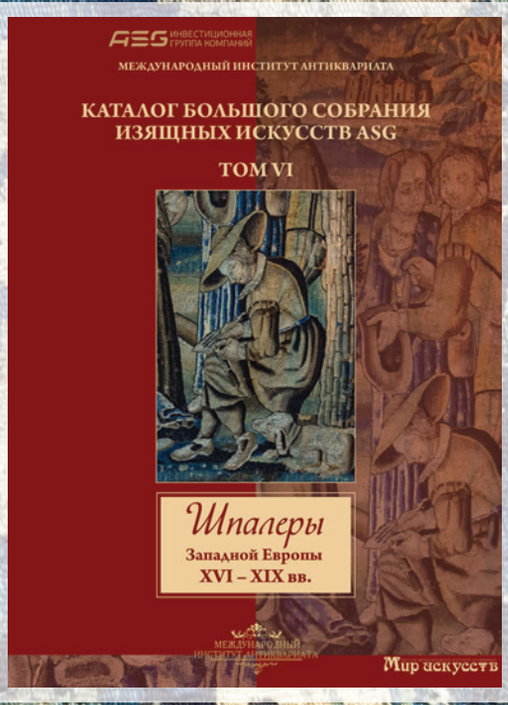
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

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

ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА ЗЕМЛЕДЕЛИЯ И СЕМЕЙНОГО ОЧАГА

СЮЖЕТ ПОДНОШЕНИЯ ЦЕРЕРЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ



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



Рустем Мирхасанов,
художник,
преподаватель ДХШ № 1 г. Казань

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена истории воплощения в живописи и прикладном искусстве сюжета подношения Церере – богине земледелия в греческой и римской мифологии. Особую популярность он снискал у фламандских живописцев XVII века, поскольку барокко позволяло весомо и красочно представить земное изобилие, которым одаривала богиня.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: сюжет, композиция, валерность, мифология, эдил, барокко, Церера, Деметра.

ABSTRACT: The article is devoted to the history of embodiment in painting and applied art of a plot of an offering to Ceres – the goddess of agriculture in the Greek and Roman mythology. The plot gained particular popularity among Flemish painters of the XVII century, as the Baroque allowed weighty and colorful representation of earthly abundance, which gave the goddess.

KEYWORDS: plot, composition, value, mythology, aedile, baroque, Ceres, Demetra.

В древнеримской мифологии Церера - одна из древнейших римских богинь, главная функция которой - охрана посева в земледелии. Древнеримские представления об окружающем мире были очень прикладными, конкретизированными, утилитарными, поэтому не удивительно, что праздники в честь Цереры падали на особо важные в сельском хозяйстве дни. Во всех церемониях в честь богини важно было принесение в жертву тельных домашних животных. Церера в переводе означает «производительница» [1, с. 91], в греческой мифологии этой богине соответствует Деметра. Художники изображали Цереру матроной, которая заботится не только о растениях, но и об осиротевших или покинутых родителями детях.

Поэтому она является не только богиней плодородия, но и покровительницей супружества. При разводе с женой, не основанном на серьезных причинах, муж должен был оставить жене половину состояния, а другую половину отдать в храм Цереры; кроме того, посредством жертвоприношения муж должен был примириться с душами умерших, манами.

Организация празднеств, посвященных богине, - Цереалий, по мнению исследователей, не могла произойти ранее Второй Пунической войны — они были учреждены ориентировочно в 202 году до новой эры. Таким образом, культ Цереры имеет италийские корни или был заимствованным культом Деметры из Греции, отмечавшимся с 12 по 19 апреля [3, с.20].

Церера получила у римлян особенное значение: еще в 494 году до новой эры в Риме на Авентинском холме был построен храм, посвященный Церере (Деметре), Либеру (Дионису) и Либере (Персефоне). Храм назывался домом Цереры и при его постройке впервые этрусская архитектура была заменена греческой. Жрица Цереры,

выписываемая обычно из Неаполя, должна была быть греческого происхождения, но, вступив в свою должность, получала права римского гражданства. Так как незадолго перед тем плебеи, возмущенные несправедливостью патрициев, удалились из Рима на Священную гору и так как для предотвращения еще большего беспорядка был усилен подвоз хлеба в Рим, то новый храм богини плодородия сделался святилищем преимущественно для плебеев [1, с. 92].

Храм играл не только культовую, но и политическую роль. Народные трибуны, назначенные для защиты прав плебеев, сохраняли одобренные ими законы именно в храме Цереры; имущество лиц, нарушивших неприкосновенность трибуна, делалось собственностью храма, а помощники трибунов получили название эдилов, от acades, как называли храм Цереры. Эдилы главным образом надзирали на рынке за подвозом и продажей хлеба, стремясь предотвратить голод или рост цен.

Во время цереалий на эдилах лежали хлопоты по устройству игр, которыми сопровождалось празднество, куда входили и сама организация игр, начиная от доставки жертвенных животных, покупки доспехов для гладиаторов и заканчивая возведением временных сцен для театральных представлений [3, с.20].

Игры начинались скачкой лошадей, за которой следовала травля лисиц. Лисиц гоняли по арене цирка с привязанными к хвостам горящими факелами, думая этой символической забавой защитить поля от пожаров. Вообще Цереалии справлялись чрезвычайно весело: это были настоящие народные праздники; во время игр участники перекидывались фруктами и другими лакомствами, а потом приглашали друг друга в гости [1, с. 93].

В конце III — начале II столетия до новой эры происходит многократное увеличение количества праздничных дат в римском религиозном календаре. Организуются новые религиозные праздники, а старые приобретают регулярный характер. Эдил Маммин установил еще один праздник Цереалий с 7 по 22 августа, на котором в память похищения Прозерпины, дочери Цереры, богом подземного царства Плутоном одна из молодых жриц проваливалась под пол храма.

В жертву богине приносили свиней (от которых земледельцы научились рыть землю), баранов, украшенных миртовыми и цветочными гирляндами; ей посвящены были мак и буковое дерево. Оба растения назывались у древних утоляющими душевную скорбь как обладающие снотворной силой и служили ее символами. Из месяцев года Церере был посвящен август; зодиакальный его знак – дева с колосом в руке – сама Церера. Кроме вышеупомянутых жертв, в Риме Церере приносили лисиц, мед, молоко, муку, зерна, семена, ладан и растительные ароматы [2, с. 115].

Богиню изображали в виде статной красивой женщины с открытой грудью, с колосьями и факелами в руках, увенчанную гирляндой маковых цветов. У ног ее изображали рог изобилия и земледельческие орудия, иногда – быков, или же представляли ее в виде женщины, кормящей младенца грудью. Изображения зависели и от прозвища богини, так идолы Цереры многогрудой (Маммозы) были покрыты со всех сторон женскими грудями [2, с. 116].

Церера – богиня растительного царства, следовательно, и строевых лесов, отчего корабли, носящиеся по волнам, иногда называли сыновьями Нептуна и Цереры [2, с. 202].

Особую популярность сюжет подношения Церере получил во фламандско-голландской живописи XVII века, поскольку барочная живопись тяготела к изображению плодов земного изобилия, которые люди приносили богине. Одним из шедевров мирового изобразительного искусства на данный сюжет является картина фламандца Якоба Йорданса, написанная им в начале творческого пути.

На этом полотне зритель увидит все атрибуты стиля барокко, воплощенные в яркой индивидуальной манере автора. Слева на пьедестале стоит богиня Церера в красном плаще, драпирующемся красивыми складками. Она со всех сторон окружена людьми, принесшими ей цветы, фрукты, молоко, доставившими домашний скот. Ощущение многолюдной толпы за счет фрагментарно выписанных фигур позволяет Йордансу передать особое почтение к этой могущественной богине, ведь от ее воли зависело, будут ли люди с богатым урожаем, или же им придется голодать и бедствовать до следующего лета.

Для того, чтобы умилостивить богиню, ей принесли все лучшее, что удалось вырастить и выкормить в своем хозяйстве. Богиня, которую художник изображает молодой и красивой женщиной с гордо посаженной головой, спокойно и с достоинством принимает дары. Она смотрит на зрителя, оставаясь как бы равнодушной к горячим речам пришедших к ней простых людей, многие из которых преклонили колени.

Красивый силуэт Цереры, фоном которому служит лазурное небо, подчеркивает ее отдельность от людей, отсутствие эмоциональной ре-



Йорданс, Якоб
Подношение Цереpе, богине урожая (1618-1620)
Холст, масло. 165x112 см
Музей Прадо, Мадрид

акции на их жизненные проблемы, кажущиеся ей если не ничтожными, то преходящими.

В левой руке богиня держит рог изобилия, переполненный разнообразными плодами земледелия, покровительницей которого она является. Он столь массивен и весом, что Церере приходится придерживать его и правой, однако сильная молодая женщина ничем не показывает, что ее тяготит подобная ноша. У ног богини расположилась многофигурная композиция из людей самого разного возраста и животных. Среди них выделяется белая лошадь в центре – главная помощница человека в обработке земли – и коровы, основные кормилицы семей, особенно детей.

На картине вообще много детей, а в левом нижнем углу с мольбой к богине обращается раскрасневшаяся женщина с открытой грудью с малышом на руках. Она о чем-то горячо просит Цереру, возможно, о здоровье ребенка или же о возвращении его отца в лоно семьи.

Полотно отличается характерным для Йорданса теплым насыщенным колоритом и густыми темными тенями, придающими фигурам рельеф и объемность. Краски картины при всем богатстве цветовой гаммы, подсвеченные в центре полотна ярким, но не слепящим светом, создают ощущение полной гармонии.

Как свидетельствует картина, уже в молодом возрасте Йорданс выработал свою собственную художественную манеру с пристрастием к грубоватым крестьянским типам с тяжеловесными, привычными к ежедневному изнурительному труду фигурами и загорело-обветренными лицами, правдивым деталям в виде палок в руках у мужчин, которыми подгоняют скот и поддерживают уставшее за день тело, стремление к жанровой трактовке мифологических сюжетов и т.п.

Эта сложная композиция со множеством фигур и специфическим изображением характерна для той эпохи и для всего творчества мастера. По уровню мастерства Йорданс был очень близок к Рубенсу и добился его уважения, не зря же у великого мастера хранились три его полотна.



Рубенс, Петер Пауль, Снайдерс, Франс
Статуя Цереры (ок. 1615)
Дерево, масло. 90,3x65,5 см
Государственный Эрмитаж

«Статуя Цереры» – совместная картина Питера Пауля Рубенса и Франса Снайдерса из собрания Государственного Эрмитажа. Картина

изображает статую древнеримской богини растительности и земного плодородия Цереры в стенной нише, обрамлённой колоннами с фронтоном; ангелы-путти украшают её гирляндами фруктов и овощей, символизируя тем самым жертвоприношение. Возможно, замысел картины возник у художника под впечатлением от изваяния эллинистической богини плодородия, которую Рубенс видел в собрании Боргезе в Риме.



Сталбемт (Сталбент), Адриан ван
Аллегория лета. Около 1620 года
Дерево, масло. Частное собрание

Картина объединяет мотивы античного искусства (статуя языческой богини в стенной нише) и христианские элементы (ангелы в виде путти). Один из основных атрибутов богини – спелые плоды, наполняющие рог изобилия, – принадлежал к важнейшим элементам аллегорической фигуры мира, используемым как в античности, так и в христианском мировосприятии. Первоначально соавтором Рубенса считали Брейгеля, но впоследствии было установлено, что это Снайдерс. Мастерство двух гениев настолько гармонично, что кажется будто картина написана одним художником. Прекрасна мраморная, но такая теплая полновесная фигура богини, легко читаемая под складками одежды, и столь же весомы щедрые земные плоды – проявления ее милости к людям.

Совсем иная интерпретация этого сюжета представлена в картине еще одного фламандца – Адриана ван Сталбемта (1580-1662). В ней легко обнаружить личные мотивы художника. Перед богиней, изображенной в традициях античности с открытой грудью, держащей в одной руке серп, а в другой – тыкву, склонилась в почтительном поклоне супружеская пара. Глава семьи держит поднос с фруктами, а его супруга – охапку цветов. Сама Церера сидит под мощной яблоней, ветви которой гнутся от плодов. У ног богини – груда разнообразных фруктов и овощей, в том числе разрезанный арбуз со множеством семечек. Левая часть картины заполнена сельскохозяйственными орудиями: лопатами, граблями, бороной, цепами, мешками с зерном для посевов и т.п.

Смысл полотна ясен – пара молит Цереру о продолжении рода. Церера и окружающие ее ангелы написаны так, что напоминают счастливую мать семейства с мирно играющими детьми, от чего бездетная пара выглядит еще драматичнее.

Адриан ван Сталбемт был художником и гравером, известным своими пейзажами с религиозными, мифологическими и аллегорическими сценами. Он был также талантливым жанристом, которого регулярно приглашали его коллеги для оживления пейзажей мифологическими и бытовыми сценами.

Художник родился в Антверпене в протестантской семье. Во время Нидерландской революции, когда в 1585 году Антверпен пал под натиском испанцев, его родители, опасаясь гонений, подобно тысячам протестантов переехали на север - в Мидделбург. Здесь Сталбемт, вероятно, получил свое художественное образование.

Он вернулся в Антверпен после 1609 года после вступления в силу Двенадцатилетнего перемирия, которое ознаменовало прекращение военных действий между правителями Испании Габсбургами в Южных Нидерландах и Голландской Республикой.

В 1610 году художник был принят в качестве мастера в антверпенскую гильдию Святого Луки, а спустя семь лет стал ее деканом. В этой должности он был в состоянии восстановить определенные привилегии престижной палаты риторики Желтофиоль, тесно связанной с гильдией художников.

Сталбемт зарекомендовал себя и как талантливый анималист.

5 мая 1613 года Адриан ван Сталбемт женился на Барбаре Верделфт, дочери торговца произведениями искусства Яна Верделфта, и перешел в католицизм. Родившаяся в браке девочка умерла во младенчестве, и пара навсегда осталась бездетной. Карьера же художника развивалась успешно, семья смогла обосноваться в модном центре города на улице Меир. В 1616 году Ганс Месмеккерс был зарегистрирован как ученик Адриана ван Сталбемта.

Незадолго до своей смерти Сталбемт вернулся к протестантской вере, но видимо по причине этих метаний был похоронен в неосвященном месте.

Стиль этого мастера чаще всего описывают как эклектичный, поскольку в нем чувствуется влияние различных художников, таких как Ян Брейгель Старший, Ян Брейгель Младший, Хендрик ван Бален, Пол Бриль и Адам Эльшаймер. На его пейзажи также повлиял Гиллис ван Конинкслоо (1544-1607).

В работе, посвященной подношениям Церере, также ощущается влияние Яна Брейгеля Старшего, это проявляется в тщательной технике кисти ван Сталбемта и миниатюрной обработке деталей. Он считается одним из лучших последователей и подражателей Яна Брейгеля Старшего, а поскольку Сталбемт редко датировал свои работы, их иногда относили к работам Брейгеля. Но у экспертов есть способ идентификации творчества каждого: Ян Брейгель Старший использовал для передачи листвы деревьев розоватые тона, а Сталбемт, как и в приведенной здесь картине, - светло-желтый.

В Большом собрании изящных искусств ASG произведение на сюжет подношения Церере принадлежит кисти Бернардуса ван Шенделя.

О художнике известно немного: Бернардус ван Шендель (1647-1709), жанрист, был учеником Хендрика Моммерса (ок. 1623 – 1693). В 1696 году вступил в гильдию Святого Луки Харлема. Работал вместе с Рихардом Бракенбургом (1650 – 1702).

Великолепно срежессированная по цвету, ритму и модульным членениям композиция достойна лучших музейных собраний. Сплоченная в своей неделимости и невозможности что-либо добавить, эта камерная по формату работа смотрится намного больше своего размера. Глядя на иллюстрацию и не зная реальные размеры работы, легко можно прийти к неправильному мнению, продлевая мысленно эту живопись до метровых размеров по горизонтали или вертикали формата. Это очень ценное качество композиции. Ком-



Шендель, Бернардус ван
Подношения Церере (Аллегория лета)
Голландия, XVII в.
Дерево (дуб), масло
43,5×38,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4850

поновал данную работу художник очень высокого композиционного дарования и интеллекта, что подчеркивают диагональные ритмы из левого верхнего края в правый нижний. Работа настолько богата ритмическими линейными ходами, что ее можно изучать с линейкой в руках. Линейные пластические ходы карниза ротонды переходят «силовыми линиями» в линию горизонта, что собирает композицию и делает ее завершенной.

Живопись у ван Шенделя, как говорят художники, - очень плотная. Не темная, а именно плотная. Плотность - это такое качество цветового тона. Есть в этой живописи и красота, сохранение цветового качественного звучания даже в самых темных местах. Это свойство получило наименование валерности – светотеневого отношения в пределах одного цвета, что позволяет детально представить предмет в световоздушной среде, показать тонкость и глубину колорита.

Цвет неба «проистекает» через складку одежды сидящей на земле женской фигуры и «звенит» аккордом в одежде богини, накинутой на бедра, создавая контраст деталям костюма на верхней части ее фигуры. Все золотистые желтые тона «собираются» в одежде верхней части фигуры, а синие - концентрируются в ее красиво драпированной «юбке».

Некая скромность в детализации и даже отсутствие ее в угоду монументальных обобщений говорит о высочайшем вкусе художника. То, что он не занимается «вышиванием» деталей в угоду мнимой, сладкой красивости, подтверждается тем, что он самостоятельно разрабатывал композицию и живописные качества, а не угождал заказчику и зрителю. Тела и лица написаны широко, смело и очень профессионально. Отсутствует раболепие ученической «отделки» деталей.

Деревянная основа подсказывает левкасный грунт и в большой степени фламандский метод живописного ведения работы. Именно он помог художнику выполнить на таком малом формате сложную многофигурную детализированную композицию.



Франция, Обюссон, XVIII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
277×305 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0788

Сюжет подношения Церере неоднократно воспроизводился и в предметах декоративно-прикладного искусства. В БСИИ ASG имеется шпалера французского производства XVIII века с изображением богини Цереры, символизирующей лето.

В центре шпалеры изображена Церера, ее голову украшает корона из початков кукурузы. В правой руке горящий факел – отсылка к мифу о похищенной Прозерпине, ее дочери, поисками которой Церера занимается в холодное время года. Богиню окружают жнецы, убирающие урожай и резвящиеся в реке. Мотивы жатвы и купания – основные для символизации лета. Кроме того, композицию украшают постоянные атрибуты данного времени года – снопы колосьев и серпы. Юноша, лицо которого обращено к Церере, – Триптолем, учитель хлебопашества, ее любимец и спутник.



Франция, Обюссон, XVIII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество.
277×305 см. Фрагмент
БСИИ ASG, инв. № 05-0788

В отличие от живописцев, мастер-ткач представил Цереру не как величественно-холодную богиню, а как умиротворенную женщину, глядящую на плоды своих рук с довольной чуть усталой улыбкой.

Список использованной литературы:
1. Дютшке Г. Олимп: мифология древних греков и римлян / пер. с нем. М. Корш. – СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1892. -268 с.
2. Каратыгин П.П. История религий и тайных религиозных обществ Древнего и Нового мира: Греция и Рим. Ч. 1. – СПб.: тип. д-ра М. Хана, 1871. - 324 с.
3. Телин А.Е. Cura ludorum римских эдилов // Проблемы истории, филологии, культуры.- 2011.- № 1 (31). - С. 10-23.

ПРЕДМЕТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА НА ЕВРОПЕЙСКИХ АУКЦИОНАХ 2018 ГОДА

12 АПРЕЛЯ 2018 ГОДА АУКЦИОННЫЙ ДОМ ХАМПЕЛЬ

24 АПРЕЛЯ 2018 ГОДА АУКЦИОННЫЙ ДОМ DOROTHEUM

26 АПРЕЛЯ 2018 ГОДА АУКЦИОННЫЙ ДОМ DOROTHEUM

Весенние торги произведениями искусства в крупнейших аукционных домах Европы отличились не только разнообразием видов декоративно-прикладного творчества и неуклонно повышающейся ценой на них, но и интересны с точки зрения сходства их лотов с предметами из коллекций Большого собрания изящных искусств ASG.

ШЕДЕВРЫ МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

На торгах старейшего аукционного дома Доротеум (Вена) в качестве лота 510 проходил шкаф эпохи барокко, созданный в Аугсбурге (Германия) в начале XVIII столетия. Такие шкафы являлись характерным образцом городской мебели немецкого барокко и изготовлялись из цельного дерева, приобретая массивные формы и становясь объектом престижа, а теперь, в силу редкости и помпезности, являются предметом острого внимания, а порой и восхищения.



Данный шкаф выполнен из массива грецкого ореха и древесины хвойных пород в технике клиновидного соединения. Предмет состоит из трех частей: карниза, средней части и цоколя. Съемный карниз спереди богато украшен резьбой в виде фруктов. Средняя часть имеет две большие распашные дверцы, декорированные вверху рельефом с головками и крыльями, за которыми скрывается глубокое отделение с полками. Цоколь имеет две небольшие дверцы с аналогич-



Шкаф
Германия (Аугсбург), кон. XVII в.
Ель, шпон ореха, бронза, кованое железо, резьба
237,5×195×64 см
БСИИ ASG, инв. №17-0802

Шкаф
Германия (Аугсбург), нач. XVIII в.
220 x 213 x 83 см
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 510)
17, 500 € (эстимейт 14,000€)

ными украшениями. Базируется шкаф на пяти резных лапах, крепления и замки, выполненные из золоченой бронзы, кроме утилитарной выполняют и функцию декора.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает не менее выдающимся образцом немецкой корпусной мебели конца XVII века, также созданным в Аугсбурге. Шкаф, богато декорированный многочисленными резными элементами, является ярким воплощением стиля барокко в прикладном искусстве. Его фасад решён в виде сложной пластической композиции и включает в себя витые «соломоновы» колонны с виноградной лозой, арки на дверцах с фигурами путти – держателями гербов, многочисленные растительные мотивы, гирлянды, маскароны, гермы и т.д. Внутри – сложный запорный механизм из стали и навесы с гравировкой. Ножки выполнены в форме «сплюснутых пузырей» (фр. «boules aplaties»).

Помимо шкафа, созданного в Южной Германии, в собрании ASG хранятся несколько шкафов, сделанных мастерами долины Рейна. Для них также свойственно желание представить предмет как грандиозное архитектурное сооружение, уподобляющееся и храму, и триумфальной арке. В декоре этих шкафов использованы резной растительный узор, каннелированные пилястры коринфского ордера с амурами, декоративные резные панно с гротесковым орнаментом, львиные головы и формализованные «сплюснутые пузыри» в качестве ножек.



Шкаф
Германия (долина Рейна), кон. XVII – нач. XVIII вв.
Хвойные породы, орех, бронза, резьба, тонирование
220×205×70 см
БСИИ ASG, инв. №17-2326

Кроме монументальных шкафов на аукционе были представлены и другие образцы мебельного искусства – комоды разных стилей, богатейшая коллекция которых имеется в БСИИ ASG. Комод, выполненный в стиле Регенства (лот 527), приходящегося на период от кончины Людовика XIV до совершеннолетия наследника – Людовика XV (1715-1730 гг.), был продан по верхней границе эстимейта – за 5 тыс. €. Имея изогнутые S-образные формы, он изготовлен из массива лиственницы и хвои, облицован шпоном палисандра и декорирован золочеными бронзовыми накладками на боковых выступах, ручках, личинках, «арбалете» и завершениях ножек. Оснащен одним большим и двумя маленькими ящиками, а также литой мраморной столешницей.



Комод
Франция, 1720-1730 гг. (эпоха Регентства)
Лиственница, хвоя, шпон палисандра, золоченая бронза, мрамор
83x130x65 см
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 527)
5,000 € (эстимейт 4,000-5,000€)

Несмотря на краткость существования стиля Регентства – всего 15 лет – собрание ASG располагает уникальной коллекцией предметов этого периода. Одним из примеров может служить роскошный комод-«гробница» на четыре ящика с имитацией шести, выполненный из натурального дерева и облицованный шпоном палисандра. Декорирован бронзовыми ручками с накладками в форме «эспаньолет» (фр. espagnoletes), сфинксов, маскаронов. На углах и боковинах – крупные цветочные композиции и листья. Внизу украшен массивным бронзовым «арбалетом», прямоугольные ящики по периметру декорированы набором маркетри.



Комод
Франция, нач. XVIII в.(эпоха Регентства)
Палисандр, золочёная бронза,
красный мрамор, маркетри
84,5×132×58 см
БСИИ ASG, инв. №12-2292

Еще один предмет, проданный на аукционе Доротеум, превысивший верхнюю отметку эстимейта на 6,25 тыс. €, – комод эпохи Людовика XV с клеймом П. Русселя (лот 515). Возросшая цена на предмет не случайна, еще в 40-е годы XVIII столетия во Франции регламентируется порядок нанесения клейма на изделие, а с 1751 года специальное положение предписывало в обязательном порядке ставить индивидуальное клеймо мастера на его изделия. Обусловлено это было увеличившимся спросом на предметы меблировки, что вызвало большое число подделок. Уже с 1663 года выходил «Журнал де Гард-Мёбль», где к концу 1784 года были описаны королевские заказы на 3600 листах, сшитых в 18 томов.

Пьер Руссель (1723-1782), получивший звание мастера в 1745 году, был сыном эбениста. Открыл собственную мастерскую на улице Шарентон в «Имаж де Сент-Пьер» и быстро получил признание. «Альманах де Врей Мерит» в 1769 году назвал Русселя «одним из первых эбенистов Парижа». Работал по заказам принца Конде для Бурбонского дворца и замка Шантийи и торговца-краснодеревщика Пьера Мижона.

Руссель был прекрасным мастером маркетри и декорировал мебель наборами в виде цветочных гирлянд с бантами, пейзажей и контрастного растительного орнамента. Для комодов периода Людовика XV, некоторые из которых сохраняли в его исполнении форму «гробницы», унаследованную от Регентства, часто использовал розовое дерево и палисандр. Декор его предметов имел общие черты с работами таких мастеров, как Шлихтиг, Бернард ван Ризен Бург, Биркле и Топино.

Так, реализованный на аукционе комод французского мастера П. Русселя имеет выпукло-вогнутую форму и выполнен из лиственных пород дерева в форме «гробницы», облицован со всех сторон розовым деревом в сочетании с палисандром. С фасадной стороны располагаются четыре выдвижных ящика: два больших и два маленьких. Украшением комода служат золоченые бронзовые накладки на углы, ножки и «арбалет», а также личинки и ручки в виде рокайльных композиций с растительным орнаментом. Столешница комода выполнена из красного литого мрамора с белыми прожилками.



Комод
Франция, ок. 1750 г. (эпоха Людовика XV)
Лиственница, шпон палисандра, золоченая бронза, мрамор
89x133x61,5 см
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 515)
16,250 € (эстимейт 8,000-10,000€)



Клеймо: «P.ROUSSEL» («П.Руссель»)
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 515)

Даровитым мастером маркетри эпохи Людовика XV считался и Жан-Матье Шевалье (1694-1768), живший в одно время с П. Русселем. Получив звание мастера в 1743 году, выполнял заказы для резиденции герцога де Тальмона и замка Вилльжени Луизы Анны де Бурбон-Конде. Создавая классические модели мебели, обладающие гармоничными формами: комоды, секретеры, шкафы, угловую мебель, применял манеру ис-

полнения и декорирования предметов искусства, сходную с Пьером Русселем: использование розового дерева и палисандра, а также декорирование предметов золоченой бронзой в рокайльных и растительных мотивах.



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



Клеймо: «J.M. CHEVALLIER» («Ж.М. Шевалье»)
БСИИ ASG, инв. №12-2073

Комод из БСИИ ASG имеет общие типологические черты с комодом, выполненным Русселем: выпукло-вогнутую форму в виде «гробницы», набор маркетри в облицовке розовым деревом и палисандром, четыре выдвижных ящика на фасаде, золоченые бронзовые накладки в форме завитков ракушки и столешницу из красного мрамора с белыми прожилками.

Лот 574 аукциона Доротеум представлен еще одним видом декоративно-прикладного творчества и предметом меблировки – зеркалом «псише», коллекция которых имеется в собрании ASG.



Зеркало «псише»
Франция, кон. XIX в. (стиль Ампир)
Красное дерево, латунь, золоченая бронза, зеркало
195x109 см
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 574)
7,500 € (эстимейт 7,000 €)

Светская жизнь Франции XVIII-XIX веков с постоянными раутами, приемами и прочими публичными мероприятиями обязывала человека «быть в форме». Вот почему обязательным предметом интерьера практически каждой комнаты было зеркало. Особое распространение в XIX столетии получили зеркала «псише» (фр. phyché). Они крепились к основанию шарнирами, что позволяло менять угол наклона. Псише были напольными, стоящими на ножках в виде дуг, или настольными, которые можно было поставить на любую плоскость.

Данное зеркало «псише», созданное в стиле Ампир (ок. 1900 года), выполнено из красного дерева с латунной инкрустацией на фронтоне и прямоугольной раме зеркала. Вершины стоек украшены резными кариатидами, на головах которых базируется фронтон с золоченой бронзовой накладкой по центру. В нижней части опоры соединены перекладиной и завершаются резными ножками в виде лап грифона с колесиками.



Зеркало-псише
Франция, кон. XIX в.
Черешня (канадская береза), тонирование, резьба, золоченая бронза, зеркало
176×106×52,5 см
БСИИ ASG, инв. №23-1057

Декоративные элементы, форма и материал исполнения, которые вобрало в себя реализованное «псише», ярко представлены в зеркалах из БСИИ ASG.

В третий том серии каталогов Большого собрания изящных искусств ASG включено зеркало-псише в стиле Ампир с накладками золоченой бронзы в виде кариатид. Рама овальной формы крепится к стойкам при помощи шарниров. В нижней части опоры соединены перекладиной, декорированной накладкой в форме лаврового венка по центру. Стойки завершаются ножками-полозьями в форме звериных лап.



Зеркало-псише
Франция, 1-ая четверть XIX в.
Красное дерево, фанерование, зеркало, золоченая бронза
179×107×53,5 см
БСИИ ASG, инв. №23-4155

Другое напольное зеркало-псише с рамой прямоугольной формы выполнено из красного дерева и фанеровки. Крепится зеркало шарнирами к стойкам-колоннам, декорированным подсвечниками, капителями и базами из золоченой бронзы, на которые опирается фронтон, также украшенный золочеными бронзовыми накладками по центру. В нижней части опоры соединены перекладиной с бронзовой накладкой по центру. На арочных ножках – накладки в виде листьев аканта, а в завершении – латунные колесики.

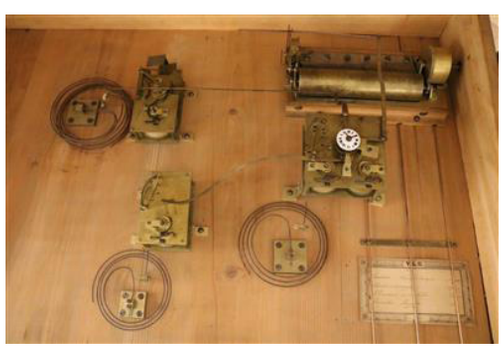
На аукционе Доротеум лот 756 представлен еще одним оригинальным декоративным предметом – часами-картиной: где механизм и циферблат встроены в холст с живописным изображением, а иногда такие картины внутри имели еще и музыкальную шкатулку.

Живописное полотно принадлежит нидерландскому художнику Адрианусу Якобусу Вроликку (1834-1862), который родился в Гааге 9 марта 1834 года. Технике кисти обучался у великого мастера романтической школы Андреаса Схелфхаута (1787-1870).



Часы-картина
Вроликк, Андрианус Якобус (1834-1862)
Мартинскирхе в Ворбурге возле Гааги (1854)
Голландия, XIX в.
Холст, масло, 63×82 см
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 756)
4,500 €

Схелфхаут был художником «искреннего» голландского пейзажа, а его сцены с ветряными мельницами и реками были очень популярными, оказавшими сильное влияние и внесшими важный вклад в нидерландскую пейзажную живопись первой половины XIX века. Вроликк был особенно впечатлен тем, что Схелфхаут продолжал традиции мастеров XVII века, изображая окрестности Схевенингена и Нордвейка с рыбаками и катерами, что воплотилось в одной из его работ – «Мартинкирхе в Ворбурге возле Гааги» (1854), где изображен городской пейзаж с часовней и жителями, занятыми повседневными хлопотами. Декорирована картина часовым механизмом с восьмидневным заводом и эмалевым циферблатом, встроенным в изображение часовни, и музыкальной шкатулкой с четырьмя мелодиями, оснащенной автоматическим подзаводом.



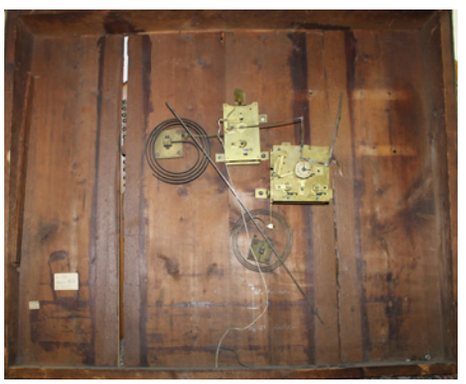
Часы-картина
26 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 756)

Такие часы-картины имели не только комплексную декоративную функцию: украшая интерьер и услаждая слух домочадцев музыкальным звучанием, но и утилитарную – оснащенные часовым механизмом, они сообщали хозяевам точное время, отбивая каждый прошедший час.

Собрание ASG также располагает коллекцией таких часов, некоторые из которых оснащены музыкальной шкатулкой с различными мелодиями.



Часы-картина
Франция, XIX в.
Холст, масло, 86×101 см
БСИИ ASG, инв. №04-2134



Часовой механизм часов-картины
БСИИ ASG, инв. №04-2134

Так, на живописном полотне часов-картины под инвентарным номером 04-2134 изображен ландшафтный пейзаж, где на переднем плане – пастухи со стадом на берегу водоема, а позади – монастырь с часовней, в изображение которой встроен циферблат. Весь механизм часов с боем скрывается за холстом в деревянном коробе.

Другие часы-картина с боем под инвентарным номером 04-0922 изображают «Стоянку военных». В стиле голландской жанровой картины художник изобразил пару всадников и одного путника,



Часы-картина
Франция, XIX в.
Холст, масло, 62×78 см
БСИИ ASG, инв. №04-0922



Часовой механизм и музыкальная шкатулка часов-картины БСИИ ASG, инв. №04-0922

пьющего вино, крестьянку, держащую лошадь под уздцы, на фоне старинной церкви. В башню церкви встроен циферблат, в коробе за холстом скрываются часовой механизм и музыкальная шкатулка.

ЖИВОПИСЬ СТАРЫХ МАСТЕРОВ ИТАЛИИ

Помимо предметов декоративно-прикладного искусства XVII-XIX веков на аукционе Доротеум были выставлены полотна старых мастеров, среди которых особенно выделялась картина с одной из самых знаменитых женщин римской истории – Порции – кисти Джованни Джакомо Сементи (1580-1636).

Порция была дочерью древнеримского политического деятеля Марка Порция Катона и женой Марка Брута – одного из членов заговора против Юлия Цезаря. Узнав о том, что муж покончил с собой, потерпев поражение в битве при Филиппах (октябрь 42 г. до н.э.), верная супруга также приняла решение расстаться с жизнью, проглотив горящий уголь.

Представленная картина изображает момент, когда героиня, находясь одна в своей комнате, готовится схватить горящие угли из жаровни левой рукой. Она является един-



Сементи, Джованни Джакомо
Порция
Италия, XVII в.
Холст, масло, 200×124 см
24 апреля 2018 г., аукцион Дороteум (лот 92)
50 000 € (эстимейт 40,000-60,000€)

ственной героиней композиции, ее фигура, заполняя все пространство холста по диагонали, представлена во всей своей монументальной решимости. Классическое исполнение этой картины показывает, что на художника оказала глубокое влияние манера Гвидо Рени (1575-1642), учеником и соавтором которого был Джованни Джакомо Сементи. Его начальная подготовка, однако, состоялась в студии Дениса Калверта (ок. 1540-1619), от которого он унаследовал свою радужную палитру, что проявлено и в этой работе.

Иконография этого эпизода была актуальной с XV столетия и использовалась различными классицистическими художниками в XVII веке, такими, например, как Пьер Миньяр, работа которого хранится в Музее изящных искусств в Ренне.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится живописное полотно мастерской Джакомо Сементи, написанное на сюжет «Сусанна и старцы», ставший в изобразительном искусстве особенно популярным в период Позднего Возрождения, начиная с 1500 года, во многом благодаря возможностям, которые предоставляла эта тема для изображения обнаженной женской натуры. Сюжет этот изложен в книге Даниила (Дан. 13:1) и повествует о еврейке из Вавилона.

Сказание посвящено тому, как Сусанна – дочь Хелкия и жена Иоакима, обнаженная купалась в своем саду. В это время за ней подглядывали два старца – уважаемые еврейские старейшины и судьи. Возжелав красавицу, они угрожают ей обвинениями в прелюбодеянии, если она отвергнет их. Сусанна пренебрегает их шантажом и начинает кричать, прибегают люди, и боясь разоблачения, старцы осуществляют свою угрозу. Ее арестовывают и приговаривают к смерти. В последнюю минуту перед казнью, благодаря пророку Даниилу, который устроил старцам перекрестный допрос, в результате чего они дали разные показания, Сусанна была спасена, а лжесвидетели казнены.



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

На полотне из БСИИ ASG представлена кульминация библейской истории – обнаженная Сусанна, дающая отпор распутным старцам, обступившим ее. Тело портретируемой изображено в повороте вправо, в то время как лицо повернуто влево. Нижнюю часть ее фигуры частично прикрывает зеленая драпировка. Слева и справа от нее – два старца, одного из которых Сусанна бьет по лицу.

Также в собрании ASG хранится чаша для карманных вещей золоченой бронзы, украшенная по центру литым, чеканным и гравированным

медальоном с изображением Порции – античной героини, ставшей символом неподкупности и полной преданности политическим идеалам, воплощенным ее отцом и мужем, живописное полотно которой было продано на аукционе Доротеум (лот 92) за 50 тыс. €.





Чаша для карманных вещей
Франция, середина XIX в. (период Наполеона III)
Золоченая бронза, литье, чеканка, гравировка
18×32,5 см
БСИИ ASG, инв. №09-1185

Порция изображена в левой части, хватающей уголь из горящей жаровни. Другая рука прижата к груди. Справа – верная подруга, поддерживающая ее. Здесь же – два амура, пытающиеся остановить Порцию. Один из амуров стоит на пьедестале, декорированном цветами и гирляндами.

Художественное искусство Италии XVII века богато именами выдающихся художников периода расцвета барокко, и к ним, без сомнения, относится Лука Джордано (1634-1705), работа которого была выставлена в аукционном доме Хампель 12 апреля 2018 года. Полотно «Христос на кресте между вором и молодым истязателем» выполнено живописными приемами караваджизма, когда художник, изображая крепкие атлетические фигуры персонажей, выступающие из темного фона, моделирует их эффектами искусственного света – динамичным распределением непрозрачной светотени. Такому приему представления религиозного сюжета свойственны большая выразительность, продуманная композиция и утонченная цветовая гамма.



Джордано, Лука (1634-1705)
Христос на кресте между вором и молодым истязателем
Италия, XVII в.
Холст, масло, 255×157 см
12 апреля 2018 г., аукцион Хампель (лот 1203)
Эстимейт 65,000-75,000 €

Зрители, впервые взглянувшие на полотно, прежде всего обратят внимание на четыре фигуры, которые с помощью контрастного эффекта светотени будто «вырываются» из мрачного фона холста. Не изучив полностью фигуры изображенных персонажей, не возможно переключиться на окружающую их действительность. И только по истечении некоторого времени будут «открыты» еще два действующих лица, не убоявшиеся вида страданий мучеников.

Живописным приемам караваджистов Лука Джордано научился у известного испано-итальянского художника Хосе Риберы, большого по-

читателя Караваджо, поэтому некоторые работы Джордано были выполнены именно в стиле этого мастера – с доминированием темного колорита.

Родился Лука Джордано 18 октября 1632 года в Неаполе. Искусству кисти сначала учился у своего отца Антонио Джордано, затем в течение девяти лет у Хосе Риберы (1591-1652), а после практиковался в Риме под руководством Пьетро да Кортоны (1596-1669). Специализировался в историческом, мифологическом и религиозном жанрах. За быстроту работы живописец получил прозвище – «Luca fa presto» (Лука делает быстро). Также испытал влияние Паоло Веронезе (1528-1588), а в 1687 году Джордано был приглашен Карлом II Испанским в Мадрид, где он проработал в течение десяти лет (1692-1702) и получил титул кабальеро.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает семью работами кисти Луки Джордано, три из которых являются творением самого художника, а остальные – его последователей и окружения. Религиозный сюжет с использованием образа Иисуса Христа в собрании ASG представлен живописным полотном последователя Луки Джордано «Христос во славе».



Джордано, Лука, последователь
Христос во славе
Италия, около 1700 г.
Холст, масло. 95×69 см
БСИИ ASG, инв. №04-4203

Композиция представляет собой овальную цветочную гирлянду на темном фоне, в центре которой изображен Иисус Христос в полный рост с разведенными в стороны руками как Небесный Царь и Судия. Живописец облачил Спасителя в светлые одежды, развевающиеся многочисленными складками, что является попыткой повторить игру света и тени, как это было у его великого предшественника. Ангелы, окружающие и славящие Христа, благодаря этому приему неизбежно перемещаются на периферию зрительского внимания, следовательно, живописный прием исполнения последователю Луки Джордано удался.

Помимо полотна Луки Джордано на аукционе Хампель под лотом 1232 было выставлено живописное произведение еще одного итальянского художника XVII столетия – Бернардо Строцци (1581-1644) «Младенец Иоанн Креститель», также исполненный мастером в манере караваджизма.

Родился Бернардо Строцци (Капуччино) в 1581 году в Генуе. Учился у Валерио Корте и сиенца Пьетро Сорри (1556-1622). На раннем этапе испытал влияние маньеристического искусства, а также произведений Луки Камбьязо (1527-1585). Был принят в орден францисканцев, но поскольку его семья жила в нужде, не бросил занятий живописью. В 1620-1623 годах Бернардо познакомился с последователями Караваджо французом Симоном Вуэ (1590-1649) и итальянцем Орацио Джентилески (1563-1639), что сказалось на его творческой манере. Работал в историческом, мифологическом, религиозном и аллегорическом жанрах.

Живописное полотно на религиозный сюжет с изображением младенца Иоанна Крестителя занимает особое место в христианстве, иконография этого почитаемого образа сложна и многообразна.

Здесь Иоанн Креститель изображен примерно в двухлетнем возрасте, одетым в коричневый грубый плащ из верблюжьей шерсти, на темном фоне. Согласно иконографии этого образа, в руках малыша – самодельный тонкий крест из тростника, опирающийся на его плечико, основание креста обвито лентой с религиозной заповедью. Композиция картины – характерно барочная, выстроенная по диагонали, Иоанн Креститель заполняет все пространство, практически не оставляя свободного места. Это дополнительно сообщает картине ощущение духовной силы и напряжения, источник которых – необычайно взрослый и серьезный взгляд младенца, обращенный на зрителя. Детские прозорливость и духовность, которые поэтизирует здесь Строцци, являются очень важ-



Бернардо Строцци или Капуччино (1581-1644)
Младенец Иоанн Креститель
Италия, XVII в.
Дерево, масло, 42,5×34 см
12 апреля 2018 г., аукцион Хампель (лот 1232)
Эстимейт 60,000-80,000 €

ной частью христианской морали, а использованные им приемы светотени «технически» придают полотну еще большую выразительность.

Мастерской Бернардо Строцци из коллекции БСИИ ASG также было написано живописное полотно на религиозный сюжет – на популярный образ католической церкви – «Святой Франциск Ассизский».

Франциск Ассизский (ок. 1182-1226 гг.) – один из самых популярных святых юга Европы, включая Италию и Испанию. Являлся основателем ордена «Меньших братьев» или францисканцев. По преданию, после долгих молитв к Франциску с неба снизошел Некто, после чего на его теле проявились стигматы (кровоточащие раны), которые получил Иисус Христос при распятии, и остались до самой его смерти.



Строцци, Бернардо, мастерская
Святой Франциск Ассизский
Италия, XVII в.
Холст, масло, 115×104 см
БСИИ ASG, инв. №04-1755

На темном фоне живописного полотна Франциск изображен в монашеской рясе, подпоясанной веревкой с тремя узлами, символизирующими три религиозных обета – бедности, целомудрия и послушания. Взгляд святого обращен в небо, на руках – кровоточащие раны – стигматы, в правой руке он держит распятие. Композиция выстроена по диагонали, отсюда масштабность, эпичность образа, сочетающаяся с реализмом персонажа.

Как уже отмечалось, Бернардо Строцци в юности был принят в орден францисканцев, этим объясняется неоднократное обращение художника к теме изображения патрона своего ордена. Сами изображения Строцци стали настолько популярны, что вызвали множество повторений у художников, близких к его кругу. Данное полотно, уступая несколько в полноте раскрытия образа и творческой оригинальности работам самого художника, тем не менее является характерным образцом венецианской живописи XVII века, созданной автором, глубоко воспринявшим художественную технику и принципы Бернардо Строцци.

ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА

На аукционе Хампель под лотами 1210 и 1211 была представлена и фламандская школа живописи XVII столетия. Ярким представителем этой школы и крупнейшим мастером фламандского Барокко является Франс Снайдерс (1579-1657), представленный на торгах полотнами «Большой натюрморт» (лот 1210) и «Охота собак на медведя» (лот 1211).

Франс Снайдерс родился 11 ноября 1579 года в Антверпене в семье Яна Снидерса и Марии Гийсбрехтс, кроме него в семье было еще десять детей. Отец его был держателем таверны, которую часто посещали художники. Брат Снайдерса Михиль тоже стал художником, но его работы неизвестны. Искусству кисти Снайдерс сначала обучался у Питера Брейгеля Младшего, затем у Хендрика ван Балена, а также являлся соавтором Питера Пауля Рубенса. Мастер натюрмортов и анималистических композиций, в 1602 году Снайдерс стал членом антверпенской гильдии Святого Луки, с 1619 года – членом антверпенского Братства романистов, а с 1628 года – его

деканом. Работал по заказам аристократии, был главным художником герцога Альберта, губернатора Нидерландов.



Снайдерс, Франс (1579-1657)
Большой натюрморт
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 146×112 см
12 апреля 2018 г., аукцион Хампель (лот 1210)
Эстимейт 45,000-50,000 €

Выставленный на аукционе «Большой натюрморт» Франса Снайдерса изобилует битой дичью, разделанной рыбой, морскими гадами и пришедшей поживиться собакой. Зрителя в первую очередь привлекает цветовой контраст верхней части картины, где теснятся битая птица, голова крупной рыбы и разделанный скат, подвешенные на крюках. Композицию дополняют предметы, эффектно расположенные сбоку – закрытые устрицы, рядом с которыми расположены бутылки с маслом и специями, форма и блеск которых добавляют полотну декоративности. На переднем плане, прямо на земле, лежит улов из угря, щуки, окуней и другой рыбы, справа в луже плавает селезень, а его подруга шипит, вспугнутая собакой.

Натуралистическое воспроизведение как битой дичи, так и живых существ в рамках одного живописного полотна говорит о прекрасном знании анатомии животных, а привнесенные эффекты холодного освещения при переходе на более темный фон справа и разбавленным деревом на левом фоне – о сильных композиционных навыках автора, позволяющих ему гармонично компоновать множество разнофактурных объектов.

В собрании ASG имеется живописное полотно последователя Франса Снайдерса «Натюрморт с павлином и фруктами», точно воспроизводящее оригинал его гениального предшественника.



Снайдерс, Франс, последователь
Натюрморт с павлином и фруктами
Фландрия, около 1700 г.
Холст, масло. 95×128,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-4446

В центре художник изобразил павлина со сложенным длинным хвостом, будто бы выходящим за пределы композиции, благодаря чему создается впечатление «скованности» натюрморта рамками холста. В правой части хаотично разложенные битые куропатки в корзине, домашняя утварь и спаржа дополнены художественно разрезанной тыквой с острыми ломтями. Подобное нагромождение предметов и нарядность колорита, когда золотистая внутренность тыквы и плоды персика на заднем плане яркими цветовыми пятнами выделяются на приглушенном фоне серых драпировок, характерны уже для ранних работ Снайдерса и со временем будут только нарастать в его произведениях.

Не меньшей масштабностью сюжета обладает картина Франса Снайдерса «Охота собак на медведя» под лотом 1211, цена реализации которой превысила верхнюю отметку эстимейта на 177 тыс. € и составила 272 тыс. €.

Полотно представляет собой драматическую сцену, разворачивающуюся между сворой охотничьих собак и медведем. Основное действо – схватка – происходит в правой части полотна, слева – рдеет раннее вечернее небо с ярко ос-



Снайдерс, Франс (1579-1657)
Охота собак на медведя
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 170×240 см
12 апреля 2018 г., аукцион Хампель (лот 1211)
272,000€ (эстимейт 85,000-95,000 €)

вещенными облаками. Медведь показан сильным и могучим зверем, который приняв оборонительную позу у подножия двух деревьев, угрожающе рычит, а передними лапами прижимает к земле одну из охотничьих собак. Часть собак уже пострадали от клыков и когтей хищника, теперь растерзанные они лежат на земле. Одна собака, спрятавшаяся до поры в яме готовится не только защищаться, но и атаковать. Другая часть своры также пытается совладать с грозным врагом, двигаясь слева в прыжках и выказывая готовность вступить в схватку. Композиция в первую очередь демонстрирует опасный характер охоты на медведей, которая была так популярна у придворного общества в XVII-XVIII веках.

Мастерской Франса Снайдерса из собрания ASG также было написано живописное полотно на охотничий сюжет – «Олени, загнанные сворой собак» – старательно приблизившись к художественной технике и принципам гениального учителя.

На фоне пейзажа с облачным небом и раскидистыми деревьями изображена охотничья сцена, где основными персонажами являются животные – пара оленей и свора охотничьих собак. В центре композиции – стая собак, окружившая одного из оленей и терзающая его с целью повалить на землю. Справа – второй олень, также преследуемый собаками, настроен бороться до конца, отбрасывая собак могучими рогами и пронзая их тела острыми копытами. Сцена полна напряженной динамики жестокого поединка с непредсказуемым исходом.

Творческое наследие Снайдерса и его учеников прославляет охоту, показывая неистовую скачку, преследование зверей и их яростную схватку. Эти стремительно-динамичные полотна художника пользовались большим успехом при европейских дворах, блеск и мастерство в передаче которых ставят работы Франса Снайдерса в один ряд с лучшими произведениями выдающихся фламандских живописцев.

Наравне с религиозной композицией Бернардо Строцци и анималистическими этюдами Франса Снайдерса на аукционе Хампель под лотом 1234 было выставлено живописное произведение Абрахама Янсенса (1575-1632) «Молодая дама с вином и артишоками» на аллегорический жанровый сюжет, характерный во фламандской живописи эпохи барокко.



Снайдерс, Франс, мастерская
Олени, загнанные сворой собак
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 330×200 см
БСИИ ASG, инв. №04-0495

Абрахам Янсенс родился в 1575 году в Антверпене в семье Яна Янсенса и Рулофкен ван Хюйзен или Нуйсен. Мастерству живописи обучался у Яна Снелинка, а также был зарегистрирован в качестве ученика в местной гильдии Святого Луки. С 1597-1602 года проживал в Риме, по возвращении из которого в 1601-1602 году стал мастером в гильдии Антверпена. Специализировался на религиозных, мифологических и аллегорических композициях. В мае 1602 года Янсенс женился на Саре Гёткинт, в браке с которой у них родилось восемь детей. В 1607 году он становится деканом антверпенской гильдии Святого Луки. Среди его учеников были его сын Абрахам Янсенс II, Джованни ди Филиппо дель Кампо, Мишель Дезублео, Николя Ренье, Герард Зегерс, Теодор Ромбоутс и Стивен Уилс.



Янсенс, Абрахам (1575-1632)
Молодая дама с вином и артишоками
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 116×94 см
12 апреля 2018 г., аукцион Хампель (лот 1234)
Эстимейт 80,000-120,000€

Пять чувств человека (слух, зрение, вкус, обоняние, осязание) – традиционная аллегорическая серия в изобразительном искусстве. Их олицетворяют фигуры людей, обычно женские, с соответствующими атрибутами.

Крупноформатное произведение Абрахама Янсенса представляет аллегорию осязания, выраженную через образ молодой женщины в коричневом атласном платье с накинутым на одно плечо зеленым шелковым плащом. Голова портретируемой украшена диадемой, которой придерживается прозрачный шарф с цветочным узором, красиво ниспадающий на плечи. За спиной дамы – темная драпировка из бархата, перед ней стол с яствами: серебряная тарелка с артишоками, блюдо с запеченной курицей, круглый хлеб и солонка с солью. Правой рукой она берет артишок, а в левой – держит римский бокал с вином. Запястья рук украшены браслетами из драгоценных камней.

Мастерской Абрахама Янсенса из БСИИ ASG удалось повторить данную жанровую сцену – «Аллегория Осязания» – также иллюстрирующую это чувство с помощью различных предметов, окружающих молодую женщину, дополнив композицию маленькой обезьянкой.



Янсенс, Абрахам, мастерская
Аллегория Осязания
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 120×91 см
БСИИ ASG, инв. №04-2884

Интерпретацию чувства осязания в данном случае тоже олицетворяет женщина, изображенная в декольтированном платье с обнаженным правым плечом, едва прикрытым невесомым и ласкающим кожу шарфиком. Дама сидит за столом, уставленным дорогой посудой с едой. Правой рукой она также берет артишок, влажную податливость которого художник убедительно воспроизвел; в левой – держит бокал с холодным белым вином, плотно обхватив изящными пальцами гладкую поверхность. Запястья портретируемой украшены браслетами из драгоценных камней, испытывая давление под их тяжестью. Справа – маленькая обезьянка, которая, с одной стороны, будто бы сливается с бархатным занавесом, а с другой – выступающая из него фактурой и теплым живым блеском шкурки, что говорит о высоком живописным мастерстве художника.

ИСКУССТВО ПАРАДНОГО ПОРТРЕТА

Не уступает в качестве и портретная живопись аукциона Хампель с выставленным «Погрудным мужским портретом» выдающегося голландского художника-портретиста XVII столетия Михиля Янса ван Миревельта (1567-1641).

Михиль Янсон (Янс) ван Миревельт, также Миревельд, родился 1 мая 1567 года в Делфте в семье ювелира. Отец отдал сына в ученики граверу Иерониму Виериксу для обучения искусству гравюры на медной пластине. Позже ремеслу обучался у Виллема Виллемса и Огюстена, пока его работы не увидел Антуан ван Блокландт, пригласивший поступить в его школу живописи в Утрехте и ставший впоследствии его учителем в 1579-1585 годы. После шести лет учебы Михиль быстро добился признания как великолепный мастер портрета.

В 1589 году он женится на Кристине ван дер Пас, в этом браке имел двух дочерей и двух сыновей – Питера (1596-1623 гг.) и Яна (умер в 1633 г.) – которые также стали живописцами. С 1625 года ван Миревельт был принят в члены Гильдии Святого Луки в Гааге. Вскоре становится придворным художником принца Оранского, но репутация его была настолько велика, что он был под покровительством королевской власти во многих странах и приобрел огромное богатство. Король Швеции и граф Нойбург одарили его золотыми цепями; Альбрехт VII, эрцгерцог Австрии, на службе которого он находился и жил в Делфте, назначил ему пенсию, а Карл I тщетно пытался убедить его посетить английский суд. Помимо портретов писал также картины на исторические и мифологические темы в маньеристском стиле. Имел много учеников и помощников, достигших не меньших успехов, чем их великий учитель. Самыми одаренными из них были Паулюс Морельсе, Ян Антонис ван Равестейн, Даниэль Мейтенс, Энтони Паламедес, Йохан Диркс ван Нес и Хендрик Корнелис ван Влит.



Михиль Янс ван Миревельт (1567-1641)
Погрудный мужской портрет
Голландия, XVII в.
Холст, масло, 56×45 см
12 апреля 2018 г., аукцион Хампель (лот 1199)
Эстимейт 17,000-19,000 €

Экспонируемое живописное полотно ван Миревельта на аукционе Хампель представляет собой погрудный мужской портрет на темном фоне в повороте вправо и взглядом, обращенным на зрителя. Портретируемый изображен с усами, бородкой и вьющимися пепельно-каштановыми волосами, делающими лицо привлекательным и наиболее выразительным. Одет в черные шелковые одежды с богатым белым вышитым воротником. Тени и полутени, которыми переданы естественные складки воротника, охватывающего шею и плечи, говорят о высоком мастерстве художника. Работа отличается своей искренностью, строгим рисунком и гармоничным цветом.

Манеру парадного голландского портрета перенял и последователь Михиля Янсона ван Миревельта, картиной которой обладает БСИИ ASG. О том, что данное полотно стилистически близко к работам ван Миревельта, говорит и погрудный



Миревельт, Михиль Янсон ван, последователь
Портрет Фредерика Хендрика Оранского, кавалера ордена Подвязки
Голландия, XVIII в.
Дерево, масло, 31×25 см
БСИИ ASG, инв. №02-2713

формат изображения седовласого мужчины в повороте вправо, и его усы с бородкой по моде того времени, и белый отложной воротничок с завязками. Свойственен ван Миревельту и теплый темный фон. Взгляд портретируемого обращен на зрителя, что также характерно для художника.

На портрете изображен Фредерик-Хендрик Оранский (1584-1647) – младший сын Вильгельма Оранского. После смерти своего старшего брата Морица Оранского в 1625 году Фредерик-Хендрик стал его преемником на посту штатгальтера Нидерландов. Он был главнокомандующим голландскими войсками во время 80-летней войны за независимость Нидерландов и был удостоен ордена Подвязки в 1628 году.

ИСКУССТВО ЮЖНОЙ И СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ В СТАРЕЙШЕМ АУКЦИОННОМ ДОМЕ ЕВРОПЫ

Не только аукцион Хампель был богат на громкие именами художников Италии, Фландрии и Голландии XVII столетия, но и аукционный дом Доротеум, который 24 апреля 2018 года выставил на продажу полотно мастерской итальянского живописца Болонской школы Гвидо Рени «Христос в терновом венце» («Се человек»), цена реализации которого составила 18,75 тыс. € при эстимейте от 8 тыс. до 12 тыс. €.

Гвидо Рени родился 4 ноября 1575 года в Болонье в семье музыкантов Даниэля Рени и Джиневры Поцци. С девяти лет начал обучаться живописи у Дениса Калверта, а в возрасте 20-ти лет перешел в школу Людовико Карраччи, где проработал вплоть до 1598 года. Специализировался преимущественно на историческом, мифологическом, религиозном и портретном жанрах. В 1601 году Гвидо Рени переезжает в Рим, где по заказу кардинала Боргезе написал «Распятие Святого Петра» (Галерея Ватикана) и плафон «Аврора» в Палаццо Роспильози, а по заказу папы Павла V расписал стены капеллы в Квиринальском дворце сценами из жития Богородицы. В 1622 году работал в капелле Святого Януария в Неаполе. Под конец жизни предался игре, страсть к которой погубила его дарование.

Иконографическое изображение Христа в терновом венце стало очень популярным в католической церкви еще с XIII века. Увенчание Христа терновым венцом было одним из видов насмехания над Ним, учиненного римскими воинами. Корона, или венец, была древним символом силы, правления и почета. Сделать ее из терновника, вместо листьев лавра, использовавшегося римлянами для плетения венков героям и поэтам, было одним из актов поругания Христа. Помимо тернового венца, надетого на голову Иисуса, на его плечи накинута красная материя – багряница, чтобы тот больше походил на вымышленного монарха. Цвет материи здесь также не случаен. Красный – не только цвет крови, которая совсем скоро будет пролита Иисусом. Красный также всегда считался символом крепкой могущественной монархии. Но на этой работе красная накидка – это лишь издевка и насмешка.

Христос, изображенный мастерской Гвидо Рени, предстает перед зрителем с откинутой в наклоне вправо головой, с устремленным поверх голов обидчиков взглядом и с приоткрытым ртом. Голова Христа увенчана терновым венцом, шипы которого пронзили его кожу и причиняют неимоверную боль Спасителю, а капли крови на груди служат этому подтверждением. От головы уже исходит божественное сияние, на плечи накинута багряница, связанные руки прижаты к груди, в правой он держит самодельный крест, основание которого мы видим.

Собрание ASG также является обладателем живописного произведения на представленный евангельский эпизод, выполненный итальянской



Гвидо Рени, мастерская
Христос в терновом венце (Се человек)
Италия, XVII в.
Холст, масло, 63x54 см
24 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 313)
18 750 € (эстимейт 8,000-12,000€)

художницей XVII века, представительницей барокко – Элизабеттой Сирани (1638-1665), испытавшей влияние творчества Гвидо Рени.

Элизабетта – дочь художника и гравера болонской школы, а также торговца искусством Джованни Андреа Сирани (1610-1670), одного из преданных учеников и помощников Гвидо Рени. В 1642 году Джованни Андреа, после смерти Гвидо Рени, основал собственную школу в Болонье, где первой ученицей была его дочь Элизабетта, правда, относился он к этим занятиям скептически. Переубедить его удалось другу семьи, влиятельному искусствоведу и коллекционеру графу Карло Чезаре Мальвазии (1616-1693), который, увидев рисунки Элизабетты, сказал Джованни Сирани, что девочке необходимо заниматься живописью. Впоследствии Карло Чезаре Мальвазия включил биографию Элизабетты Сирани – единственной женщины – в свою известную книгу «Жизнь художников Болоньи», опубликованную в 1678 году.

В возрасте 14-ти лет Элизабетта открыла неофициальную художественную школу для других женщин-художниц, включая своих сестер. А с 1654 года Элизабетта встала во главе семейной мастерской, в управлении которой ей помогали сестры Барбара и Анна Мария, после того, как отец отошел от живописи, изувеченный артрозом и подагрой, от чего исчезла гибкость в руках и болели суставы пальцев. Поэтому уже к семнадцати годам Элизабетта стала вполне сложившимся живописцем и гравёром, а благодаря своим учителям разработала свой особый стиль. Изучая картины Рени, она взяла от него лиризм и некоторые принципы композиции, у отца переняла любовь к темным, насыщенным тонам декора и украшений, доминирующих в палитре итальянской моды, добавив ко всему более драматические контрасты света и тени, виртуозные мазки и более яркие цвета.



Сирани, Элизабетта
Христос в терновом венце (Се человек)
Италия, XVII в.
Холст, масло, 65×50 см
БСИИ ASG, инв. №04-0675

Стиль Сирани близок к Гвидо Рени – он идеализирован, сентиментален, с сильной светотенью и прекрасным колоритом. Христос отличается правильностью рисунка, благородством композиции и деликатностью письма. Он предстает перед зрителем с откинутой в наклоне влево головой, закатившим глаза и приоткрыв рот. От головы Христа исходит божественное сияние, а на плечи накинута багряница. Полотно носит облегченные и упрощенные формы, по сравнению с работой, выполненной мастерской Гвидо Рени, что говорит о стиле письма, быстрой манере работы и

профессионализме, которые были свойственные итальянской художнице Элизабетте Сирани.

Коллекция живописи БСИИ ASG включает и работы самого живописца Болонской школы – Гвидо Рени, а также его окружения, последователей и мастерской. Одной из таких работ является работа «Саломея с головой Иоанна Крестителя», выполненная последователем художника на популярный библейский сюжет.

Согласно преданию, Иоанн Креститель осуждал Ирода Антипу за то, что он увел у собственного брата – Ирода Боэта – жену, Иродиаду, нарушив традиционные обычаи еврейского народа. Ирод Антип, схватив проповедника, заключил его в темницу, но не убивал, боясь возмущения народа.

На одном из праздников Саломея танцевала перед Иродом Антипой и настолько очаровала его своим танцем, что тот предложил исполнить любое ее желание. Саломея, по наущению матери, попросила голову Иоанна Крестителя, осуждавшего Ирода Антипа за кровосмесительный брак, которую тот принес ей на блюдечке.



Рени, Гвидо, последователь
Саломея с головой Иоанна Крестителя
Италия, XVII в.
Холст, масло. 135×99 см
БСИИ ASG, инв. №04-3434

На полотне последователя Гвидо Рени на темном фоне изображена Саломея – царевна Иудеи, дочь Иродиады и Ирода Боэта – в богатых одеждах. Она держит в руках блюдо с головой Иоанна Крестителя.

Фламандская живопись XVII века на аукционе Доротеум представлена полотном художника-пейзажиста Йосом де Момпером «Скалистый пейзаж с всадниками возле моста», цена реализации которой составила 27,5 тыс. €.

Йос де Момпер (Младший) родился в 1564 году в художественной семье Бартоломеуса де Момпера и Сюзанны Халфрузы, и был назван в честь его деда, который был пейзажистом. Отец его был торговцем произведениями искусства и печатником, а также художником, поэтому де Момпер учился мастерству кисти у него. В возрасте 17 лет, в 1581 году, он становится мастером в Антверпенской гильдии Святого Луки, и вскоре отправляется в Италию, где украшает стены церкви Сан-Витале пейзажными фресками. В сентябре 1590 года женится на Элизабет Годин, в браке с которой у них было десять детей. Один из сыновей – Филипп де Момпер – также стал живописцем. Мастерство живописца де Момпер оттачивал под влиянием творчества художников Питера Брейгеля Старшего (1525-1569) и Лодевийка Тёпута (1550-1605); сотрудничал также с такими художниками-фигуристами, как Франс Франкен Младший (1581-1642), Питер Снайерс (1592-1667), Ян Брейгель Старший (1568-1625) и Ян Брейгель Младший (1601-1678). С 1595 года работает над созданием картонов для шпалер, а с 1611 года – становится деканом Антверпенской гильдии Святого Луки. Его учениками были Луи де Каллери и его сын Филипп де Момпер; последователями – его племянник Франс де Момпер и Геркулес Сегерс.

Произведения де Момпера представлены в Мадриде, Санкт-Петербурге, Чикаго, Мюнхене, Гамбурге, Касселе, Дрездене, Вене, Копенгагене, Амстердаме, Париже, а также в музеях в Нанси и Нанте.

Картина Йоса де Момпера, выставленная на аукционе, имеет характерное кулисное деление на три плана, художник использует традиционный маньеристический переход колорита от коричневого на переднем плане до зеленого на среднем и, наконец, серовато-голубого на заднем плане. Фигуры, выписанные на полотне, скорее являются дополнением к пейзажу, нежели основными действующими лицами и написаны при сотруд-



Момпер, Йос де
Скалистый пейзаж с всадниками возле моста
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло, 44,5x96 см
24 апреля 2018 г., аукцион Доротеум (лот 280)
27 500 € (эстимейт 20,000-25,000€)



Момпер, Йос де, мастерская
Речной пейзаж
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло, 63×94 см
БСИИ ASG, инв. №04-3353

ничестве с Яном Брейгелем Старшим, Франсом Франкеном Младшим и др.

В Большом собрании изящных искусств ASG Йос де Момпер представлен мастерской художника, где объединены естественные ландшафтные мотивы его родины с фантастическими скалами и водопадами. В этой работе мы также видим кулисную перспективу и аналогичное колористическое решение.

На картине изображен речной пейзаж с водопадом в правой части. Слева и справа – каменистые берега, поросшие деревьями. На переднем плане – вместо стаффажных фигур несколько оленей, пришедших на водопой.

Занимая в истории живописи место между Брейгелем и Рубенсом, чью динамическую и лирическую концепцию пространства он предвосхищает, Момпер позволяет предугадать барочное видение декоративного фламандского пейзажа. Его влияние распространилось не только на сына Филиппа, племянника Франса и Давида Тенирса, но и на учителя Рубенса Тобиаса Верхахта.

Елена Власова
Светлана Бородина

Источники:
https://www.hampel-auctions.com/archive-catalogue.html?a=114&s=592&p=1
https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots/auktion/13079-old-master-paintings.html?results=sold&currentPage=9#lot-2370591
https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots/auktion/13082-works-of-art.html?results=sold

ОСНОВАТЕЛЬ ГАРЛЕМСКОГО «КЛАССИЦИЗМА»

365 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ ФРАНСА ДЕ ГРЕББЕРА

365 лет со дня смерти Франса де Греббера, а возможно, и 415 лет со дня его рождения, дают повод вспомнить одного из ярких мастеров Золотого века голландской живописи, сумевшего не затеряться среди таких гениальных современников, как Рубенс и Рембрандт. В числе учеников Греббера значатся всего три имени, два из которых – Никлас Берхем и Эгберт ван Хемскерк Младший – представлены в Большом собрании изящных искусств ASG.



Греббер, Питер де
Автопортрет

Питер де Греббер родился в Харлеме, по данным исследователя Пита Беккера, около 1603 года, а скончался между 1652 и 1653 годами. Он был старшим сыном благочестивой католической семьи: отец – художник исторического жанра и портретист Франс Питерс де Греббер (1572/73-1649) и мать Хильдегарда ван Линьховен. Кроме Питера, еще двое детей стали художниками – Мария, чья дочь вышла замуж за художника Габриеля Метсю (1629-1667), и Альберт.

Первым учителем Питера де Греббера был отец, но сын оказался гораздо одареннее Греббера-старшего и продолжил образование у известного исторического живописца маньериста Хендрика Гольциуса (1558-1617). По словам историка Феодора Шревелиуса (1572-1649), младший де Греббер благодаря своей творческой манере быстро выдвинулся в число лучших живописцев Харлема.

В 1618 году отец и сын отправились в Антверпен и договорились с Питером Паулем Рубенсом о продаже его картины «Даниил в яме со львами». Затем она был передана - через английского посла Британии сэра Дадли Карлтона - королю Карлу I . Де Греббер получил солидные комиссионные не только в Харлеме, но и от принца Оранского Фредерика Хендрика.

Де Греббер плодотворно работал в родном городе с 1621 до 1652 года, кроме этого бывал в Дании, Делфте (1638) и множество раз в Гааге.

Самые ранние картины Питера де Греббера относятся к 1622 году.

Несмотря на господствовавший тогда барочный реализм картины Питера де Греббера посвящены религиозным сюжетам, но их заказчиками выступала не только католическая церковь, но



Греббер, Питер де
Аллегория милосердия (1622)
Хьюстон, Музей изобразительный искусств



Греббер, Питер де
Вручение меча для герба города Гарлем (1630)

и светские организации, и частные лица. В 1628 году он написал аллегорическую картину «Благотворительность» для одного из приютов Гарлема, а два года спустя городской совет заказал ему картон гобелена и картину, иллюстрирующую историю происхождения герба Гарлема.

Несмотря на множество официальных заказов, художник не является членом гильдии Святого Луки Гарлема вплоть до 1632 года и, в отличие от своего отца, никогда не избирался деканом гильдии. Питер де Греббер был уважаем коллегами по цеху и за пределами родного города, так, в Лейдене в доме художника Клэса ван Эгмонда, двоюродного брата его отца, натюрмортист Филипс Ангел (1616-1683) превозносил его за мастерство в передаче анатомии человека, за достоверность в передаче динамики человеческого тела.

Де Греббера можно назвать и теоретиком искусства, в 1649 году в Харлеме вышла его книга с изложением одиннадцати правил искусства, являющихся творческой интерпретацией принципов Карела ван Мандера (1548-1606).



Греббер, Питер де
Семейный портрет

Художник так и не создал собственной семьи, хотя, как показывают несколько выполненных им семейных портретов, в том числе и на сюжет Святого семейства, она была для него значима.

Почти половину жизни Питер ван Греббер прожил на территории монастыря бегинок (организованном общиной одиноких вдов), где в 1634 году купил собственный дом. Бегинки не были монахинями в строгом смысле этого слова, хотя вели по-монастырски аскетичный образ жизни и выполняли множество общественно-полезных работ, например, воспитывали сирот. По легенде, художник умер в тот день, когда его дом был продан, это случилось между 24 сентября 1652 года и 29 января 1653 года. Завещание, составленное им, было потеряно, поэтому судить об оставшемся наследстве, в том числе картинах, невозможно.

В настоящее время его бесспорное творческое наследие составляют 70 картин, в котором около 20 портретов выдающихся католических священников.

Знакомый с творческой манерой утрехтских караваджистов, Рубенса и Рембрандта, портрет которого он писал, де Греббер сумел создать свой собственный стиль, он стал предтечей и одной из вершин школы «гарлемского классицизма», создавая картины с достоверной и хорошо продуманной композицией и гармоничным светлым колоритом. Несмотря на это известность Питера де Греббера, как при жизни художника, так и после, не соразмерна его таланту. Как уже отмечено, во времена голландского реализма он основное внимание уделял религиозной живописи, а не жанровым сценам, в том числе создавал алтарные композиции для подпольных католических храмов.

Так поступали многие католические художники после того, как в Северных Нидерландах победил кальвинизм, но произведения Питера де Греббера отличает глубокая вера. На фоне его картин совершались мессы в католических церквах, которые официально с 1578 года были запрещены в Голландской республике. Тайные католики особенно активны были в Гарлеме, где глава церкви делал крупные заказы в период 1590-1640 годов. Ни один художник Гарлема не получал больше пользы от этого покровительства, чем де Греббер, который, помимо большого художественного таланта, имел близкие семейные связи с духовенством. Он также получил множество заказов от многих подпольных церквей за пределами Гарлема, и

написал несколько алтарей для церквей в Брюгге и Генте.

Среди его учеников были Эгберт ван Хемскерк, называемый Младшим, (1634—1704) и английский живописец Питер Лели (1618—1678), некоторые источники называют в числе учеников и Никласа Берхема.



Хемскерк, Эгберт ван
Пьяный монах (около 1650)
музей Бредиуса, Гаага



Хемскерк, Эгберт ван
Алхимик в своей лаборатории
Институт истории науки, Филадельфия

В Большом собрании изящных искусств ASG имеются три работы Эгберта ван Хемскерка (1634-1704). Хемскерк родился в Гарлеме в семье врача Яспера ван Хемскерка. После смерти отца мать Мэридж ван Стрален в 1651 году снова вышла замуж, отчимом Эгберта стал Ян Вайнанс, сын которого, полный тезка отца, был успешным пейзажистом.

Эгберт ван Хемскерк учился у Питера ван Греббера и стал членом гильдии Святого Луки с 1664 года. В отличие от своего учителя Хемскерк писал остросатирические жанровые картины и портреты.

В начале 1680-х годов Хемскерк переехал в Лондон, где одна из его сатирических картин серьезно осложнила ему жизнь, вызвав гнев короля Карла II. Его картина из БСИИ также проникнута острой сатирой на нравы раннекапиталистической Голландии. На первый взгляд, сюжет довольно невинный: в центре – танцующие мужчина и женщина на фоне сооружения с аркой, в правой части – словно бы беседующая пара.



Хемскерк, Эгберт ван младший
Heemskerk, Egbert Van
Крестьяне на постоялом дворе
Голландия, XVII в.
Холст, масло, 89×72 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2822

Однако при подробном рассмотрении сцена «развлечения» на постоялом дворе приобретает иной характер. Необустроенность территории, отсутствие какой-либо зелени, мрачные обветшавшие строения контрастируют с тем настроением, с которым люди обычно предаются пению,

танцам и невинному флирту. Достаточно вольное обращение проезжающих господ с местными женщинами в сочетании с желанием крестьянина поскорее увести отсюда ребенка, что демонстрирует художник на заднем плане, не оставляют каких-либо сомнений в истинном характере разворачивающегося действа. Стойкая бедность заставляет мужчин терпеть происходящее, а возможно даже и подталкивать к нему своих жен, испытывая чувство острого стыда – два персонажа слева поглубже надвинули на глаза свои шляпы, а несколько мужчин спешно покидают постоялый двор. Наконец, полную расшифровку смысла сцены дает нам как раз любезничающая парочка на переднем плане справа – рядом с ними полупустая бутыль – символ греха и пьянства, а желто-красное одеяние женщины свидетельствует о порочной любви.

Сегодня работы Хемскерка находятся в Государственном музее в Амстердаме, в Лувре, в Национальной галерее Виктории, Мельбурне, Кембридже, Государственном Эрмитаже и др.

Источники:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Греббер,_Питер_де
https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_de_Grebber
https://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=10960
https://www.theleidencollection.com/artists/pieter-de-grebber/
https://en.wikipedia.org/wiki/Egbert_van_Heemskerck

МЕДОНОСНАЯ ПЧЕЛА

355 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

Фламандский художник Ян Миль значительную часть жизни прожил в Италии. Первоначально он входил в круг жанровых художников «бамбоччианти», известных своими сценами, изображавшими жизнь низших классов – бродячих торговцев, уличных шарлатанов, нищих и т.п., а ближе к концу жизни, получив покровительство герцога Савойского Карла Эммануила II, создавал картины исторического жанра.

Точное место рождения художника не известно, но большинство историков искусства склоняются к тому, что это был Антверпен. Итальянский историк XVII века Джованни Пассери указывает, что Миль учился на родине у Антониса ван Дейка, но документальных подтверждений этому нет.

Во второй половине 1630-х годов Ян Миль перебрался в Италию и, как большинство его соотечественников, стал членом «Перелетных птиц» - сообщества голландских и фламандских художников, работавших в Риме. Каждый член общества получал звучное и достаточно хлесткое прозвище, у Миля их было два: «Косой» (от природного изъяна) и «Медоносная пчела», поскольку фамилия «Miele» на итальянском означает «мед».



Ян Миль (1599-1663)

Особо близок Ян Миль был с членами кружка Питера ван Лара, основателя жанра бамбоччады (название которому дало прозвище художника – Бамбоччо – пузырь, карапуз), создавав-



Миль, Ян
Брадобрей
Холст, масло. 66х51 см
Музей Прадо

шими небольшие жанровые картины и гравюры со сценами повседневной жизни, Миль стал одним из лидеров этого нового течения в жанровой живописи. Излюбленными сюжетами картин были уличные драки, азартные игры, выступления странствующих музыкантов, работа бродячих цирюльников и т.п.

В этот период Миль нередко копировал работы ван Лара, пользовавшиеся высоким спросом.

В 1648 году Миль стал первым северным художником, принятым в престижную римскую Академию Святого Луки. Жанру бамбоччады Миль оставался верен всю жизнь, доказательством служит его работа «Шарлатан» из фондов Государственного Эрмитажа, созданная уже в 1650-е годы.

Художник изобразил странствующего знахаря и его помощников, демонстрирующих какое-то зелье доверчивой толпе. На высокой платформе, на которой размещены главные герои, стоит табличка с надписью Vero Secret Cont ... (Истинное



Миль, Ян
Шарлатан (около 1650)
Холст, масло. 60х74 см
Государственный Эрмитаж

лекарство от ...). Для усиления комического эффекта автор представил основных действующих лиц в костюмах персонажей комедии дель арте – шарлатан носит маску и костюм Иль Дотторе (Доктора Грациано), а гитарист – Дзанни (Джованни, разбитного слуги). Тема шарлатанства осталась довольно распространенной и в живописи XVII века, и работы Миля являлись образцом для художников.

В течение 1640-1650-х годов Миль, как и Микеланджело Черквоцци, с которым он сотрудничал, начал расширять тематику сюжетов данного жанра, уделяя гораздо меньше внимания окружающему ландшафту и вместо этого подчеркивая анекдотические аспекты городской и загородной жизни.

Особый вклад Миля в жанровую живопись обеспечили картины со сценами карнавалов, передающие всю яркость этого действа.



Миль, Ян
Карнавал на Пьяцца Колонна (1645)
Уодсворт Атенеум, США

В одной из самых известных его картин на тему карнавала мы видим многолюдную толпу, где смешались и благородные сеньоры, и простолюдины, и обитатели городского «дна». Аристократы в элегантных костюмах на породистых лошадях снисходительно взирают на веселое буйство толпы, где одновременно танцуют, играют в азартные игры, флиртуют, попрошайничают и т.п. Здесь же выступает труппа бродячих актеров, сценой для которых стала повозка.

Веселье происходит в последний день карнавала, когда волнение достигло своего пика. Само слово карнавал имеет итальянское происхождение и переводится как: «прощай-мясо». Дело в том, что изначально это мероприятие подразумевало прощание с мясной пищей и развлечениями перед Великим Постом, для отпущения грехов перед ним где-то сжигали соломенное чучело, а в данном сюжете его вздернули на виселице.

Миль часто сотрудничал с другими художниками, рисуя персонажей в ведутах Вивиано Кодацци и Алессандро Салуччи. Персонажи Миля – крестьяне, нищие, шулеры, трактирщики и носильщики – часто смешиваются с элегантно одетыми мужчинами и женщинами, которые придают богатый колорит римской повседневной жизни архитектурному окружению, созданному ведутистом.

Около 1650 года Миль сосредоточился на религиозных картинах для римских церквей, выполненных в большом формате, заказчиками которых были представители римской аристократии, в частности, семья Барберини.

С 1658 года и до своей смерти художник жил в Турине как придворный живописец Карла Эммануила II.

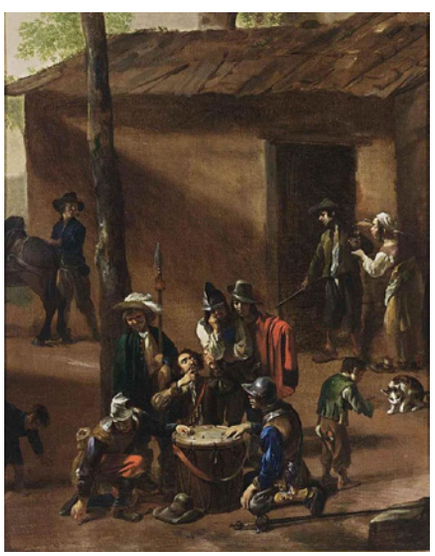
Соавтор Яна Миля Микеланджело Черквоцци (1602-1660) был итальянским художником, известным своими жанровыми и батальными сценами, религиозными и мифологическими произведениями кабинетного формата и натюрмортами.



Миль, Ян
Актеры комедии дель арте на повозке на городской площади

Родился будущий художник в Риме в состоятельной семье торговца кожаными изделиями. В возрасте 12 лет поступил в обучение в мастерскую живописца-маньериста Джузеппе Чезари, у которого сразу по прибытии в Рим учился молодой Караваджо. Начиная с 1630-х годов, Черквоцци становится известным мастером, его работы находят спрос у самой разной публики. Заказчиками его являются купец Доминик Виола, аристократические семьи Берберини и Колонна. Близкими друзьями художника были Пьетро да Кортона и Корнелис Блумарт.

В 1634 году Черквоцци был принят в академию Святого Луки и состоял в ней до 1652 года, но никогда не следовал ее строгим предписаниям в творче-



Черквоцци, Микеланджело
Солдаты играют в кости (1630-е)



Черквоцци, Микеланджело
Репетиция, или Сцена из комедии дель арте (около 1630-1640).

стве. Он проживал в собственном доме в самом центре Рима – на площади Испании – и оставил после себя богатое наследство, хотя собственной семьи у него не было.

Черквоцци – один из ярких представителей жанра бамбоччада, включивший в итальянскую живопись традиции голландских и фламандских жанровых картин с их главными действующими лицами – жуликами, карманниками, пьяницами и чревоугодниками, курильщиками и т.п.



Черквоцци, Микеланджело, круг
Бродячий торговец
Италия, XVII в.
Медь, масло. 41×52,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2563

Примером сплава традиций нидерландской жанровой живописи, демонстрирующей жизнь простых горожан, и итальянского искусства в плане трактовки образов и архитектурных объектов служит произведение круга Микеланджело Черквоции из Большого собрания изящных искусств ASG.

В центре мы видим уличного торговца с осликом, в переметных сумах которого свежая зелень и овощи, которые придирчиво рассматривают две покупательницы. В левой части за сценой наблюдают несколько мужчин и дама, по-видимому отпуская шуточки по поводу внешнего вида продавца и качества его товара. Один из господ не упускает случая пофлиртовать, он оставил своих спутников и искательно заглядывает в лицо одной из покупательниц.

На заднем плане – архитектурные постройки, среди которых выделяется собор с высоким куполом на фоне облачного неба. Они изображены довольно схематично в отличие от ведут, что опять же больше характерно для нидерландской жанровой живописи, которым Черквоцци следовал практически постоянно.

Общим для картины из БСИИ ASG и его работой «Солдаты играют в кости» являются компактный масштаб, антигероическая тематика и приемы светотени, когда использование рядом пятен разного тона одного цвета – серого в одном случае и коричневого в другом – дает дополнительный объем предметам.

При этом Черквоцци не копировал, а творчески развивал голландские и фламандские традиции, избирая свои выразительные средства в части повествования, юмора, круга действующих лиц.

Устоявшийся взгляд на жанр бамбоччада состоит в том, что он якобы предлагал зрителю реалистический портрет Рима и его повседневной жизни без каких-либо прикрас. Однако современники отнюдь не считали Питера ван Лара и его единомышленников реалистами, они усматривали в их творчестве тот же аллегорический подход, что и в мифологическом, историческом и т.д. жанрах с целью привлечения зрителя к размышлению над возвышенными идеями. Диалектика жанра бамбоччады состояла в том, что низкие или вульгарные предметы были средством передачи важных философских значений.

Неоднозначными были и отношения бамбоччианти с представителями других жанров. С одной стороны, выдающиеся римские и болонские художники – Андреа Сакки, Франческо Альбани, Гвидо Рени – открыто презирали этот «низкий» жанр, в то же время и ван Лар, и Черквоцци входили в такие престижные объединения, как академия Святого Луки, последний принят был туда уже в 30 лет.

Истинная причина нелюбви, вероятно, как всегда имеет материальную подоплеку. Бамбоччианти создавали множество картин и просили за них весьма умеренную плату, что создавало сильную конкуренцию «серьезным» художникам, особенно в конце 1640-х и в 1650-х годах, когда спрос на картины упал. В то же время самые успешные из них, в том числе Ян Миль и Микеланджело Черквоцци, могли устанавливать на свои работы достаточно высокие цены, что не могло не раздражать апологетов высоких жанров.

Источники:
http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/30580/?lng=nl
https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Miel
https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Cerquozzi

СЫН БАРАБАНЩИКА

365 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Симон ван дер Дус (1653-1717) — нидерландский художник-пейзажист периода Золотого века голландской живописи. Ван дер Дус родился в Гааге. Первым учителем будущего художника стал его отец – Якоб ван дер Дус (1623-1673) по прозвищу Барабанщик.

Семья ван дер Дус была богатой и известной, но к моменту взросления Якоба отец разорился, и молодой человек был отдан в обучение к известному художнику Николасу Муйарту (1590/2-1655). По его завершении в возрасте 20 лет Якоб ван дер Дус отправился путешествовать во Францию и Италию. Во время поездки он так издержался, что был вынужден записаться в папское войско барабанщиком. Его соотечественники, обучавшиеся в Риме, узнали о жалкой судьбе собрата, в складчину выручили его из солдат, но прозвище «барабанщика» закрепилось за ним навсегда.

Ван дер Дус сделался отличным живописцем, вернулся на Родину и женился. Писал бамбоччады и пейзажи, талантливо изображал животных, особенно овец и коз. Иногда колорит его картин был темноват и мрачен: этот недостаток приписывали меланхолии и грусти, происходившими от бедности, семейных неурядиц, множества неприятелей и, прежде всего, подозрительного нрава.

Симон начал свой творческий путь как портретист. По свидетельству историков искусства А. Хоубракена и Й. ван Гула, из родной Гааги он уехал на север страны и один год жил в Англии, создавая портреты в стиле Каспара Нетшера (1639-1684).

Однако гораздо более известными являются его пейзажные и анималистические работы, выполненные в манере отца.

Симон ван дер Дус рано женился, но едва мог сводить концы с концами и, когда потерял жену и отца, был настолько подавлен, что в течение нескольких лет не мог писать, уезжая из Гааги то в Брюссель, то в Антверпен и перебиваясь случайными заработками.

Помог художнику друг его отца Карел Дюжарден (1622-1678), пригласив на работу в свою мастерскую.

Дюжарден в юности и зрелом возрасте долгое время проживал в Италии, и большинство его картин включают пейзажи и обитателей этой страны.



Дус, Симон, ван дер
Опрятная пастушка за чтением (1706)
Рейксмузеум



Дус, Симон, ван дер
Итальянский пейзаж с пастушкой и скотом (1708)



Дюжарден, Карел
Автопортрет (1662)

Как все голландские мастера Золотого века, Дюжарден работал в разных жанрах – портретном, историческом, мифологическом, но наибольшим успехом пользовались его анималистические и пейзажные работы, выполненные в стиле жанровых сцен. Типичная его работа – «Животные на ферме в тени дерева».

Молодой Дюжарден учился у Никласа Берхема и Паулюса Поттера (1625-1654), а затем отправился в Италию (1646-1652), где по примеру своих соотечественников вступил в группу «Перелетных птиц» и получил прозвище Козлиная Борода. В Риме он получил первую известность, а затем отправился во Францию. По свидетельству А. Хоубракена, проживая в Лионе, он надолал столько долгов, что единственным способом избавиться от них стала женитьба на Сюзанне ван Рой – своей квартирной хозяйке, значительно старше его. С ней он и вернулся в Амстердам, где его ждала слава.



Дюжарден, Карел
Животные на ферме в тени дерева (1656)
Национальная галерея, Лондон

В 1675 году Дюжарден вернулся в Рим по приглашению своего друга Джоан Рейнста (1636-1695), где был тепло встречен старыми приятелями и почитателями. Друзья отправились в большой тур в другие итальянские города, по окончании которого Рейнст вернулся в Амстердам, а Дюжарден остался в Италии, передав жене, что он скоро тоже вернется. По словам Рейнста, на самом деле он сказал: «Почему я должен спешить возвращаться? Я там, где я хочу быть».

Он отправился в Венецию, где неожиданно умер в 1678 году. По словам его друга Йоханнеса Глаубера (1646-1726), Дюжарден писал там картины для голландского купца и внезапно заболел. Хотя он, казалось, совсем поправился, но «его живот был слишком полон», что стало причиной смерти. Друзья похоронили Дюжардена по католическому обряду, хотя он принадлежал лютеранской церкви.

Одной из самых знаменитых картин Карела Дюжардена является работа «Итальянские шарлатаны», находящаяся в Лувре. Она олицетворяет все самые сильные стороны его дарования – пейзажиста, анималиста и мастера жанровых сцен.



Дюжарден, Карел
Итальянские шарлатаны (1657)
Лувр

Дюжардена можно считать основателем анималистического жанра в его современном понимании, он изображает животных не как объект охоты или будущую снедь, а живых существ, способных на эмоции и сострадание. Показательна

в этом смысле его картина «Больной козел», где обычно такое подвижное и каверзное животное изображено понурым и безучастным. Встревожены его хозяева, пес, наверняка немало претерпевший от своего некогда бойкого соседа, настолько опечален, что позволяет голубям купаться в пыли у себя под носом...

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется картина последователя Карела Дюжардена «Переход реки вброд», также объединяющая в себе пейзажную, анималистическую и жанровую сцену.



Дюжарден, Карел, последователь. Переход реки вброд. Голландия, XVII в.
Дерево, масло. 35×40 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-2561



Дюжарден, Карел
Больной козел (середина 1650-х)

Карела Дюжардена современные исследователи относят к плеяде блестящих мастеров, объединивших достижения аркадского и классического пейзажа, панорамного и лесного, каприччио и портовых сцен. Дальнейшая эволюция привела Дюжардена к жанру пасторали, в которой ему суждено было стать непревзойденным мастером.

Источники:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Дус,_Симон_ван_дер
https://en.wikipedia.org/wiki/Simon_van_der_Does
https://fr.wikipedia.org/wiki/Karel_Dujardin
https://en.wikipedia.org/wiki/Karel_Dujardin
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D1%81,_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B1_%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%B4%D0%B5%D1%80

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2018 ГОДЫ

Абрамцево усадьба	III (15)	39-40
Аграф	II (10)	122-123
агротуризм	I(05)	129-127
Адмиралтейская контора (Казань)	I(01)	35-41
	III(03)	32,33, 100
Ажгихина В. Л. дом (Казань)	I(01)	35-41
	II(02)	128-131
	III(03)	52-53
	II (18)	15-16
Аигина усадьба	IV(04)	19-25
	I(05)	69
	II(06)	31,34,52-53,68
	II (18)	15-16
Александрова дом (Казань)	III(03)	34-35
	III(07)	101-102
ампир	I(01)	102
- ампир русский	IV(04)	72
«Амур» гостиница (Казань)	I(01)	50-51
	II(02)	124-127
	III(03)	48-49
- интерьер	III (19)	55-58
Амур и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117-118
Амур и Психея, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114-115
Аналой	IV (12)	94-95
Анкерный ход (часовой механизм)	I (13)	69
ансамбль градостроительный	I(01)	34
Аполлон и Дафна, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118
«Аполлон и Музы», сюжет, иконография	IV (20)	92-93
Аполлон, Клития и Левкофоя, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	116-117
«Аптекарский огород»	IV(16)	49
ар нуво	III(07)	117
атлас	I(05	154
атрибуция	I(01)	81-82
	II(02)	159
	III(03)	151-153, 172
Банарцева дом	II(02)	36-37, 118-119
	I(05)	110
	III(07)	101
бандо ткань	II (18)	78
барокко стиль	I(01)	91
батальный жанр	III-IV (23-24)	28-29
белый камень (известняк)	I (13)	24-25
беседка китайская	II (14)	82-85
библиография усадьбоведения	I(05)	60-62
Биологический режим хранения музейных фондов	I (21	34-35
Болдино, усадьба	II (10)	38-52
- проект реставрации	I (17)	99-108
Большое собрание изящных искусств ASG	IV(08)	17
Большое собрание изящных искусств ASG, коллекции		
- ткани	II (18)	77-84
бренд	III(07)	106
брендинг		
- брендинг ОКН	III(07)	109
- брендирование в архитектуре	III(07)	112
- брендирование полиграфической продукции	III(07)	112
- брендирование в блогах	I(05)	136
- брендирование в социальных сетях	I(05)	136
- на сайтах	I(05)	135
бронза	I(05)	139-141
- патинированная бронза	I(05)	149
бронзолитейное дело	I(05)	141
буленгрин	III(07)	73
бытовой жанр	III (15)	76
бюро де пант	I(05)	186
бюро	I(01)	97
вазы	I(05)	149
валерность	III-IV (23-24)	80
вандемьер	IV (20)	100
Варфоломеевская ночь (24 августа 1572 года) – трагическая страница в истории Франции	III (11)	156-162
Васильевское, усадьба	III(07)	57
Васино, усадьба	III (11)	46-57
«Великий шелковый путь» - торговый маршрут	IV (20)	36
Великопольский Н. С. дом (Казань)	I(01)	60-65
Венера и Адонис, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115
Венера и Амур, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117
вензель	III(07)	109
Венок русских усадеб (программа Правительства Москвы)	III(03)	118
вердюра	IV(08)	154
витализация объектов культурного наследия	IV(04)	40-42
Возрождение русской усадьбы	I(05)	10-11
	III(03)	25,53
ворота, история	II (14)	70-72
Воротник, история	IV (12)	120-127
«Воскресение Иисуса Христа», картина начала XVI в.		
- реставрация	IV (20)	69-70
- сюжет	IV (20)	68-69
восстановление исторического памятника	III(03)	105
Второй международный съезд реставраторов	III (11)	8-11, 20-23
Высокое, усадьба	III(03)	54
выставка произведений из Большого собрания изящных искусств ASG	I(01)	123-131
	II(02)	180-187
	III(03)	178-179
Гаво (фр. Gaveau) – французская фирма по изготовлению музыкальных инструментов	I (13)	62
галантный (век, стиль)	II (14)	91
Гарднер, мануфактура	III (15)	126-127
Гастрономическая культура русской усадьбы	II (10)	80-92
гемма	II (22)	32
Генеральная коммуна искусств	I(21)	100
генуэзский бархат	I(05)	154
геральдика	III(07)	107
геральдические символы Казани	IV(04)	64
Гермес, скульптура	III(03)	187
«Герцогиня», кресло конструкция	II (18)	98
глазет	I(05)	154
голландская школа живописи, XVII в.	I(05)	125
Государственно-частное партнерство (ГЧП)	I(01)	21
	II(02)	26-27,52
	I(05)	81-82, 108-110
готика, стиль	I (17)	30-31
Градостроительный кодекс РФ	III (11)	12-19
Гребнево, усадьба (Московская область)	III(03)	110-116,119
гродетур	I(05)	154
Гусева полоса, усадьба	IV (12)	56-71
- архитектура	II (18)	52-53
- история	III-IV (23-24)	24-25
дамаст, ткань	II (18)	81
дача	II(05)	104
Делфт, фарфор и фаянс	II (14)	140-143
	III (19)	62-64
«Denkmal» – международная специализированная выставка по сохранению, реставрации, использованию и популяризации культурного наследия	V (20)	17
Деревково, усадьба	III (15)	40
дизайн информационный	III(03)	124
«Динарий кесаря» библейский сюжет	II (18)	117
досуг XVIII века	II (14)	92-94
доходный дом	II(02)	77
драпри	II(05)	121,122
Единая система возрождения русских усадеб	I(05)	45,64,81-92
	III(05)	30,52
Жарова дом (Казань)	II(02)	105-108
	III(03)	24-25
Живопись старых мастеров, художественно-технологическая специфика	III (11)	118-123

животноводство в усадьбах I(05) 104
замок, архитектура III(03) 92-96
«Зарисовки усадебного быта» выставка IV(08) 198-203
Землянов С.А. (Казань) I(01) 67-71
II(02) 132-133
III(03) 50-51
Зенино, главный дом III (15) 53-59
Зенино, усадьба III(07) 57
IV 130-138
Зеркало, история производства II (18) 87-89
зеркало-псише I(01) 102-103
Зилан (Зилант) (змей, геральдический символ Казани) IV(04) 64-66
«Змеиные» ворота II (14) 76-80
Иванова, дом (Казань) II(02) 108-109
III(03) 26-27
Императорский фарфоровый завод III(07) 111
имидж компании III(03) 124
импримatура II (22) 43
«Инженерное дело» (1907-1917), российская строительная компания III-IV (23-24) 21
инвестиции в инновации I(05) 12
интерьер II(06) 114,121
– интерьер в музее II(06) 114-115
– интерьер исторический IV(04) 55-63
– интерьер в стиле ампир I(09) 165-166
интродуценты III(07) 73
информационные технологии популяризации музея искусство I(01) 114-117
-садово-парковое III(03) 120-123
- Германии в Большом собрании изящных искусств ASG I(01) 134-139
- фламандское XVII в. I(01) 91
Историзм (стиль) в интерьере I (13) 56
Итальянский метод живописи II (22) 39
Кабинет I(09) 82
кабинет-скрибан III(03) 165
кабинетное кресло, конструкция II (18) 98
Кабриолет кресло, конструкция II (18) 96-97
кадровые технологии музея IV(04) 103-106
«Казань чайная» - экскурсионный маршрут IV (20) 41-42
Каллисто и Аркад, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 118-119
камин IV(04) 117
камин, аксессуары IV(04) 118,123
канапе, конструкция II (18) 98,100
канделябры I(05) 146
Капарол (Caparol) IV(08) 95
капитал культурный I(01) 19
Кладка кирпичная, реставрация III (15) 87-89
классицизм III(03) 117
классический пейзажный жанр I(05) 187
Княжичи эко-ферма I(05) 135
«Ковер из Байо», гобелен XV века III-IV (23-24) 30-31
Ковроткачество, история II (18) 64-69
Ковроткачество художественное I (17) 128-134
коллекционирование частное II(02) 32-33,35, 176-177
колыбель, история, типы IV(04) 112-116
Композиция живописного произведения I (21) 50-51
«Конфидант» диван конструкция II (18) 100
концепция долгосрочного социально-экономического развития РФ I(05) 108
Коттедж, дворец Петродворца I (17) 38
кофейник II (10) 96-98
кресло-бержер II(06) 131
Кресло кафедральное IV (12) 97
культурная ценность, правовое регулирование I (17) 23-28
кресло-сани I(05) 158-161
культурное наследие III(07) 26
«Культурное наследие» - национальная премия II (14) 12-13
культурное наследие XXI в.: сохранение использование, популяризация I(05) 108
курдонер (почетный двор) II (14) 62
курильница I (09) 92-93
ламбрекен II(06) 121
лампа-бульотка IV(08) 211
Левевилль, замок (Франция), история III(03) 95-105
Левевилль, замок (Франция), реставрация III(03) 106-107
Лепнина гипсовая, реставрация I (13) 78-80
Лимож, фарфор II (14) 138-140
«Лошади Марли» IV (12) 130
Людовика XV стиль I(01) 96-97
III(03) 170
Людская усадьбы Талицы, проект III (15) 45-48
люстра I(05) 147
Ляхово, усадьба III (11) 31-32
«Мазарини», бюро I (17) 50
мануфактура д'Артье I(05) 190
маньеризм, стиль I (13) 110-111
маринистика, жанр II (22) 56-57
Марьино, усадьба, памятник классицизма I (17) 42
мебель
- голландская XVIII-XIX в. III(03) 128
- санитарно-гигиеническая I (17) 147-149
- французская XVIII в. I(01) 96-97
II(02) 165
Мейсен, мануфактура II (14) 132-135
международное профессиональное сообщество хранителей голландского и фламандского искусства в музеях мира (Codart) IV (16) 25
Меншиковский дворец, интерьер III (15) 64-75
мериторные блага I(01) 20
меценат I(01) 8-9
Меценат Года культуры I (09) 8
меценатская деятельность (проект закона) III(03) 182
мильфлер IV(08) 154
Михайлова номера, дом (Казань) II(02) 95-100
- реставрация III (19) 18-21
«Монтеро и Крей», французская фаянсовая мануфактура IV (16) 43
модерн III(07) 116
II (18) 44
монограмма III(07) 109
мрамор III(03) 146
- белый III(03) 148
- серый «Sainte Anne» («Святая Анна») III(03) 146-147
-столешницы III(03) 146
-черный и цветной III(03) 148-149
музей частный I(01) 24
Музей частных коллекций Республики Татарстан I(01) 23-24
Музейная педагогика IV(12) 84-85
музейный дизайн II(06) 115
Мураново, усадьба III (15) 41-42
«Наблюдатель» кресло, конструкция II (18) 98
Нарцисс, сюжет «Метаморфоз» Овидия II (14) 119
Неоготика, интерьер I (17) 35
Неоготика, русская I (17) 33
неоклассицизм III(03) 167
Нидерландский институт истории искусств IV (16) 25
Обменный банк (Амстердам, 1609 г.)... IV (20) 50
обои бумажные I(09) 72-76
«Образы Италии» выставка II (10) 160-65
общественные организации по сохранению историко-культурного наследия II(02) 48-51
Общество изучения русской усадьбы I(05) 62
Объединенный музей архитектуры города Москва II(02) 66-67, 69-70
объекты культурного наследия I(05) 133
IV(08)
- эксплуатация III (19) 78-83
оранжерея IV (16) 48
Оранжерея, архитектура, конструкция IV (16) 53
Оранжерея Кускова IV (16) 50
Оранжерея Спасского IV (16) 58
Орден иезуитов – монашеский орден Римско-католической церкви I (13) 46
отделочное лаковое покрытие I (09)
отопительные системы домов и усадеб III (11) 76-88
палаццо Мулини III (11) 173
панделок II (22) 29
парковая виста III(07) 73
парча I(05) 154
парюра II (22) 27
пейзаж (жанр изобразительного искусства) IV (16) 28
Пети Жакоб, фарфоровая мануфактура II (14) 146

Петрушкино, агроусадьба	I(05)	134
печи, реставрация	III (15)	94
пигменты красящие	III (11)	100-111
погост	I (09)	55
Пиркенхаммер, мануфактура	II (14)	150
«Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга» - выставка в центре «Эрмитаж-Казань»	IV (20)	20
подмалевок	II (22)	39
подрамник	I (09)	129
подсвечник	II (10)	130-132
подход средовой (архитектура)	II(02)	66
политика информационная	III(03)	126
попурри (ваза)	I (09)	91
портрет, жанр	I(01)	123-124
Похищение Европы, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119
Похищение Прозерпины, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115-116
правовое регулирование сохранения культурного наследия	II(02)	69-75
	IV(04)	32-39
продажа Амуров	I(05)	182
проектная мастерская ASG	IV(04)	50-51
профессия музейная	I(01)	119
«Просвещение Барокко», выставка (Пти-Пале, март-июль 2017)	I (17)	168
Псевдоготика русская – архитектурный стиль	III (11)	62
путеводитель (гид) – справочник	I (13)	48
Путеводитель по усадьбе Талицы купцов Аигиных	I (13)	51-52
Пущино-на -Наре усадьба	II(06)	9,18,22,26,30, 32,33,82-84
	III(07)	21,36
раппорт	I(05)	153
регулярный парк	II(06)	100
режим хранения музейных фондов	I(21)	30
реконструкция исторического центра города	II(02)	60
реликварий	IV (12)	92-93
реставратор, профессия	II (18)	39-40
реставрационные мастерские Международного института антиквариата	II(02)	60
реставрация	I(01)	106
реставрация, материалы	II (18)	42-43
реставрация, принципы	II (18)	36-37
Реставрация жилого объекта	IV (16)	64
Реставрация мебели	IV (16)	78
- обработка трепелом	IV (16)	83
- технология полировки	IV (16)	81
- травление	IV (16)	81
рококо	I(01)	96-97
	II(02)	165
	III(03)	170
- мебель	II (18)	94-95, 100
Рококо мебель, конструкция	II (18)	100-104
Романтизм, стиль	I (17)	32
Российская школа художественной бронзы	I(21)	41-42
Руан, фаянс	II (14)	143-145
русская усадебная культура	I(05)	44
	II(05)	83
русская усадьба	I(05)	44,47-51,57, 100-103,116,145
русская усадьба, искусство	I (17)	11-16
русская усадьба, ландшафтно-парковые стили	III(03)	116-117
русская усадьба, планировочная структура	II (18)	47-48
Савкова В.Е. купца усадьба	III (15)	40-41
сад усадебный	III (11)	93-94
Сад, планировочная структура	I (13)	100-102
Самуйлово	III(07)	59
Самуйлово, усадьба	III(07)	55
световой режим хранения музейных фондов	I (21)	33-34
Святое Семейство, сюжет	II (22)	94
Святой Себастьян, сюжет	I(01)	87-90
«Се человек», сюжет	III (15)	104-105
Севр мануфактура	I (13)	140-141
секретер	I(09	169
Сен-Гобен, мануфактура	II (18)	88-89
Сенная площадь (Казань)	I(01)	48
сеттеченто	I(05)	186
«Серебряный Лучник» - Приволжье	I(09)	14
Сибирякова М. Г. Дом (Казань)	III(07)	64-65
скамья молельная	IV (12)	95-96
Склаваж	II (22)	25
«софа» диван конструкция	II (18)	100
сохранение объектов культурного наследия	I(05)	65,80,124
	II(06)	9
«Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры»: материалы конференции	IV (16)	14
Сколково, технопарк	IV (12)	68-69
Спасское, усадьба	I(09)	48-65
среда городская	II(02)	55
Старо-Татарская слобода (Казань)	II(02)	101
Стасидия	IV (12)	96-97
столик-бобик	II(02)	144
столик- куафёз	I(01)	97
стол ломберный	I(09)	172
«Столица и усадьба»	IV(04)	30-31
	I(05)	114, 125
строительство из кирпича, история	III (15)	86
строительство из кирпича, защита	III (15)	90-91
стулья тирольские	IV (12)	161-162
судок – составляющая сервиза	II (10)	94-96
сундук-кофр	II(02)	181
сюрту-де-табль – специальное настольное украшение	II (10)	89
Талицы, село, Пушкинский р-н, Московская область	IV(04)	20,22,24
Тарасково усадебный дом,		
- интерьер	I (17)	35, 43
- экстерьер	I (17)	30
- усадьба	III(07)	8,21, 67-69,75
Татищевы, дворянский род	II (10)	38-39
текстиль художественный (коллекция Большого собрания изящных искусств)	IV(04)	93-96
текстиль художественный история (Франция)	IV(04)	88-92
тематическая городская среда обитания	IV(04)	45-47
температурно-влажностный режим хранения музейных фондов	I(21)	30-32
технико-технологическое исследование	I (09)	124
ткани в интерьере	I(09)	68-72
ткацкий станок кегльный	II (18)	73-74
ткачество дожаккардовое, технлогия	II (18)	73
3D-технологии в музее	IV (12)	88-89
Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора, сюжет	IV (16)	104
трюмо зеркало	I(01)	104
	II (18)	91-92
туризм	I(05)	132-133
Уланово, усадьба	I(01)	42-47,106-109
	II(02)	116-117
	III(03)	28-29
	I(05)	128
умбра	II (22)	38
Уранцовых усадьба, главный дом	III(07)	102
Усадебный интерьер, принципы реконструкции	II (18)	55-56
усадебные сады	II(06)	104-106
усадьба		
- «Усадьба Аигиных в Талицах» - туристско-рекреационный кластер	I(09)	32-35
- Бурнаевых (Казань)	III(03)	62-63
- Шакир-солдата (Казань)	II(02)	101-104
	III(03)	40-41
-Юнусовых (Казань)	III(03)	61-62
Усадьба за рубль	II(06)	19
Усадьбы Подмосковья	III(07)	12-14,18
«Усадьбы Подмосковья», путеводитель	I (17)	60-61
усадьба-дача	II(06)	106
усадьбоведение	I(05)	58-60
Фавн и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114
фарфор	II(06)	126
-французский мягкий фарфор	II(06)	127
- фарфор жьенский	IV(08)	188-189
- фарфор китайский	II (14)	146-149
- фарфор японский	II (14)	149-150
- хранение и уход	III (15)	120-121
фасад реставрация	I (13)	74-75

фасад, вентиляционная система	I (13)	75-76
французская бронзовая анималистическая скульптура	I(21)	41
холст в живописи	IV (20)	56-57
холст, виды	IV (20)	58-59
хранение музейных фондов	I(21)	27-29
художественные ткани	I(05)	154
центр исторического города, функции	II(02)	58-59
цереалии	III-IV (23-24)	77
церковная мебель	IV (12)	92-97
чай, история напитка	IV (20)	38
часы	I(05)	143-144
- напольные	I(05)	145
	III(07)	129-134
- водяные часы	III(07)	126
- башенные часы	III(07)	128
- каминные	II(02)	187
- картель		II(02)
184-185		
челнок-самолет (приспособление ткацкого станка)		II (18)
75-76		
Чекмарева -Каменева дом (Казань)	III(03)	30-31
Черкизово, усадьба		I(05)
29-41		
	II(06)	8,26
чернильный прибор	I (09)	86-87
шатлен	II (22)	34
шпалера	I(05)	154
	III(07)	192
шпалера, технология плетения	IV (16)	99
Шпалеры брюссельские	I (17)	150-151
Шпалеры Обюссона	I (17)	155-157
штриховка	I(05)	153
штоф	I(05)	154
эгрет	II (22)	29
эдил	III-IV (23-24)	77
экскурсия	III(07)	92-94
экскурсионный маршрут	IV (20)	37-38
элита общества	I(01)	11-13
эспаньетки	II(06)	139
эспланада	III(07)	73
Юматово, усадьба	I(05)	128
Юпитер и Ио, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119-120
«500 дней»	I(05)	110

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2018 ГОДЫ

Авед, Андре Жозеф (1702 -1766), придворный художник Людовика XV	II (18)	140-141
Адам, Анри Альбер (1770-1820) (Андрей Александрович), художник по фарфору	IV (20)	21
Адамс, Роберт и Джейм (1728-1792, 1732-1794), основатели «стиля братьев Адамс»	III(07)	196
Адонис, мифологический герой	II (10)	134-135
Аигин В. П., купец, выходец из крепостных, владелец усадьбы середины XIX в. в с. Талицы (ныне Пушкинский район р-н Московской области)	IV(04)	20
Александр Великий (356-323 г. до н.э.), царь Македонии	IV(08)	180
Александрийская, Екатерина (287), христианская великомученица	I (13)	111-112
Аллегрен, Кристоф Габриэль (1710-1795), французский художник и скульптор	IV (12)	142-143
Аллегрен, Этьен (1644-1736), французский пейзажист, последователь К. Лоррена и Н. Пуссена	IV (16)	34
Алст, Виллем ван (1627-после 1683), голландский мастер натюрморта	II (18)	130-131
Аль, Ноэль (1711-1781), художник, директор Римского отделения Французской академии	I(21)	60
Альст, Питер Кук, ван (1502-1550), фламандский живописец, скульптор, гравер	II (22)	100
Алявдин В. И., президент национального фонда «Возрождение русской усадьбы»	III (07)	22
Амигони, Якопо (1675-1752), итальянский художник	III (19)	111
Амирхан Фатих (1886-1926), татарский литератор	III (19)	50
Аникин П. Е., архитектор, XIX в., Казань, Россия	II(02)	124
	III(03)	48
Антельм Беллийский (1107-1178), святой, настоятель Картезианского монастыря	III (19)	99-100
Антоний Великий (ок. 251-356), христианский святой, отшельник	III (15)	112
Аретино, Пьетро (1492-1556), венецианский публицист и драматург	I(21)	87
Арль, Жан-Анри, де (1734-1784), французский художник-маринист	II (22)	59
Арнульфи, Клод (1697-1786), французский портретист	I (17)	160
Артсен, Питер (1508-1575), голландский художник, основатель жанра натюрморта	II (19)	103
Ассизский, Франциск (1181/1182 – 1226), итальянский праведник	IV (12)	134-136
Ауэрбах, Иоганн Готфрид (1697-1753), придворный портретист австрийских королей	I (05)	188
Ахматова, Анна Андреевна (1889-1966), поэтесса, литературовед и переводчица	I(05)	33
Байи, Давид (1584-1657), голландский художник золотого века Голландии	II(06)	196
Бален, Хендрик ван (ок. 1575-1632), фламандский художник	III (19)	112
Балтусова А. А., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Банарцев, П. Н., владелец крупного швейного производства	III (07)	101
Барановский, Гавриил Васильевич (1860-1920), русский архитектор, гражданский инженер, искусствовед и издатель	II(06)	60
Барбединни, Фердинанд (1810-1892), французский литейщик и промышленник	I(05)	14
Бароччи, Федерико (1526/35-1612), крупнейший итальянский мастер позднего маньеризма	IV (20)	114
Бассано Франческо, Якопо, Леонардо, Джованни, династия художников (1510/1511 - 1592, Италия)	II(02)	154-158
Батони, Помпео Джироламо (1708-1787), итальянский художник-портретист	II (22)	122-123
Башелье, Жан-Жак (1724-1805), французский художник, представитель неоклассицизма	III (11)	168-169
Бейерен, Абрахам Хендрикс ван (1620/21 -?), голландский маринист и натюрмортист	IV (20)	109-110

Бекет, Томас (1118-1170), святой, идеолог Реформации	III (19)	100-101
Белогруд, Андрей Евгеньевич (1875-1933), реставратор, профессор, ректор Академии художеств	II(06)	86
Белт, Корнелис (ок. 1660 после 1702), художник, Нидерланды	III(03)	134
Бенуа Н. Л. (1813-1898), архитектор	III(07)	54
Беранже, Шарль (1816-1853), французский художник-жанрист	II (14)	165-166
Берен Старший (1637-1711), художник, Франция	I(05)	183
Беренц, Кристиан (1658-1722), художник, Германия	I(01)	134
Берхем ,Николас (1620-1683), голландский художник и гравер	III(07)	200
Бёттер, Иоганн Фридрих (1682-1719), изобретатель европейского белого фарфора	II(06)	126
Блокландт, Антуан, ван (1533/4-1583), голландский художник и рисовальщик	II (22)	66
Блумен, Питер Ван (1657-1720), живописец батального и анималистического жанра	III(07)	190
Блумен, ван Ян Франс (1662-1749), фламандский живописец-пейзажист	IV(16)	34
Бобрен, Анри (1603-1677) и Шарль (ок. 1604-1692), французские художники-портретисты	III (19)	116-117
Бобрен, династия французских художников, XVI-XVII века	I (09)	144-145
Бозелли, Феличе (1650-1732), итальянский художник, мастер натюрморта	IV (20)	107-108
Бойер, Роберт (1758-1834), художник, иллюстратор Библии	II (18)	119
Бони, Франсуа Жан (1754-1825), художник по тканям	II (18)	72
Борей - сын бога звездного неба и богини утренней зари	II (22)	107
Борромео, Карл (1538-1594), кардинал, известный деятель Контрреформации, канонизирован	II (10)	139-140
Босуэлл, Джеймс (1740-1795), шотландский писатель	I (09)	145
Брай, Ян де (1627-1697), голландский художник-портретист	IV (20)	104-
Бракенбург, Рихард (1650-1702), нидерландский художник-жанрист	III-IV (23-24)	80
Браувер, Адриан (1605/6-1638), фламандский художник-жанрист	II(22)	69-70
Браш, Магнус (1731-1787), художник	I(01)	138
Брейгель, Питер (1525-1569), голландский художник, родоначальник городского пейзажа	IV (16)	30
Брейгель II, Ян, последователь (1601-1678), художник, Фландрия	III(03)	137
Брекелекам, Квирин Гертис ван (1620-1674), художник лейденской школы XVII в.	II(06)	196
	I (17)	116-117
Брене, Николя-Ги (1728-1792), французский исторический живописец	IV (20)	96
Бриджем, Генри (1697-1754), часовщик	III(07)	134
Брюгер, Карл, основатель мануфактуры Charles Burger, Австрия	IV(04)	89,90
Буллонь, Мадлен (1648-1711), французкая художница	II (10)	149
Буль, Андре-Шаль (1642-1732), мастер мебельного искусства, автор мебельного декоративного стиля «Буль», придворный мастер Людовика XIV	II(06)	135
Бунден, ван ден Виллем (1577-1655), голландский пейзажист	IV (16)	32
Бурдон, Энжен (1808-1884), французский мастер-часовщик, инженер, Франция	I (05)	144
Буше Франсуа (1703-1770), французский живописец, гравер, декоратор, яркий представитель стиля рококо	III (11)	166-167
Вага, дель Перино (1501-1547), итальянский художник	IV (16)	109
Ваддер, Лодевейк де (1605-1655), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	56
Ваккаро, Доменико Антонио (1678-1745), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (19)	96
Валансьен, Пьер-Анри де (1750-1819), французский живописец-романтик, пейзажист	III (11)	183-184
Валлен, Жак-Антуан (1760-1831), французский художник, мастер чувственных изображений нимф	I(21)	63-64
Валь, Карнелис де (фламандский художник, 1592-1667)	III(07)	191
Вальтер фон Чирнхаус, Эренфрид (изобретатель европейского белого фарфора(1651-1708))	II(06)	126
Ван Даль, Жан-Франсуа (1764-1840), французский живописец и литограф	III (11)	186-187
Ван Лоо, династия Луи-Абрахам, Жан-Батист, Шарль Андре	III(07)	203
Ван Лоо, Якоб (1614-1670), фламандский живописец эпохи барокко	III(07)	202
Ван Ризер Бург, Бернар II, мастер краснодеревщик	II(06)	141
Ванлоо, Луи-Мишель, круг (1707-1775), художник, Париж, Франция	I(01)	128
Васильчиков Григорий Алексеевич (1752-1838), генерал-лейтенант	I (13)	21
Васильчиков Илларион Васильевич (1776-1847), князь	I (13)	22
Ватто, Луи Жозеф (1737-1798), художник, Франция	II(02)	183
Венецианов А. Г. (1780-1847), художник, Россия	I(01)	108
Вербек, Питер Корнелис (1610-1654), голландский художник	I(21)	125
Вербек, Франс-Ксавье (1686-1755), фламандский художник	I (09)	156
Верельст, Симон (1644-1721), художник, Англия	I(01)	125
Верколье, Николас (1674/1675-1746), художник, сын Яна Верколье	IV(08)	209
Верколье, Ян (1650-1693), художник и гравер Золотого века голландской живописи	IV(08)	208-209
Верне, Клод-Жозеф (1714-1789), выдающийся французский пейзажист	I(21)	118
Верхаген, Пьер Жозеф (1728-1811), фламандский художник	II (14)	99-100
Вёльфлин, Генрих (1864-1945), швейцарский теоретик и историк искусства	IV (16)	33
Вивьен, Жозеф (1657-1734), французский художник, мастер парадного портрета	I (17)	162
Винчи да, Леонардо (1452-1519), итальянский художник (скульптор, архитектор) и ученый	IV (16)	35

Витте, Эммануэль де (1617-1692), голландский художник, мастер церковных интерьеров	III (19)	73-74
Витхос, Маттиас (1627-1703), голландский художник, мастер натюрмортов	IV (16)	29
Влит, Хендрик ван (1611/12-1675), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	74-75
Вогелер, Карел ван (1653-1695), итальянский художник голландского происхождения	II (10)	148
	II (18)	131
Воллердт, Иоганн-Кристиан (1708-1769) художник, Германия	I(01)	137
Ворстерман, Лукас (1595-1675), гравер произведений Рубенса и ван Дейка	II (18)	118-119, 121
Вос, Мартин, де (1532-1603), фламандский художник	I(21)	90-91
Воуверман, Филипс (1619-1668), голландский баталист, ученик Ф. Хальса	III-IV (23-24)	41
Вранкс, Себастьян (1573-1647), выдающийся фламандский баталист	III-IV (23-24)	51-52
Вроликк, Андрианус Якобус (1834-1862), нидерландский художник	III-IV (23-24)	86
Вуэ, Симон (1590-1649), представитель барокко	IV(08)	207
Вьен, Жан-Мари (1716-1809), французский живописец, основатель неоклассицизма	IV (16)	118
Вюэ, Арну де (1644-1720)	IV(08)	180-181
Вяземский, Александр Алексеевич (1727-1793), князь, генерал-прокурор	IV (20)	21
Вяземский, Михаил Сергеевич (1770-1848), генерал-майор	II(02)	85-87
Вяземский, Петр Андреевич (1792-1878), русский поэт, литературный критик, князь	II(02)	84
Вяземский, С. И. (1743-1813), действительный тайный советник, сенатор	II(02)	84,87
	III(07)	57
Гакстгаузен, Август (1792-1866), экономист, Германия	I(05)	100
Гал Барент (1620/1635-1687/1703), художник, Голландия, XVII в.	IV(08)	208
Галле, Карнелис (1576-1650), гравер	III(07)	193
Галле, Филипп (1537-1612), нидерландский художник и гравер	III(07)	192
Галлош, Луи (1670-1761), французский художник эпохи барокко	II (14)	108-109
Гамелен, Жак (1738-1803), художник батального жанра	III(07)	139
Гау, Эдуард (1807-1887), акварелист	I (17)	39
Гвин, Элинор, Нелл Гвин (1650-1687)	II(06)	195
Геел, ван Якоб (1583/84-1638/40), голландский художник	IV (16)	33
Гейнсборо, Дюпон (1754-1797), английский художник, племянник и единственный ученик Томаса Гейнсборо	I (09)	145
Гейнсборо, Томас (1727-1788), английский живописец, портретист и пейзажист	IV (16)	40
Гелдорп, Гортзиус (1553-1618), художник фламандской школы	I (13)	93
Гёдике Роберт Андреевич (1829-191), русский архитектор	I (09)	52
Гир, Лоран де ла (1606-1656) выдающийся французский мастер	IV(08)	207
Гисланди, Витторе круг (1655-1743), художник, Бергамо, Италия	I(01)	129
Глебов В. П. (1848-1926), действительный статский советник, член Государственного Совета	III(07)	69
Глаубер, Иоханнес (1646-1726), голландский пейзажист	IV (16)	29
Гобер, Пьер (1622-1744), художник, Франция	II(02)	150
Гоген, А. И. фон (1814-1849) архитектор, Санкт-Петербург, Россия	II(02)	82
Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852), русский писатель	I (09)	55
Годен, Огюст (1816-1883), вице-президент Объединения предпринимателей по мебели	III(07)	186
Голицын Дмитрий Михайлович (1721-1793), русский дипломат	I (13)	37-38
Голицына Екатерина (Смарагда) Дмитриевна (1720-1761), жена Д.М. Голицына	I (13)	38
Голицын Александр Михайлович (1723-1807), оберкамергер	I (13)	38
Гольциус, Хендрик (1558-1617), нидерландский исторический живописец	III-IV (23-24)	100
Граббе А. Н. (1864-1947), граф, владелец усадьбы Васильевское	III(07)	57
Гракх, Тиберий и Гай (II в. до н.э.) – римские политики-реформаторы	I (21)	52
Гране, Франсуа Мариус (1775-1849), французский живописец, пленэрист	IV (12)	143-144
Графф, Антон, круг (1736-1813), знаменитый художник-портретист, придворный художник Фридриха Великого, Германия	I(01)	135
Греббер, Франс де (ок. 1603-1652/3), нидерландский художник	III-IV (23-24)	100
Грёз, Жан Батист (1725-1805), французский художник, портретист	II (10)	150-151
Григорий Великий (ок. 540-604), один из четырех латинских отцов церкви, папа (590-604)	III (19)	98-99
Гриммер, Абель (1570 – ок.1620), фламандский пейзажист	I (09)	142
Гро, Антуан Жак (1771-1835), художник-академист	II(06)	191
Гро, Антуан Жан (1771-1835), художник-академист, любимец Наполеона	II(06)	191
Грожан, Фридерик, изготовитель арф из Лондона	II(06)	190
Гудро, Антуан, мебельщик	II(06)	135
Гурьев, граф	I(05)	115
Гюйгенс, Христиан (1629-1695), голландский физик, изобретатель первых маятниковых часов	III(07)	129
Давид, Жак Луи (1748-1825), художник, Франция	III(07)	136
д'Адрекал, Франсуа Ксавье	II(06)	128
Дар, Пьер ле (годы жизни неизв.), французский художник	I (09)	146
Дарт, производитель фарфора	I(05)	120

Дациаро, Джузеппе (1806-1865), владелец писчебумажных магазинов в Москве, Санкт-Петербурге, Париже	I (09)	85
Дебюкур, Филибер-Луи (1755-1832), французский художник, гравер, ученик Вьена	I(21)	69
Дейк, Антонис ван мастерская (1599-1641), художник, Англия	II(02)	126
Дек, Теодор (1823-1891), французский керамист XIX в.	IV(08)	192
Делен, Дирк ван (1604/5-1671), голландский гравер, художник	II (19)	69
Декер, Корнелис Герритс (1623? -1678), голландский художник бытового жанра	I (17)	115
Деланнуа, Луи (1731-1792), французский краснодеревщик, столяр, мастер художественной мебели	II(06)	183
Деларош, Поль (1797-1856), французский художник-портретист и пейзажист	II (14)	166-167
Демидов, Никита (1656-1725), русский промышленник	I(05)	117
Демидов, Николай, русский промышленник и меценат	I(05)	117-118
Дессин О. В., архитектор, начало XIX в., Москва, Россия	II(02)	82
Джордано, Лука (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III (15)	110
Джордано, Лука круг (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III(03)	143
Джотто (ок. 1267 – 1337), итальянский художник и архитектор	IV (16)	28
Дзокки, Джузеппе (1711-1767), итальянский пейзажист барокко	III (15)	127-130
Дзукарелли, Франческо (1702-1788), итальянский художник-пейзажист	II (10)	165
Дидро, Дени (1713-1784), французский просветитель, писатель, художественный критик	III(11)	164-165
Дипенбек, Авраам, ван (1596-1675), фламандский художник, ученик Рубенса	I(21)	104
Дисней, Уолт (1901-1966), американский художник-мультипликатор, кинорежиссёр, актёр, сценарист и продюсер, основатель компании «Walt Disney Productions»	I(05)	132
Дитрих, Кристиан Вильгельм Эрнст (1712-1774), художник, Германия	I(05)	136
Друэ, Франсуа-Юбер (1727-1775), французский художник-портретист	III (19)	111
Дойч, Николаус Мануэль (1484-1530), художник, Берн, Швейцария	III(03)	162-163
Доменичини, Аполлонио (1740-1770), итальянский мастер ведуты	IV (20)	115
Донди, Джованни де, часовщик	III(07)	128
Доното, Кристи, окружение	I(05)	166
Дуйтц, Ян де (1629-1676), фламандский живописец XVIIв.	II(06)	180
Дус, Симон, ван дер (1653-1717), нидерландский пейзажист	III-IV (23-24)	107
Дюбуа, Жак (169(3-5) - 1763), мебельный мастер, Париж, Франция	III(03)	168-172
Дюбуа, Рене (1737-1799), мебельный мастер, Париж, Франция	III(03)	172-173
Дюге, Гаспар (1615-1675), французский художник-пейзажист	II (10)	163
Дюжарден, Карел (1622-1678), нидерландский художник и гравер	III-IV (23-24)	107-108
Дюкре, Жозеф Франсуа (1735-1802), французский потомственный художник и гравер	IV (12)	148
Дюлен, Пьер (1669-1748), французский художник -классицист	I(21)	61
Дюмениль, Пьер Луи (1698-1781), знаменитый французский жанрист	II (10)	140
Дюплесси, Жозеф Сиффред (1725-1802), французский художник-портретист	III(11)	182-183
Екатерина Александрийская (287-?), христианская Святая великомученица	II (18)	145
Жаккард, Жозер Мари, изобретатель ткацкого станка	I (05)	155
	II (18)	76-77
Жакоб, Анри, самый известный фальсификатор клейма Жоржа Жакоба	II(06)	185
Жакоб, Жорж (1739-1814), мебельщик, Франция, Париж	II(06)	183
Жансельм, династия, Жозер Пьер Франсуа, Жан Ану, Шарль Жозеф, Мари	III(07)	186
Жерар, Франсуа Паскаль Симон (1170-1837), портретист эпохи ампир	II (02)	185
	II(06)	194
	III(07)	138
Жерико, Теодор (1791-1824), французский художник	III(07)	140-141
Жоллен, Николя-Рене (1732-1804), французский художник эпохи Просвещения	IV (12)	153-154
Жорж II, мебельный мастер, сын Жоржа Жакоба	II(06)	185
Жорж Альфонс (1799-1870), мебельщик	II(06)	185
Жорж Кузино (1733-1800), прославленный мастер струнных инструментов XVIII столетия	II(06)	190
Жорж, Франсуа-Оноре (1770-1841), мебельный мастер, другое имя «Жакоб Демальтер»	II(06)	185
Жуковский, Станислав (1873-1944), русский живописец	I(05)	138
Зегерс, Даниэль (1590-1661), фламандский художник, мастер цветочного натюрморта	I(21)	104
Иванов Дмитрий Дмитриевич (1922-1929), директор Оружейной палаты	I (17)	8
Идальго, Анн, мэр Парижа	I (17)	58
Изабе, Жан- Батист (1767-1853), художник	III(07)	136
Казаков, М. Ф. (1738-1812), архитектор, представитель классицизм, Москва, Россия	II(02)	81-82
	I(05)	32,36-37, 115
	III (07)	64
Казаков, Родион Родионович, архитектор, ученик М. Ф. Казакова	I(05)	33
Казанова, Франческо Джузеппе (1727-1802), художник, Англия, родной брат знаменитого Джакомо Казанова	III(03)	175-177
Калле, Антуан-Франсуа (1741-1823), французский художник, мастер рисунка и декоративных плафонов	IV (12)	154-155

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

Камбьязо, Лука (1527-1585), маньерист	I(05)	188
Каменев Г.П. (1772-1803), поэт, переводчик	III(07)	102
Каменская, Анна Федотовна	II (06)	84
Каналетто, Джованни Антонио (1697-1768), итальянский художник	I(05)	187
Канова Антонио (1757-1822), итальянский скульптор	III(11)	112
Кансулат, крупный военоначальник	I(05)	30
Капеллер, Жан Жозеф (1706-1790), французский художник-маринист	II (22)	59
Капнист, граф	I(05)	115
Караваджо да, Микеланджело Меризи (1571-1610), итальянский художник	IV (16)	110
Каресме, Жак-Филипп (1734-1796), французский художник	II (22)	110
Карраччи, Аннибале (1560-1609), итальянский живописец и гравер	IV (16)	35
Кастельс, Пауль (до 1625-?), фламандский баталист	III-IV (23-24)	43
Кауфман, Ангелика (1741-1807), немецкая художница	IV (16)	120
Кафтырев В. И. (+1807), архитектор, автор генерального плана Казани	I(01)	34-36, 60, 65
	II(02)	116,118
	III(03)	28,30,32, 34,36,60
	IV(04)	52;
	III (07)	99-101
Качалов В.И. (1875-1948), народный артист СССР	III(07)	103
Квеллин, Эразм, Младший (1607-1678), фламандский художник, ученик Рубенса	I(21)	104
Кларк Кеннет (1903-1983), британский историк, крупный специалист по истории искусств	IV (16)	28
Классейн, Антоний (1466-1530), фламандский живописец	IV(08)	206
Клевер Юлий Юльевич (1850-1924) – русский художник	I (13)	66
Клемент, Уиллиам, часовой мастер	III(07)	132
Климент XIV (1705-1774), Папа Римский	II (14)	96-97
Клодо, Жан-Батист (1733-1805), французский художник-пейзажист	II (18)	143
Клодт, Петр Карлович (1805-1867), российский скульптор, анималист	I (21)	42
Клыков, Вячеслав Михайлович (1939-2006), русский скульптор	II(06)	54
Князья Черкасские	I(05)	31
Кодацци, Никколо (1642-1693), итальянский мастер каприччио и ведуты	II (22)	119
Колла, Ашиль (1795 — 1859), французский гравёр, инженер и изобретатель особого рода машинного гравирования на стали и меди	I(05)	140
Коллерт, Адриан (1560-1618), фламандский рисовальщик и гравер	III(07)	192-193
Копли, Джон Синглтон (1738-1815), английский мастер исторической живописи	II (18)	121
Коссали, Грацио (1563-ок.1627), итальянский художник	II (10)	142
Креспи, Джованни Баттиста (1573-1632), итальянский мастер религиозной живописи	II (22)	51
Крессан, Шарль (1685-1768), скульптор и краснодеревщик герцога Орлеанского	II(06)	135,139
Кривелли, Джованни (1690-1760), итальянский художник-анималист	II (14)	156-157
Кристоф, Яннек Франц (1703-1761),австрийский художник	I (13)	89
Крымов В. П. (1878-1968), русский писатель, издатель, основатель и владелец журнала «Столица и усадьба», 1913-1917	IV(04)	30,31
Куапель, Антуан (1661-1722), художник, Франция	II(02)	164-165
Кудрявцев, Нефед Никитич (1664(?)-1774), вице-губернатор Казанской губернии, первый владелец усадьбы Каймары	II (10)	38
Купецкий, Иоганн (1667-1740), словацикий портретный и исторический живописец	IV (16)	114
Курбе, Густав (1819-1877), французский художник, основатель реализма	IV (16)	116
Куртуа, Гийом (1628-1679), французский художник, мастер религиозной и мифологической живописи	IV (16)	124
Куртуа, Жак (1621-1676), французский художник-баталист	IV (16)	122
Кусту, Гийом (1677-1746), французский скульптор XVIII в.	IV(08)	210
Кучумов, Алексей Михайлович (1912-1993), музейный работник, искусствовед)	II(06)	115
Куэйер, Даниэль, известный часовой мастер	III(07)	130
Лангуа Франсуа (1589-1647), французский гравер XVII в.	I(01)	126
Лагрене Младший, Жан-Жак (1739-1821), художник, Париж, Франция	I(01)	2-76,78
Лагрене, Жан Луи Франсуа (1725-1805), художник, Париж, Франция	I(01)	72,076-78
Ламбрехт, Жан-Батист (1689-1731), голландский художник-жанрист	I (17)	120
Лансере, Евгений Александрович (1846-1886), русский скульптор-анималист	I(05)	150
Ларжильер, Никола де (1656-1746), художник, портретист, Париж, Франция	I(01)	84-85
Ларок, Пьер, мебельный мастер, XVIII в., Франция	III(03)	167
Лассаль, Филипп де, рисовальщик, Франция, XIX в.	I(05)	155
	II (18)	73
Лафосс, Шарль де (1636-1716), французский художник, ученик Лебрена	II (22)	46
Лебрен, Шарль (1619-1690), французский художник и теоретик искусства	IV(08)	181

Леваллуа П., французский писатель и журналист	IV(04)	142-144, 146
Леаль, Хуан де Вальдес (1622-1690), художник, Севилья, Испания	I(01)	110-113
Лем, Иван Михайлович (1738-1810), российский архитектор-теоретик, градостроитель	II(06)	91
Лемуан, Франсуа (1688-1737), французский художник эпохи рококо	I (17)	164-165
Ленен, Антуан (ок. 1588-1648), художник, Франция	III(03)	150-151
Ленен, Луи (ок. 1607-1677), художник, родной брат Антуана Ленена, Франция	III(07)	150-151,153
Ленен, Матье (ок. 1607-1677), художник, родной брат Антуана Ленена, Франция	I(01)	126
	II (18)	132-136
Лепентр, Шарль (1735-1803), французский художник-портретист	IV (12)	157-158
Лепренс, Жан Батист (1734-1781), французский художник, ученик Франсуа Буше	II(06)	197
Лересс, Жерар де (1640-1711), нидерландский художник	III-IV (23-24)	71
Летьер, Гийор Гитом (1760-1832), художник	III(07)	141
Лещинская, Мария (1703-1768), супруга короля Людовика XV	II(06)	131
Либерих Н. И. (1828-1883), русский скульптор, Санкт- Петербург, Россия	IV(04)	140-141
Ливенс, Ян старший (1607-1674), художник, начинал свой путь в одной мастерской с Ремрандтом, Нидерланды	I(01)	127
	II(06)	196
Лигоцци, Якопо (1547-1624), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (15)	106-107
Линкольский, Хуго (1135/40-1200), один из Святых Реформации	III (19)	97
Линт ван, Франс (1684-1763), фламандский художник	I (13)	132
Ломаццо, Джованни Паоло (1538-1592), итальянский художник и теоретик искусства	II (22)	112
Лоррен, Клод (1600-1682), выдающийся представитель французского классического пейзажа	IV (16)	33
Лосенко А. П. (1737-1773), художник, один из основателей русской академической живописи, Россия	I(01)	76
Луар, Марианна (ок. 1715-1769), художница, портретистка, Франция)	I(01)	128
Лурье, Борис Дмитриевич, архитектор-реставратор	II(06)	77
Луттихейс, Исаак (1616-1673), голландский портретист, ученик Ван Дейка	II (22)	73
Лютер, Мартин (1483-1546), идеолог Реформации	I (17)	139-140
Мазуа, Этьен Франсуа (1719-1762), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Мальвазия, Карло Чезаре (1616-1693), итальянский ученый и историк искусства	III-IV (23-24)	97
Мандер, Карел, ван (1548-1606), поэт, писатель и художник, учитель Хальса	II (22)	63
Маньяско, Алессандро (1667-1749), итальянский художник-пейзажист	IV (20)	121
Маратта, Карло (1625-1713), итальянский художник и архитектор эпохи барокко	IV (20)	116-117
Марини, Антонио Мария (1668-1725), итальянский художник-маринист	II (22)	121
Мартен, Жан-Батист (1659-1735) – французский художник и декоратор	I (21)	55
Мартен, Пьер-Дени (1663-1742) – французский исторический живописец и баталист	I (21)	55
Мартино Бальтазар (1636-1714), французский часовщик	I (13)	70
Мартос, Иван (1754-1835), русский архитектор	IV (16)	115
Марфа и Мария – персонажи Нового Завета, сестры, принимавшие в своем доме Христа	I(21)	85
Мас (Маас), Дирк (1659-1717), голландский живописец	III(07)	200
Массе, Жан (1602-1672), французский эбенист	IV(04)	82
Массейс, Квентин (1465/66-1530), известный голландский живописец	IV (20)	45-46
Матон, Августин, мебельный мастер, XVIII в, Франция	II(02)	162
Матье ,Криаэр (1689-1776), мебельный мастер, стиль Людовика XV, Франция	I(01)	96-101
Мейлен, Адам Франс, ван дер (1632-1690), фламандский живописец-баталист	II-IV (23-24)	41
Мейсоне, Жюст-Орель (1695-1750), французский декоратор	I(05)	139
Мелдолла, Андреа (1510-1563) – учитель Тинторетто	I(21)	87
Меллан, Клод (1598-1688), гравер, ученик С. Вуэ	II (18)	145
Мене, Пьер-Жюль (1810-1879), скульптор-анималист, Франция	I(05)	145
Мериме, Леонор (1757-1836), художник, педагог, теоретик живописи	III (15)	131-134
Мерсье, Филипп (1689-1760), французский живописец	III-IV (23-24)	72
Мижо, Пьер II, мебельщик	II(06)	144
Микеланджело, Буонаротти (1475-1564), итальянский скульптор, художник, архитектор	IV(16)	35
Милле, Франциск (1642-1670), французский художник и график	IV (12)	150-151
Миль, Ян (1599-1663), фламандский художник-жанрист	III-IV (23-24)	103-105
Миньон, Люсьен (1865-1944), художник академического направления, Франция	I(01)	131
Миньяр, Пьер (1612-1695), французский художник-портретист	II (22)	46
Миревельт, Михаиль, круг (1567-1641), художник, Нидерланды	I(01)	126
Мозер, Людвиг, гравер	III(07)	111
Молино Хуан Пабло – известный декоратор интерьеров	I (21)	12
Момаль, Жак-Франсуа (1754-1832), французский художник	I (21)	52
Моммерс, Хендрик (ок. 1623-1693), нидерландский художник, анималист	III-IV (23-24)	80
Момпер, Йос де Младший (1564-1635), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	98
Моннуайе, Жан-Батист (1634-1699), французский мастер натюрморта	II (22)	44
Мстислав (1076-1132), Великий князь киевский	II(06)	84

Муанье, Жюль (1835-1894), французский скульптор	III (11)	116
Муйарт, Николас (1590/92-1655), голландский художник, учитель Н. Берхема	I(21)	120
Мулир, Пиетр (ок. 1637-1701), художник, министр, Нидерланды	I(01)	164
Муцал, начальник кабардинских и шпанских отрядов	I(05)	30
Мушерон, Фредерик-ст. (1633-1686), голландский художник-пейзажист	IV(16)	32
Мюлар, Франсуа- Анри (1769-1850), парижский мастер, работавший в историческом и портретном жанрах	III(07)	136-138
Мюрат, Иоахим (1767-1815), маршал Наполеона	IV (20)	101
Навез, Франсуа-Жозеф (1787-1869), художник	III(07)	136
Надаль, Жан - Рене (родился в 1733 г.), мебельный мастер, Франция	II(02)	160-161
Нази, Лоренцо, богатый купец, друг и заказчик Рафаэля	II (22)	97
Напс, Евгений Иванович, скульптор-самоучка	I(05)	150
Нарцисс – в древнегреческой мифологии сын речного бога Кефиса и нимфы Лириопы	II (22)	106
Натье, Жан-Марк (1685-1776), французский живописец, портретист	IV (12)	146-147
Негре, Габриэль (1774-1847), генерал наполеоновской армии	III (11)	175-176
Неллиус, Мартинус, нидерландский художник	II(06)	197
	III (19)	108
Нирнзее Э К. (1860-1918), архитектор, Москва, Россия	II(02)	83
Нетшер, Каспар (1639-1684), голландский мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	124-129
Нащокина Мария Владимировна (1953), доктор искусствоведения, историк архитектуры	I(09	38
Нито, Мари-Этьен (1759-1809), французский ювелир	II (22)	35
Новиков С. В., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Новосильцев, Н. И (1761-1838), русский государственный деятель, член Негласного комитета, президент Императорской Академии наук	II(06)	85
Нокре, Жан (1615/1617-1672), художник исторического и портретного жанров, Франция	I(01)	83-85
Ноллекенс, Джозеф Френсис (1702-1748), фламандский художник	II (22)	103
Ноннот, Донатьен (1708-1785), французский художник-портретист	III (11)	169-170
Нуволоке, Карло Франческо (1609-1702), художник религиозных сюжетов	I(05)	188
Обер, Артемий Лаврентьевич (1843-1917), российский скульптор-анималист	I(21)	47
Оберкампф, Кристоф-Филипп, производитель тканей, изобретатель французского ситца	I(05)	155
Олеарий, Адам (род. 1599 г.), немецкий географ и путешественник	III(07)	198
Олешкевич К. С. (1873-1937), архитектор, автор проекта доходного дома И. Н. Киселева (модерн), Казань, Россия)	II(02)	85
Оранский, Фредерик-Хендрик (1584-1647), штатгальтер Нидерландов	III-IV (23-24)	96
Орильякский, Герберт, будущий римский папа Сильвестер II, по одной из гипотез создатель механических часов	III(07)	127
Орлеанский, Филипп	II(05)	137
Орлов- Давыдов, Владимир Петрович (1809-1882), граф, тайный советник, англоман, меценат и библиофил	I(05)	121
	III(07)	57
Орлов-Давыдов, Сергей Владимирович (1849-1905), граф, московский благотворитель	I (09)	53
Орлов-Денисов, Василий Васильевич (1775-1843), граф, генерал-майор, владелец усадьбы Васильевское	IV (12)	73-74
Осокин, Евграф Григорьевич (1819-1880), ученый, ректор Казанского университета	II (22)	13
Отро,Жак (1657-1745), французский художник и драматург	I(21)	57
Падуанский, Антоний (1195-1231), католический святой, проповедник	II (22)	54
Палладио, Андреа (1508-1580), итальянский архитектор позднего Возрождения, основоположник палладианства и классицизма	II(06)	26
Пальма, Якопо мл. (1544-1628), известный итальянский живописец	II (10)	141-142
Пандора (др.-греч. «Одаренная всеми»), первая женщина на Земле согласно мифологии	I (09)	139
Панини, Джованни Паоло (1691-1765), итальянский художник-ведутист	I(21)	95
Паннемаркер, Виллем (1512-1581), фламандский вердюр	IV(08)	157
Пармиджанино, Франческо (1503-1540), итальянский художник, маньерист	I (13)	111-112
Парросель, Этьен (1696-1775), мастер мифологического жанра	II (18)	144-145
Паше де ла Пажери, Мари Роз Жозефа (1763-1814), жена Наполеона	II(06)	192
Пернон, Камиль (1753-1808), производитель тканей, Франция	IV(04)	91
Пернон, Луи (1681-1760), производитель тканей, Франция	IV(04)	91
Персова С.Г., архитектор-реставратор, заместитель министра культуры Республика Татарстан	III(03)	22-23
Персье, Шарль, (1764-1838), французский архитектор, художник и декоратор, педагог. Один из создателей стиля ампир	II(06)	185
Перуджино, Пьетро (1446-1523), художник, учитель Рафаэля	II (22)	98
Перуццини, Антонио Франческо (1650-1724), итальянский пейзажист	IV (20)	121
Пети де Вильнев, Клод-Франсуа-Анри (род. 1760), художник	II(06)	192
Пети, Дезире, основатель мануфактуры Edmond Petit, Франция	IV(04)	90
Пети, Жакоб (род. 1796), французский изготовитель фарфоровых изделий XIX века	II(06)	191
Петонди Ф. И. (1797-1874), архитектор, автор проекта регулярной застройки Казани, Казань, Россия	II(02)	84,106-108;
	III(03)	24,26

Петрарка, Франческо (1304-1374), итальянский поэт	IV (16)	29
Пингре,Эдуард (1788-1875), художник ученик Давида	III(07)	138
Пиола, Доменико (1627-1703), итальянский художник, мастер барокко	IV (20)	116
Платцер, Иоганн Георг (1704-1761), австрийский художник	II (22)	120
Понто, Якопо дель (1510-1592), известный как Бассано, – венецианский художник	I(21)	91
Порселлис, Ян (ок. 1584-1632), знаменитый голландский художник-маринист	II (22)	58
Порция Катона – древнеримская матрона	III-IV (23-24)	87
Платцер, Иоганн Георг (1704-1761), австрийский художник	II (22)	120
Понто, Якопо дель (1510-1592), известный как Бассано, – венецианский художник	I(21)	91
Порселлис, Ян (ок. 1584-1632), знаменитый голландский художник-маринист	II (22)	58
Порция Катона – древнеримская матрона	III-IV (23-24)	87
Поршер династия (Франс, Мари-Ноэль, Марк), руководитель компании Charles Burger, Франция	II(02)	90
Поттер, Кристофер (1751-1817), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Поттера, Луи (1768-1859)	II(06)	127
Проскунин Н. М. (1863-1942), знаменитый архитектор, автор проекта доходного дома страхового общества «Россия» на ул. Сретенка, Москва, Россия	II(06)	82
Прюдон Пьер-Поль (1758-1823), портретист эпохи ампир	II(06)	194
Прюдон, Пьер-Поль, круг (1758-1823), художник, Франция	II(06)	130
Пуаза, Альфред Белле дю (1823-1883), французский исторический живописец	I (17)	139, 141
Пуарье ,Филипп, мебельный мастер, XVIII в., Франция	II(06)	159-162
Пуссен, Никола (1594-1665), французский художник, основатель классицизма	IV (16)	37
Пухвизер, Иоганн (1680-1744), мебельщик	II(06)	137
Пьер, Жан-Батист-Мари (1714-1789), французский исторический живописец	I(21)	62-63
Пьюджин, Огастес (1812-1852), английский архитектор, создатель Биг-Бена	I (17)	31
Пэн, Антуан (1683-1757), придворный художник Пруссии французского происхождения	II (22)	131-132
Пюже, Пьер (1620-1694), французский живописец религиозно-мифологического жанра	II (22)	42-43
Пюже, Франсуа (1651-1707), мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	141
Пюжоль де, Абель (1785-1861, французский живописец исторического жанра	III (15)	135-137
Рабиц, Карл (1823-1891), немецкий строитель, изобретатель, в т.ч. сетки «рабица»	IV (12)	66
Равестейн, Губерт ван (1638-1691), голландский художник, мастер натюрморта	III (19)	104
Растрелли, Бартоломео (1700-1771), русский архитектор итальянского происхождения, представитель елизаветинского барокко	I(05)	141
Редуте, Пьер-Жозеф (1759-1840), французский художник и ботаник	III (11)	185-186
Реи, Филипп, французский художник, ученик Вернье	I(21)	68
Реймерсвале, Маринус Клаус, ван (1490-1567), фламандский художник	I (20)	44-45
Рейнолдс, Джошуа, круг (1723-1792), художник, портретист, Англия	I(01)	130
Рекамье, Жанна Франсуаза Жюли Аделаида (1777-1849)	II(06)	185
Рекко, Джузеппе (1634-1695), итальянский мастер натюрморта	III (11)	178
Рембрандт (Рейн, Хармес, ван) (1606-1669), великий голландский художник	II (22)	65-66
Рен, Кристофер (1632-1723), архитектор, основоположник английского классицизма	I (17)	31
Рене, Мишель (1705-1764), известен как Мишель Слодтц, французский скульптор	I(21)	95
Рени, Гвидо (1575-1642), художник, представитель болонской школы, Италия	I(01)	86-90
Реньери, Николо (1588-1667), настоящее имя Никола Ренье, французский художник барокко, работал в Италии)	I(01)	89-90
Рёйсдал, Якоб ван (1628/9-1682), голландский художник-маринист	II (22)	57
Рикаерт, Давид (1612-1661), голландский художник-жанрист	I (17)	118
Риккс, Поль Старший (1612-1668), фламандский художник XVII в., Брюгге, Бельгия	IV(04)	148-149
Риччи, Себастьяно, круг (1659-1734), художник, придворный живописец Людовика XIV, представитель итальянской школы,	III(03)	140
Рисбрак, Питер Андреас (1685/90-1748) – пейзажист фламандского происхождения	I(21)	109
Риччи, Марко (1676-1730), выдающийся итальянский пейзажист	II (14)	160-162
Ришом, Жюль (1818-1903), художник, Франция	I(01)	130
Робер, Гюбер (1733-1808), французский пейзажист	IV (12)	151-153
Робусти, Якопо (Тинторетто) (1518/19-1594), живописец позднего Ренессанса	I(21)	86-87
Ромбоутс, Теодор (1597-1637), художник, мастер романтизма Нидердандов	I (09)	143-144
Роос, Йозеф старший (1726-1805), художник, пейзажист, мастер анималистического жанра, сын художника Гаетано Рооса, Германия	I(01)	137
Роос, Филипп Петер (1657-1706), художник-анималист, пейзажист, гравер, Германия	I(01)	134
Рубенс, Питер Пауль (1577-1640), крупнейший фламандски живописец	IV (16)	111
Румянцев -Задунайский П. А., граф, русский государственный деятель, фельдмаршал, дипломат, владелец усадьбы Зенино	III(07)	87
Руссель, династия (Пьер, Пьер-Мишель и Пьер II), парижские мебельщики XVIII в., эбенисты, работали во всех стилях середины века - от рококо до неоклассицизма	IV(04)	125
Руссель, Пьер (1723-1782), парижский мебельщик, мастер маркетри	III-IV (23-24)	84

Рябов, Петр Иванович	II(06)	86
Саделер, Рафаэль (1560-1632), фламандский гравер	III (15)	107-108
Сальви, Джованни Батиста (1609-1685), итальянский художник	III (19)	109-110
Санредам, Питер Янсонс (1597-1665), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	71
Сантвоорт, Дирк (1610-1680), голландский художник-портретист	II (22)	72-73
Сантерра, Жан-Батист (1651-1717), французский художник-портретист	I (17)	163-164
Свебах, Жак-Франсуа-Жозеф (1769-1823), художник, живописец по фарфору	IV(20)	21
Свебах, Бернар-Эдуард, (1800-1870) художник, живописец по фарфору, сын Ж.-Ф. Свебаха	IV(20)	22
Святой Бонавентура (1221-1274), христианский святой, епископ Альбано	II (22)	51
Себельдина Д. Н., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Сементи, Джованни Джакомо (1580-1638), итальянский художник раннего барокко	II (22)	115
Сёмин, Алексей Владимирович (1967 г.р.), бизнесмен, владелец ИГК ASG	II(06)	31
Сене, Жан-Батист (1747-1803), мебельный мастер, знаменитый парижский «эбенист», Франция	II(02)	164-165,168,169
Сене, Клод I (1724-1792), мебельный мастер, Франция	II(02)	164-166,168
Сент- Обен, Габриэль - Жак де (1724-1780), французский живописец, рисовальщик, гравер	III(07)	201
Сибагатуллин А. М., министр культуры Республики Татарстан	III(03)	22
Сило, Адам (1674-1760), голландский моряк и художник-маринист	II (22)	58
Синекура, Виллард де, французский архитектор	III(07)	127
Сирани, Элизабетта (1638-1665), итальянская художница	IV (20)	114
Скотт, Джордж Гилберт (1811-1878), английский архитектор	I (17)	31
Скрик ван, Отто Марсеус (ок. 1619-1678), голландский художник	I (13)	131-132
Смирнов, Николай Михайлович (1807-1870), русский чиновник, дипломат и мемуарист, тайный советник, калужский и санкт-петербургский губернатор, муж светской красавицы Александры Россет, владелец усадьбы Спасское	I (09)	50
Смирнова-Россет, Александра Осиповна (1809-1882), фрейлина русского императорского двора, знакомая, друг и собеседник А. С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя и др.	I (09)	51, 56-57
Снайерс, Питер (1592-1667), фламандский баталист	III-IV (23-24)	51-52,53
Снейдерс, Франс (1579-1657), великий фламандский мастер натюрморта и анималистического жанра, ученик и последователь П. Рубенса, Антверпен, Нидерланды	I(01)	91-95;
	II(02)	146-147
	III (07)	190
Сон, Йорис ван (1622-1667), голландский мастер натюрмортов	III (11)	178
Сорг, Хендрик Мартенс (1611-1670), художник-жанрист	III (11)	179
	I (17)	117
Сталбемт, Адриан ван (1580-1662), художник, представитель фламандского барокко	IV (20)	110-111
Стартов, Иван, выдающийся архитектор	II(06)	90
Стриплинг Младший, Томас (1765-1848), часовщик, Англия	I(05)	145
	III(07)	134
Строцци, Бернардо (1581-1644), итальянский художник-караваджист	IV (20)	120
Судиенко, О.С., секретарь графа Безбородко	I(05)	116
Схелфхаут, Андреас (1787-1870), голландский художник-пейзажист	III-IV (23-24)	86
Схют, Корнелис, Старший (1597-1655), фламандский художник, ученик Рубенса	I(21)	104
Сюблейра, Пьер Юбер (1699-1749), французский художник религиозного жанра	I(21)	58
Тарновский, Григорий Степанович, титулярный советник, камер-юнкер при императорском дворе	I (05)	119
Тасси, Агостино (1578-1644), итальянский художник-пейзажист и маринист	II (22)	125-126
Тенирс, Давид-мл. (1610-1690), фламандский художник и гравер	IV (16)	102
Тенишева М. К, художник и меценатка	III(07)	124
Терборх, Герард (1617-1681), младший один из самых известных художников Голландии XVII в.	I(01)	127
Тервестен, Маттеус (1670-1757), голландский художник «золотого» века	III (19)	118-119
Тёрнер, Джозеф Уильям (1775-1851), английский художник-маринист	II (22)	57
Тибальди, Пеллегрино (1527-1596), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Тилборх, Гиллис, ван (1625-1678), художник фламандского барокко	II (22)	75
Тиу, Антуан (1692-1767), французский мастер-часовщик Франция	I(05)	145
	III(07)	134
Тозини, Микеле (1503-1577), флорентийский художник Позднего Возрождения	IV (20)	114
Том, Жерар (1663-1721), художник интерьерного жанра	I(05)	188
	I (17)	119
Томир, Пьер-Филипп (1751-1843), непревзойденный мастер ампирной бронзы	II(06)	185
Томон де, Жан Франсуа Тома (1760-1813), архитектор	I (13)	40-41
Тотила, король остготов (?-552), завоеватель Италии	I(21)	59
Тревизани, Франческо (1656-1746), итальянский художник позднего барокко	IV (12)	139-140
Труа, Франсуа де (1645-1730), художник-портретист французской аристократии, Париж,Франция	I(01)	79-82, 127
Трубецкой Д.Т. (умер ок.1625 г.), князь, государственный деятель смутного времени, «спаситель Отечества» от польской интервенции 1612-1613, один из кандидатов на царский престол в 1613 г.	III(03)	110, 112, 119

Тукай Габдулла (1886-1913), татарский поэт	III (19)	50
Турньер де, Робер Леврак (1667-1752), французский художник-портретист	II (14)	152-153
Утрехт, Адриан (1599-1652/53), фламандский художник-анималист	IV (12)	160
Фаванн, Анри Антуан, де (1668-1752), английский художник французского происхождения	I(21)	64
Фалькенборх, Лукас (1535-1597), фламандский художник	IV (16)	31
Фальконе, Пьер (родился в 1683 г.), мебельный мастер, Франция	II(02)	160-163
Фальконе, Этьен Морис (1716-1791), французский скульптор, автор знаменитого «Медного всадника» в Санкт-Петербурге	II(02)	162-163
Фар, Анн-Луи-Ангри де ла (1752-1829), кардинал, епископ Нанси	III(07)	139
Фейт, Ян, ученик Франса Снейдерса	IV(08)	187
Феррари, Гауденцио (1475-1546), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Фолио, Николя (1706-1776), мебельный мастер, Франция	II(02)	161
Фолло, Поль (1877-1941), французский декоратор	II (18)	83-84
Фонтен, Пьер-Франсуа-Леонард(1762-1853), художник, архитектор	II(02)	185
Фрагонар, Жан-Оноре (1732-1806), французский живописец	I(21)	95
Франкен II, Франс (1581-1642), фламандский художник, Антверпен, Нидерланды	II(02)	174-175
	I(05)	162
Франкен, Амброзиус (1544-1618), фламандский художник, учитель Иеронимуса Франкена II	IV(04)	148
Франкен, Франс (1542-1616), фламандский живописец	IV (16)	30
Франкен, Франс-мл. (1581-1642), фламандский живописец XVIIв.	II(06)	180
Фюгер, Фридрих Генрих (1751-1818), художник, мастер исторического, мифологического, аллегорического жанров, позднее портретист, Австрия	I(01)	135-136
Хагедорн, Кристиан Людвиг, ван (1713-1780), директор Саксонской академии художеств	II (22)	121
Хайруллина А. Т., директор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Хальс, Франс (1582/3-1666), выдающийся портретист Золотого века голландской живописи	II (22)	63-64
Хем, де Ян Давидс (1606-1683/84), нидерландский художник	IV (16)	43
Хемскерк, Эгберт, ван Младший (1634-1704), нидерландский художник-жанрист	III-IV (23-24)	102
Хенляйн, Петер, нюрнбергский механик	III(07)	128
Херп, ван Виллем (1614-1677), фламандский живописец, копиист Рубенса	IV (16)	112
Хореманс-ст., Жан Жозеф (1672-1759), голландский художник бытового жанра	I (17)	122
Хоубракен, Арнольд (1660-1719), живописец и биограф мастеров Золотого века голландского искусства	IV(08)	
Хохр, Франц Ксавьер (1766-1848), французский художник немецкого происхождения	II (22)	116
Хук, Роберт, часовой мастер	III(07)	132
Царевич Серкиз, Черкиз	I(05)	29-30
Церера, римская богиня урожая и плодородия	III-IV (23-24)	76-77
Черкасский, Владимир Александрович	I(05)	30-31
Черкасский, Алексей Михайлович	I(05)	31
Черкасский, Михаил Алегукович, князь	I (05)	30
Черкасский, Михаил Яковлевич	I (05)	30
Черквоцци, Микеланджело (1602-1660), итальянский художник-жанрист	III-IV (23-24)	105-106
Черквоцци, Микеланджело (1602-1660), итальянский художник-жанрист	III-IV (23-24)	105-106
Чимароли, Джованни Баттиста (1687-1771), мастер пасторальной живописи	I(05)	186
Чиппендейл, Томас (1718-1779), английский мебельщик	I (17)	35
Чиппер, Джакомо Франческа (1664-1736), итальянский художник	I (17)	124
Чуина М. С., архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Шампень де, Филипп (1602-1674), французский художник-портретист	I (13)	126
Шампень де, Жан-Батист (1631-1681), французский художник	I (13)	126-127
Шарль ле Руа, Базиль, французский часовщик	I(05)	189
Шарпантье, Жан-Батист (1728-1806), французский живописец	I (17)	118
Шевалье, Жан-Матье (1694-1768), парижский мебельщик	III-IV (23-24)	84-85
Шендель, Бернардус ван (1647-1709), голландский живописец, жанрист	III-IV (23-24)	80
Шератон, Томас (1751-1806), английский мебельщик	I (17)	35
Шервинский, Василий Дмитриевич (основоположник советской клинической эндокринологии)	I (05)	33
Шереметев, Александр Дмитриевич (1859-1931), русский меценат, последний владелец усадьбы Высокое, Смоленская обл.	II (10)	63
Шерон, Элизабет-Софи (1648-1711), французская художница, поэт, переводчик	II (22)	128-129
Шпрангер, Бартоломеус (1546-1611), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Штейнберг Павел Николаевич (1867-1942), автор книг по садоводству	I (13)	99
Штерн, Игнац, художник	III(07)	192
Шумилин, Александр Иванович (1880-1953), инженер, владелец усадьбы Гусева Полоса	III-IV (23-24)	21-22
Шуппен, Якоб ван (1670-1751), австрийский придворный художник	II (22)	120
Шур, Шильям ван (1653-1676), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	57
Щукина, Елена Прокопьевна (1918-2000)	II(06	87

Эбен, Жан-Франсуа (1721-1769), придворный мебельщик короля Людовика XV	II(07)	147
Эгмонт ван, Юстус (1601-1674), фламандский художник, ученик Рубенса	I (13)	128
Эйкенс,Франс (1601-1693), фламандский художник, мастер натюрмортов	I(21)	104-105
Эллигер, Оттмар II (1666-1735), художник, мастер аллегорического, мифологического, исторического жанров, писал натюрморты, родился в Германии, работал в Голландии и России	I(01)	135
Эмануэль II, Макс, Максимилиан	II(06)	137
Энгр, Жан Огюст Доминик (1780-1867), художник	III(07)	136
Эрар, Себастьян (1752-1831),мастер по изготовлению музыкальных инструментов, основатель одноименной фирмы	II(06)	190
Юсупов, Николай Борисович (1750-1831), государственный деятель, дипломат	I(05)	103
Юэ, Жан-Батист (1745-1811), французский художник, мастер пасторальных сцен	I(21)	68
Яннек, Франц Кристоф (1703-1761), австрийский художник эпохи рококо	II (22)	120
Янсенс, Абрахам (1575-1632), фламандский художник	III-IV (23-24)	94

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2018 ГОДЫ

А

Абдулхакова А. Р. – I(01), II(02) (2013); I(05), II(06), IV(08) (2014); I (13) 2016; IV (20) 2017;
Агеев Ш.Р. – II (02) 2013;
Агеева Л.В. – III (03) 2013;
Аисов Р.И. – IV (08) 2014; II (10) 2015;
Алексеева Н. – II (10) 2015;
Алиев Р.М. – II (02) 2013;
Алявдин В.И. – II (14) 2016;
Амерова Л. - III (11) 2015;
Анцигина А. А. – II(06), III(07) 2014;

Б

Балабанова Ю. П. – II (06), III (07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11) 2015; I (13) 2016;
Балтусова А.А. – IV(04) 2013;
Балтусова О. А. – I (01) 2013;
Батырова Ф.Д. – III(03) 2013;
Бернацкая К.А. – IV (16) 2016;
Бобылёв В. – II (10) 2015;
Борисова А.Н. – I(01) 2013;
Бородина С. Д. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017; I (21), II (22), III-IV (23-24) 2018;
Булгакова А. В. – I (01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19) 2017; II (22) 2018;

В

Вагизов Д.И. – II(02) 2013;
Валеев Н.М. – II(02) 2013;
Валиуллина А.Ф. – III(03) 2013;
Васильев Н.В. – II (02) (2013);
Васильева Ю.В. – I (01), II(02) 2013; II(06) 2014; III (11) 2015; III (15) 2016; I (17), III (19) 2017;
Ващенко Н.Ф. - II(02) 2013;
Власова Е. А. – IV(04) 2013; III (07) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017; I (21), II (22), III-IV (23-24) 2018;
Власова О. - IV(08) 2014;

Г

Гаврилова Г. В. – III (07) 2014; II (10), III (11) 2015; III (15) 2016;
Гайсина З.А. – III (11) 2015;
Галимзанова Л.Г. – I (09) 2015;
Галимова Л.Р. - I (09) 2015; II (14), IV (16) 2016;
Ганцева Н.Н. – II(06) 2014;
Гарипов Н. Э. – I(05), II(06) 2014; IV(08) 2014; III (15) 2016;
Гатауллина С. – III (19) 2017;
Гафурова С. В. – II(06) 2014; IV (12) 2015;
Генсен А.В. –IV 2016;
Глаголева О.Е. – III (07) 2014; I (09)2015;
Глебова Е. - IV(08) 2014;
Гостева Е. – I (17) 2017;
Грязнов В.Н. – II(02) 2013;
Гурова О.П – IV(04) 2013;

Д

Давлетшин А.Р. – IV(08) 2014; IV (12) 2015; III (15), IV (16) 2016;
Данилова С. – II (10) 2015;
Дыкина М. – II (10) 2015;

Е

Евсеев А.А. – III (19) 2017;
Евсеев Е.А. – III (11) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016;
Еманова Ю.Г. – I(01), III(03) 2013;
Ершова А. А. – II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015;

Ж

Журавлев Д.В. - III-IV (23-24) 2018;

З

Забирова Ф.М. – I (01), II (02), III (03)(2013);
Закиров Л.Р. – II (02) (2013);
Зверев К. Г. – IV (04) (2013);
Зауха А. – III (07) (2014);

К

Каазик Е. – IV (12) 2015;
Кадырова Г.И. – IV(08) 2014;
Казаринова Е. С. – III(03) 2013;
Камелецкий А. – II (06) 2014;
Карпова И.В. – II(02) 2013;
Кастелар П. – II(02) 2013;
Колесников С.Е. – IV(08) 2014;
Коробьина И. М. – II(02) 2013;
Костоева В. – I (09), II (10) 2015;
Косякова Н. – IV(08) (2014);
Краснобаев И.В. – IV(04) 2013; I(05) 2014;
Курганов Н. С. – IV (16) 2016;

Л
Лазуренко О. – III-IV (23-24) 2018;
Ларионова Т.П. – II (02) (2013);
Лесовой А.Н. – III (11) (2015);
Лукомский Г.К. – III (07) (2014);
Лунина Н. – I (09) 2015;
Львова К.И. – I (01) (2013);

М
Махо О.Г. – IV (20) 2017;
Мейер Ф. – IV (16) 2016;
Метшин И. Р. – II (02)(2013);
Минниханов Р.Н. – II (02)(2013);
Мирхасанов Р.Ф. – II (22), III-IV (23-24) 2018;
Молино Х.-П. – I (21) 2018;
Муратова И. В. – II(02)(2013);

Н
Насырова И. – IV (12) 2015;
Нащокина М.В. – I (09) 2015;
Низамов Р. К. – II (02) 2013;
Никитин А. – II (06) 2014;
Никитина А. – II (18) 2017;
Никонов И. С. – II(02), IV(04) 2013; IV(08) 2014; I (13), III (15) 2016;
Новиков С. В.– I (01), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15) 2016; I (17) 2017;
Нургаязова А. М. – IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014;

О
Ойнас Д. – II (10) 2015;

П
Петров В. – I(05) 2014; III (15) 2016;
Попова Е. – II (06) (2014);
Портнова И.В. - I (21) 2018;
Пугач О. - I (09)2015;

Р
Разумов В.А. – IV(08) (2014);
Ревяков Э.А. – II(02), III(03)(2013); I (09)2015
Романов Л. Л. – I(01), II(02), III(03)(2013); I (05), IV(08) (2014); III (11) 2015;
Романов О.А. – IV (20) 2017
Романова О. – II (22) 2018;
Рудзенente Л. – II (02)(2013);
Рыбакова Е. – II(06)(2014);

С
Саакян К. К. – II (02) 2013;
Садков В. А. – II (02) 2013; II (14) 2016;
Сайфуллина Л. Ш. – I (01), II(02), III(03) 2013;
Сайфутдинова А. Р. – IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Салахов Р.Ф. – I (09), IV (12) 2015;
Самборская О. – I (09) 2015;
Сафина А. – I(05) 2014;
Себельдина Д. Н. – IV(04) 2013;
Семёнова Е. А. – I (01) 2013); II (10) 2015;
Семикозова И. – III-IV (23-24) 2018;
Серова И. – II (22) 2018;
Сёмин А. В. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014;
Сибгатуллина Т. Р. – I(01) 2013;
Сизикова М. А – I(01), II(02), III(03) 2013; I(05) 2014;
Синицын В. О. – III(03), IV (04) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Славкина Т. И. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014;
Соловьёв А.В. – IV(08) 2014;
Сорокина М. – I (09) 2015;
Спасский А.П. – III (15) 2016;
Створин А. – II(06) 2014;
Степанов А. – I (13) 2016;
Сульдин А. В. – I(01) 2013; III (11) 2015;

Т
Тарасова И. – IV (12) 2015;
Тихонов М. – I (09)2015;
Торбик В.С. - IV (16) 2016;
Торшина М.С. – III (07), IV (08) (2014); I (09)2015
Троепольская Н.Е. – III (03)(2013);
Тызыхова Е. – I (09)2015;

У
Уласова А.В. – I (01), II (02), IV (04)(2013); I (05), III (07) (2014); IV (08) (2014); I (17) 2017;
Улемнова О.Л. – II (02)(2013);
Уразаев Т.Д. – I (05)(2014); IV (08) (2014);

Х
Хайруллин Р. И. – II(06) 2014;
Хайруллина А. Т. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15) 2016; III (19) 2017;
Хайрутдинов Р. Р. – II(02) 2013;
Хакимов Р. С. – II(02) 2013;
Холодович А.В. – III (15) 2016;

Ч
Чайкина М. – I (05)(2014);
Черепанова А.А – I (01), II (02), III (03), IV (04)(2013);
Чуина М.С – II (02)(2013); IV(08) (2014);
Чукман Н.А. – II (02)(2013);

Ш
Шаймиев М.Ш. – II (02)(2013);
Шакирова Г. – I (09)2015;
Швыдкой М.Е. – II (14) 2016;
Шестопалова Т.В. – II (02)(2013);

Я
Явгильдина З.М. – II (02)(2013);
Яо М. К. – I (01), II (02), III (03), IV (04)(2013); I (17), II (18), III (19) 2017

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